

Condiciones de trabajo y trayectorias laborales de las bailarinas en Buenos Aires

Juliana Verdenelli¹

Resumen

Este artículo indaga las condiciones de trabajo en el marco de las trayectorias laborales de las bailarinas en Buenos Aires, desde una perspectiva que articula estudios sobre trabajo artístico y género. El análisis se apoya en una metodología cualitativa con enfoque etnográfico, basada en observación participante en clases, ensayos y funciones, así como en entrevistas en profundidad a bailarinas de tango, danza contemporánea y técnica *heels*. Los resultados se organizan en cuatro ejes. En primer lugar, se describen las condiciones de trabajo en el sector, atravesadas por la informalidad estructural, el pluriempleo y la feminización. En segundo lugar, se identifican desigualdades de género que profundizan la desvalorización simbólica y material de la profesión, al tiempo que invisibilizan la situación particular de las mujeres, mayoría en casi todos los estilos. En tercer lugar, se examina cómo el cuerpo de las mujeres en la danza es modelado por mandatos estéticos, de juventud y erotización, condicionando la construcción de la figura profesional en clave de género. Finalmente, se analizan las tensiones entre maternidad, cuidados y trabajo artístico, que reconfiguran –pero no necesariamente interrumpen– las trayectorias laborales, en un contexto sin políticas que reconozcan esta complejidad. Se concluye que la profesionalización en la danza constituye un horizonte deseado pero inestable, atravesado por exigencias que refuerzan desigualdades de género y costos subjetivos. El artículo subraya la importancia de producir datos cuantitativos con enfoque de género y de consolidar la información existente para diseñar políticas culturales y laborales inclusivas, capaces de atender las especificidades y heterogeneidades del sector.

Palabras clave: trabajo artístico, género, danza, condiciones laborales

Working Conditions and Career Trajectories of Female Dancers in Buenos Aires

Juliana Verdenelli

Abstract

This article examines the working conditions within the career trajectories of female dancers in Buenos Aires, integrating studies on artistic labor and gender. Based on a qualitative ethnographic approach, the study includes participant observation in classes, rehearsals and performances, as

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET. Correo: juliverdenelli@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8721-0219>

well as in-depth interviews with tango, contemporary dance and heels dancers. Results are organized into four axes: (1) working conditions, marked by structural informality, multiple employment, and feminization; (2) gender inequalities, which deepen the symbolic and material devaluation of the profession and invisibilize the situation of women, the majority in most styles; (3) the ways women's bodies are shaped by aesthetic, youth, and eroticization mandates, influencing the construction of the professional figure; and (4) tensions between motherhood, care, and artistic labor, which reshape but do not necessarily interrupt career trajectories in a context lacking supportive policies. It is concluded that professionalization in dance represents a desired yet unstable horizon, shaped by demands that reinforce gender inequalities and subjective costs. The study highlights the need for quantitative data with a gender perspective and the consolidation of existing information to design inclusive cultural and labor policies attentive to sector-specific complexities.

Keywords: artistic labor, gender, dance, working conditions

Condiciones de trabajo y trayectorias laborales de las bailarinas en Buenos Aires

Juliana Verdenelli

Introducción

Este artículo se inscribe en un campo de estudios que articula trabajo artístico y género, con el objetivo de analizar las condiciones laborales y las trayectorias de las bailarinas en Buenos Aires. Desde un enfoque etnográfico, se propone una perspectiva situada, que dialoga con investigaciones previas y visibiliza dimensiones poco exploradas, como el cuerpo generizado, la maternidad, el cuidado y las tensiones entre vocación y profesionalización.

En las últimas décadas, el trabajo artístico ha sido objeto de una creciente atención académica, tanto por sus especificidades como por su carácter paradigmático de las transformaciones del mundo laboral contemporáneo. Diversos estudios han caracterizado estas formas de ocupación como trabajo atípico o *no clásico* (De la Garza Toledo, 2009; Mauro, 2020a), es decir, como un tipo de trabajo que moviliza aspectos simbólicos, estéticos, emocionales y cognitivos; en cuyo proceso productivo intervienen diversos agentes y que se aleja del trabajo clásico, de carácter estable, de relación laboral clara y bilateral, de tiempo completo y contrato por tiempo indeterminado.

Históricamente atravesado por desigualdades estructurales, el ámbito artístico coloca a sus trabajadores en condiciones laborales de precariedad, muchas veces más agudas que las de otros sectores con niveles similares de capacitación. Paradójicamente, esta precariedad suele invisibilizarse, camuflada por altas dosis de motivación y voluntarismo, donde la compensación simbólica o inmaterial –como el reconocimiento o la visibilidad en redes sociales– puede generar una falsa sensación de ganancia (Zafra, 2017; Dominzaín y Mauro, 2023).

Asimismo, estas modalidades laborales –antes consideradas excepcionales– resultan cada vez más típicas en el marco del neoliberalismo y del capitalismo cognitivo, dando lugar a una creciente economía de la creatividad que exacerba dichas condiciones y profundiza vulnerabilidades preexistentes (Lorey, 2008; Menger, 2009; Pujol y Rozas, 2015; Kunst, 2015; Mauro, 2018a, 2020a; Bulloni, 2020). En esta línea, el artista-trabajador ha sido identificado como una figura clave para comprender el mundo laboral contemporáneo, caracterizado por la difuminación de las fronteras entre tiempo laboral y tiempo vital, y por un alto valor otorgado a la autonomía, la autorrealización y la creatividad (Bolstanski y Chiapello, 2002; Lorey, 2008; Kunst, 2015).

Por otro lado, los estudios sobre el trabajo artístico han tendido a eludir el análisis de las desigualdades de género que estructuran el sector. Aunque recientemente han comenzado a emerger investigaciones que problematizan la infrarrepresentación de mujeres en roles creativos y en lugares de decisión, así como sus peores condiciones laborales, su acceso limitado a recursos y la falta de reconocimiento material y simbólico de sus trayectorias (Banks y Milestone, 2011; Conor *et al.*, 2015; Veiga Barrio, 2016; Dominzaín y Castelli, 2020; Dominzaín y Mauro, 2023), los abordajes con perspectiva de género siguen siendo escasos.

Esto último resulta especialmente llamativo si se considera que las mujeres suelen ser mayoría en las carreras universitarias relacionadas con el campo artístico y cultural, tanto en contextos latinoamericanos como europeos (entre otros, Mora, 2011; Fundación SGAE, 2021; Carreño y Villarroya, 2022). Las desigualdades de género se expresan en una persistente brecha salarial –incluso cuando las mujeres cuentan con niveles de formación más altos y desempeñan roles equivalentes a los de sus colegas varones–, y en mecanismos como el *suelo pegajoso*, que las mantiene en los niveles más bajos de la

pirámide laboral, limitando su acceso a posiciones de liderazgo (Muro, 2019; Villarroya y Barrios, 2019).

De manera complementaria, algunos estudios locales han comenzado a evidenciar que lo que sucede en el arte no es ajeno a las lógicas que estructuran el mercado laboral argentino, marcado por significativas desigualdades de género (Bertranou y Casanova, 2013). No obstante, esta caracterización general adquiere particularidades en el sector artístico, asociadas a dinámicas recurrentes de inestabilidad laboral y a una organización del trabajo predominantemente basada en proyectos (Mauro, 2018a; Bulloni y Del Bono, 2019; Bulloni *et al.*, 2022), lo que habilita a reconocer como trabajo una multiplicidad de actividades realizadas por las artistas, incluso cuando estas no son regulares, estables o remuneradas.

En relación con esto, es clave reconocer el aporte de las perspectivas feministas para la ampliación de las fronteras del término trabajo, dado que la reflexión crítica sobre la relación entre trabajo productivo y trabajo doméstico o reproductivo constituyó un cambio significativo en la consideración de las tareas que podían incluirse en dicha categoría (Jelin, 1984; Hartmann, 2000; Faur, 2014). Este giro conceptual no solo permitió visibilizar dimensiones tradicionalmente invisibilizadas del trabajo, sino que habilitó nuevas preguntas sobre los modos de inserción de las mujeres en los sectores culturales y sobre las formas de trabajo remuneradas y no remuneradas.

En el cruce entre estas tres líneas de análisis –trabajo artístico, desigualdades de género en el trabajo y división sexo-genérica del trabajo–, la danza se configura como un ámbito privilegiado para la observación y el análisis.

Diversos trabajos han indagado cómo el género interviene en los procesos de formación en danza y en las disputas por los modelos hegemónicos de feminidad en la danza contemporánea (entre otros, Hanna, 1988; Carozzi, 2009; Osswald, 2010; Mora, 2011; Tortajada Quiroz, 2011; Morris, 2015). Otros estudios han analizado el proceso de revitalización del baile del tango ocurrido a partir de la década de 1990 desde una perspectiva de género (entre otros, Savigliano, 1995; Liska, 2012; Carozzi, 2015). Sin embargo, siguen siendo escasas las investigaciones que se centran específicamente en las condiciones de trabajo de las mujeres en este ámbito, atendiendo a los procesos de profesionalización y a las desigualdades que atraviesan sus trayectorias (Abad Carlés,

2015; Cadús, 2015; Solís Pérez y Brijuandez Delgado, 2018; Verdenelli, 2020, 2022a, 2022b; Sáez y Verdenelli, 2024).

En particular, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se destaca por su intensa actividad escénica, tanto en circuitos comerciales como alternativos y públicos (Bulloni *et al.*, 2022). En este sentido, el análisis de lo que sucede con las mujeres que participan de los diversos circuitos de las danzas escénicas en esta ciudad no solo conlleva la discusión sobre las formas histórica y culturalmente situadas de *ganarse la vida* (del Mármol, 2020), la jerarquización de las profesiones artísticas (Mauro, 2020b) y la redefinición de las categorías de arte y trabajo (del Mármol y Sáez, 2020); sino que también implica una reflexión sobre las características que adquiere el trabajo artístico en nuestro país en el contexto de los debates más amplios sobre flexibilización y precarización laboral contemporáneos (Lorey, 2008; Mauro, 2018b; Bulloni, 2020).

Este artículo analiza las condiciones de trabajo en el marco de las trayectorias laborales de las bailarinas en Buenos Aires, atendiendo a los problemas específicos que enfrentan en los diversos circuitos de producción. Para ello, se plantean los siguientes interrogantes: ¿cómo se configuran las condiciones de trabajo a lo largo de las trayectorias laborales de las bailarinas en Buenos Aires?, ¿qué diferencias se observan según el estilo y el circuito de producción?, ¿de qué manera las desigualdades de género atraviesan estas trayectorias?

A partir de una metodología etnográfica centrada en las experiencias de bailarinas de tango, danza contemporánea y *heels*, se indaga cómo se experimentan, se organizan y se disputan las condiciones de trabajo en un campo atravesado por la informalidad, la estacionalidad y la feminización, pero también sostenido por el deseo, la vocación y la búsqueda de reconocimiento.

Metodología

Este artículo se basa en material etnográfico producido en dos momentos: durante el trabajo de campo desarrollado para mi tesis doctoral (2013–2020) y en una etapa posterior de investigación posdoctoral (2022-2025). A lo largo de ambos períodos, el eje de indagación ha estado puesto en las trayectorias laborales de bailarinas de tango y danza contemporánea que trabajan en la ciudad de Buenos Aires.

Mientras que la tesis estuvo centrada en los cruces entre maternidad y carrera artística (Verdenelli, 2020), el presente trabajo retoma parte de ese material y lo complementa con nuevos datos obtenidos mediante seis entrevistas en profundidad: dos a bailarinas de tango, dos a bailarinas de *heels* y dos a bailarinas que combinan formación en contemporáneo, tango y *heels*, además de observación participante en clases de *heels*, realizadas específicamente para esta etapa de investigación. En todos los casos, se preservó el anonimato de las participantes mediante el uso de nombres ficticios, conforme a los estándares éticos de la investigación social.

El trabajo se inscribe en una perspectiva cualitativa con enfoque etnográfico (Guber, 2001) y se basa en observación participante en clases, ensayos y funciones, así como entrevistas en profundidad de orientación biográfica (Magrassi y Rocca, 1980) a bailarinas que desarrollan sus trayectorias en tres lenguajes dancísticos diferenciados: tango escénico, danza contemporánea y técnica *heels*.

El recorte de estilos no fue definido a priori, sino que fue un emergente del propio trabajo de campo, a partir de la observación de las dinámicas de circulación de las artistas, los procesos formativos involucrados en cada práctica y los modos diferenciados de inserción laboral. Además de estar fuertemente presentes en la escena porteña, estos estilos expresan diferencias relevantes en cuanto a los circuitos de producción que los organizan, los públicos que convocan, los capitales simbólicos que movilizan y las configuraciones corporales que requieren, entre otras.

Siguiendo los aportes de Mauro (2018a), Sbodio (2016) y Cadús (2018), es posible distinguir tres circuitos de producción y circulación que organizan el trabajo en el campo de la danza escénica porteña: el circuito comercial, el circuito oficial y el circuito independiente. Cada uno de ellos presenta dinámicas laborales, estéticas y organizativas particulares, así como distintas formas de reconocimiento y jerarquización.

El circuito comercial se caracteriza por estar orientado a la rentabilidad económica y por estar organizado por empresas privadas o empresarios que asumen el riesgo de producción. En el caso del tango escénico, en este circuito predomina la contratación informal, así como también una fuerte codificación corporal y estética y una alta segmentación por género, entre otras características (Verdenelli y Winokur, 2023).

El circuito oficial incluye cuerpos estables y contratos por locación de servicios en instituciones públicas. Si bien ofrece mayor estabilidad laboral, impone criterios institucionales rígidos y presenta barreras de ingreso significativas (Sbodio, 2016; Mauro, 2018a).

El circuito independiente, por su parte, es el más extendido en el campo de la danza contemporánea. Se sostiene mediante la autogestión, la autofinanciación y el trabajo colaborativo, lo que permite mayor libertad creativa, pero también expone a las artistas a condiciones de mayor vulnerabilidad y precariedad laboral (Osswald, 2015; Sáez, 2017; Cadús, 2018; Sáez y Verdenelli, 2024).

Cabe aclarar que el trabajo de campo que sustenta este artículo se desarrolló principalmente en espacios pertenecientes a los circuitos independientes y comerciales. Si bien en el análisis se asocian ciertos lenguajes dancísticos a estos circuitos —el tango escénico al circuito comercial, la danza contemporánea al independiente—, en la práctica fue posible observar múltiples formas de circulación entre ambos. Muchas de las bailarinas entrevistadas y observadas se desplazan entre estos circuitos a lo largo de sus trayectorias, y también articulan técnicas y saberes provenientes de diferentes estilos, lo que evidencia la porosidad y el dinamismo de estas categorías en el contexto actual.

En el caso del *heels* —una técnica surgida en Estados Unidos y desarrollada por coreógrafas como Dana Foglia, que combina elementos del jazz, el contemporáneo y el ballet, caracterizada por el uso de *stilettos*—, este trabajo se pregunta por los motivos por los que algunas bailarinas jóvenes, formadas en danza contemporánea, eligen desplazarse hacia estos lenguajes. A diferencia de otros estilos que también se bailan en tacos —como la salsa, el tango, la bachata o el *ballroom*; así como el *vogue*, el *waacking* y el *drag performance* dentro de la estética *queer*—, el *heels* comercial tiene una base muy académica y no surge en contextos comunitarios, callejeros ni militantes, sino en la intersección entre la danza profesional y el espectáculo *mainstream*, orientándose a circuitos de consumo masivo y producción visual.

Estas prácticas, que se expandieron notablemente en Buenos Aires durante los últimos cinco años y se viralizaron a través de plataformas como Instagram y TikTok, pueden entenderse como espacios de entrenamiento riguroso y expresión estética. Asimismo, permiten explorar la performatividad del cuerpo, la sensualidad y la

reapropiación del deseo, en diálogo con transformaciones impulsadas por los feminismos contemporáneos y debates sobre género, sexualidad y visibilidad de los cuerpos feminizados.

Finalmente, el análisis se centra en los modos en que las bailarinas construyen y sostienen su trabajo en contextos marcados por la informalidad, la fragmentación y la falta de derechos laborales, así como en las estrategias que despliegan para profesionalizar su práctica en un campo que tensiona constantemente los límites entre vocación, arte y empleo.

Condiciones de trabajo en la danza

La danza ha sido históricamente desvalorizada dentro del campo artístico. Como señala Mauro (2020a), existe una jerarquización entre las artes que privilegia los desempeños intelectuales por sobre los físicos, ubicando a las artes performativas –como la danza o el teatro– en un escalafón inferior.

Esta desvalorización se encuentra atravesada por una lectura generizada. Según Tortajada Quiroz (2011), la cultura occidental ha naturalizado la asociación entre la danza, las mujeres y *lo femenino* a partir de su vínculo con el cuerpo, la emoción y lo subjetivo. En el marco de los dualismos occidentales predominantes, las bailarinas (y también los bailarines) son concebidas como seres frágiles, sensibles y carentes de capacidades intelectuales. Desde esta perspectiva, la danza aparece como un arte menor o de bajo estatus, justamente por su conexión con el cuerpo.

Desde una mirada complementaria, Pérez Galí (2013) plantea que esta centralidad del cuerpo produce una concepción del bailarín como máquina y una fetichización que lo vuelve un sujeto/objeto mudo, sin agencia, subordinado dentro del campo artístico. Este modo de representación no solo opera en el plano simbólico, sino que tiene efectos concretos en las condiciones materiales de producción del trabajo en danza.

Mauro (2020b) propone pensar esta subalternidad desde la noción de feminización. En este marco, los cuerpos en escena no son vistos como productores de valor, sino como cuerpos disponibles para la mirada ajena, ofrecidos pasivamente como objetos de contemplación. Se configura así una cultura del trabajo profundamente

generizada, que afecta tanto a mujeres como a varones, y que produce sujetos disponibles, aptos para ser consumidos como una fuerza de trabajo que no se reconoce como tal.

La asociación de la danza con lo femenino –con el cuerpo, lo emocional y lo sensible– opera como un signo de menor prestigio frente a otras artes. No se trata solo de una mayoría de mujeres en términos numéricos, sino de que la asociación con lo femenino contribuye activamente a su escaso reconocimiento institucional. Además, dentro del propio campo, los roles de mayor prestigio tienden a estar ocupados por varones y, cuanto más jerárquico es un puesto, mayor suele ser su masculinización.

Esta lógica también se reproduce dentro del campo de las artes performativas. Mauro (2020b) observa que los roles encargados de diseñar, conducir o tomar decisiones sobre el proceso creativo –como el director, el coreógrafo o el dramaturgo– ocupan posiciones de privilegio, mientras que los cuerpos que ejecutan quedan en un lugar subordinado. Además, el sistema de reclutamiento de trabajadores artísticos actúa como un mecanismo de regulación del mercado, propiciando actitudes de (auto)disciplinamiento y (auto)precarización. En este contexto, la falta de remuneración, la informalidad, los maltratos y las distintas formas de abuso o violencia tienden a naturalizarse o pasar casi desapercibidas.

Estas experiencias no son excepcionales. Como cuentan muchas bailarinas durante el trabajo de campo, el modo en que se trata a los cuerpos en los procesos de formación, en las audiciones, ensayos u obras de danza puede dejar huellas profundas, incluso en la salud. Algunas consecuencias frecuentes son trastornos de la conducta alimentaria, lesiones crónicas, fatiga persistente o cuadros de ansiedad. Retomaré en el siguiente apartado cómo estas experiencias se entrelazan con otras desigualdades de género, a partir de los relatos de las bailarinas.

La cuestión de la precariedad es un aspecto central en los estudios que se preguntan por las condiciones laborales en la danza, tanto en países europeos como en contextos latinoamericanos, y atravesando los circuitos oficiales, comerciales e independientes (Sáez y Verdenelli, 2024). Si bien esta categoría ha cobrado fuerza más allá del campo artístico, como parte del análisis del trabajo en el capitalismo contemporáneo (Lazzarato, 1996), su inscripción en el ámbito de la danza permite pensar cómo estas formas de desprotección se entrelazan con las lógicas específicas del trabajo

artístico y con la feminización del campo. Desde esta perspectiva, la precarización no solo refiere a la inestabilidad e inseguridad laboral, la vulnerabilidad económica y la flexibilidad forzada, sino también a un modo de producir subjetividades que naturalizan estas condiciones como parte del hacer creativo (Lorey, 2008).

En este marco, algunas estrategias de sostenimiento de la actividad artística se apoyan en el despliegue de múltiples formas de pluriempleo y multiactividad, combinando trabajos formales e informales dentro y fuera del campo artístico (Sáez y Verdenelli, 2024).

Al indagar sobre la organización del tiempo laboral y las actividades remuneradas que realizaban, las bailarinas de tango escénico señalaron que sus ingresos provenían de múltiples trabajos vinculados al tango: presentaciones de shows en casas de tango², giras con compañías, clases de baile, venta de zapatos de baile y organización de eventos de baile social (milongas). En contraste, la gran mayoría de bailarinas de danza contemporánea y de técnica *heels* afirmó que rara vez obtenía ingresos significativos como intérpretes, coreógrafas o directoras de obras, y que tanto sus principales fuentes de ingresos (como la mayor parte de su tiempo laboral) estaban ligados a la docencia, ya sea en danza o en otras técnicas corporales, como pilates, elongación o yoga. Por último, mencionaron empleos de medio tiempo en oficinas, comercios o locales gastronómicos.

Al referirse a sus condiciones laborales, todas las mujeres entrevistadas describieron vínculos informales o precarios de trabajo. Las modalidades de contratación más frecuentes en casas de tango, compañías o escuelas de danza fueron el “trabajo en negro” o la facturación como monotributistas, muchas veces por montos notablemente inferiores a los que corresponderían por su trabajo mensual.

Entre las bailarinas de tango, emergió como tema recurrente la necesidad de aprender a negociar sus salarios con los dueños de las casas de tango y saber cotizar su trabajo. Algunas relataban que solían ser los varones quienes se encargaban de negociar el cachet de la pareja de baile. Otras mencionaban que la remuneración percibida solía variar de pareja en pareja (e incluso entre integrantes de una misma pareja) según

² Las casas de tango o tanguerías son locales ubicados principalmente en el centro y sur de la ciudad de Buenos Aires que ofrecen espectáculos de música y baile con servicio gastronómico (cena show), dirigidos sobre todo a turistas. Suelen presentar relatos escénicos sobre la historia del tango y están gestionadas por empresas del rubro del entretenimiento.

múltiples factores como la antigüedad laboral, la experiencia escénica, el rol asumido dentro del show (protagónico o cuerpo de baile), así como la capacidad individual de negociación y puesta en valor del propio trabajo (Verdenelli y Winokur, 2023).

Por su parte, para las bailarinas contemporáneas especializadas en *heels*, esta técnica representaba una oportunidad para ampliar y diversificar su actividad docente –debido a su creciente demanda en la escena porteña– y también les abría la posibilidad de realizar trabajos esporádicos en eventos, shows o videoclips, lo que les daba mayor visibilidad. Además, mencionaban que la publicación de contenidos bailando en redes sociales podía traducirse en mayor visibilidad, más alumnado y nuevas oportunidades laborales. Sobre esto conversamos con Luz y Nina:

De todos los trabajos que hago, que incluyen dar mil clases, escribir, hacer obras como intérprete, asistir a mis profes, producir o grabar videoclips, te diría que lo que más me interesa y disfruto es grabar videoclips. Porque tienen el vértigo y la presión de una escena, pero es un poco más tranquilo. Podés hacer cortes, volver a filmar, editar. Entonces si te confundís, podés repetir. Además me encantan los juegos con la cámara. Y también que te quede algo, ¿no? Para poder mostrar tu trabajo, para subir a tus redes. Porque terminás de bailar en un escenario y no sé, es como que no te queda nada, es todo súper efímero. En cambio con lo audiovisual te queda un producto, un material que está ahí. (Luz, 22 años, bailarina de contemporáneo y heels, comunicación personal)

En el heels hay algo que es tan performativo, tan show, que me encanta. Me siento como cuando era chica y copiaba los videoclips de Britney sola en mi habitación. Me parece redivertido, lo disfruto, lo actúo. Y también hago contenido y lo subo a mis redes, obvio, porque es algo que vende mucho. Hoy las redes son una vidriera, es así. Si subís un reel bien hecho y bailando bien, te llegan alumnas, te llaman para un evento. Es parte del trabajo. Hay que moverse todo el tiempo, mostrarse. Porque hay tanta gente dando clases, tanta oferta, entonces cuesta mucho. Es un laburo extra generar contenido para venderse. (Nina, 27 años, bailarina de contemporáneo y heels).

Estas experiencias muestran que el desplazamiento de muchas bailarinas jóvenes desde la danza contemporánea hacia técnicas como *heels* no solo se explica por la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos o estéticas escénicas, sino también por las oportunidades que ofrece el mundo digital para sostener y visibilizar el trabajo artístico. Generar contenidos, mostrarse activas en redes y construir una presencia *online* se vuelve una estrategia clave para mantenerse en circulación, atraer alumnas o propuestas laborales, y afirmarse como trabajadoras del arte en un escenario marcado por la inestabilidad.

El uso de redes sociales habilita nuevas formas de visibilización, pero también intensifica la competencia y promueve una lógica de exposición constante, donde el cuerpo debe mostrarse bello, joven, entrenado y activo. Las bailarinas comparten contenidos sobre clases, ensayos, giras, obras, videodanzas o trabajos de investigación. La figura de la bailarina profesional se construye hoy, también, en diálogo con ese universo de imágenes y relatos que circulan online. El reconocimiento simbólico y social ya no depende solo del aval de ciertas instituciones, referentes o pares, sino también de las formas de circulación en redes y de la cantidad de seguidores.

En este escenario, *lo profesional* se vuelve más difícil de delimitar. Las carreras cortas, propias de los circuitos de producción de la danza, se asemejan en muchos sentidos a las del deporte de élite: el alto rendimiento físico, la juventud, la competencia, la entrega personal y la disponibilidad plena se convierten en ejes centrales que marcan profundas desigualdades. Sin embargo, a diferencia del deporte, donde existen criterios institucionales más claros sobre el rendimiento, la jerarquía y la profesionalización, en la danza esos parámetros son difusos y muchas veces contradictorios. No hay títulos ni salarios que garanticen el estatus profesional y la pertenencia al campo se vuelve inestable, dependiente de múltiples factores: trayectorias previas, reconocimiento entre pares, visibilidad en redes, circulación por ciertos espacios legitimados o la propia narrativa identitaria.

Las fronteras que delimitan quién es o no es profesional se vuelven así porosas e inestables, mediadas por criterios tanto objetivos como subjetivos³. Ante la pregunta sobre qué las vuelve profesionales, muchas bailarinas responden que alcanza con autoperibirse como tal. Sin embargo, agregan que el estudio, el entrenamiento y el compromiso constante son condiciones indispensables. “Hay personas con títulos universitarios que para mí no son profesionales, y al revés también, un montón de bailarinas hiperprofesionales que no tienen títulos, pero que se la pasan estudiando y actualizándose”, reflexionaba Luz (comunicación personal).

³ Esta inestabilidad en los criterios de profesionalización es común en los trabajos artísticos, donde la legitimidad se construye en la intersección entre credenciales formales, trayectorias visibles y reconocimientos simbólicos. Algo similar fue observado por Sáez (2017) en los campos del circo y la danza contemporánea, y por del Mármol (2018) entre teatristas independientes, ambos en la ciudad de La Plata.

La formación académica o institucional no garantiza por sí sola el reconocimiento, del mismo modo que el salario no puede ser el filtro de profesionalización: en un campo fuertemente precarizado, en el que muchas bailarinas no perciben ingresos estables, la profesionalidad se construye más como una ética de trabajo que como una condición laboral formal. Esta ambigüedad alimenta un campo tensionado entre el deseo y el esfuerzo, entre el mérito y la incertidumbre, entre la autoexplotación y la búsqueda de legitimidad.

Estas búsquedas de visibilidad y legitimidad conviven con condiciones laborales precarias, que exigen diversificar las actividades remuneradas para alcanzar cierta estabilidad económica. En ninguno de los casos relevados las bailarinas podían vivir exclusivamente de una sola ocupación. Sin embargo, en el caso del tango, casi todas las fuentes de ingreso estaban directamente relacionadas con su formación y trayectoria profesional, mientras que en los otros estilos era frecuente que se combinaran trabajos dentro y fuera del ámbito artístico.

Este panorama de diversificación y fragmentación laboral tiene un impacto directo en el tiempo disponible para actividades no remuneradas, pero esenciales para el desarrollo profesional, como el entrenamiento y la formación continua. En todos los casos, las bailarinas coincidían en la importancia de destinar, al menos dos o tres veces por semana, tiempo a su propio entrenamiento. Este trabajo era considerado indispensable para mantenerse flexibles, fuertes y competitivos en sus respectivos circuitos. Pero también representaba una inversión personal significativa, no siempre fácil de sostener:

Tenés que estar entrenando todo el tiempo, ir a clases, ver qué se está haciendo, seguir moviéndote. Si no, te quedás afuera. Pero eso también es plata. Es loco, porque tenés que pagar para entrenar y a veces para trabajar, para producirte tus obras. Y no siempre te entra plata bailando, entonces la tenés que juntar de otros lados. (Antonia, 36 años, bailarina de contemporáneo, comunicación personal)

Acá son muy raras las audiciones. Cuando pegás trabajo, casi siempre es porque te invitan. Y eso aplica para todo: obras, shows, videoclips. A mí me salieron muchos trabajos porque me invitaron mis profes, por ejemplo, porque me veían en sus clases y les gustó lo que hacía. Entonces es reimportante tomar clases con gente grossa para que te conozcan, para que te vean. Parte de mi sueldo se va en eso. (Luz, 22 años, bailarina de contemporáneo y *heels*, comunicación personal)

Más allá del entrenamiento, muchas artistas señalaban la necesidad de seguir tomando clases como parte de su práctica profesional. Esa formación constante y de largo aliento (Sáez, 2017) implica una inversión sostenida de tiempo, esfuerzo y dinero. Se

considera fundamental no solo para tener un cuerpo entrenado, sino también para actualizar herramientas expresivas, tejer vínculos con colegas, ampliar ofertas laborales y mantenerse visibles dentro de los circuitos profesionales. En este sentido, no poder sostener estos espacios por falta de tiempo o dinero afecta directamente las posibilidades de inserción y proyección artística.

En este entramado, el pluriempleo, la multiactividad y la combinación de fuentes de ingreso dentro y fuera del campo artístico aparecen como estrategias necesarias para sostener una trayectoria en danza. Estas formas de organizar el trabajo, sin embargo, suponen una carga física y mental significativa, y reducen el tiempo disponible para aspectos fundamentales del desarrollo profesional, como la formación continua, los procesos creativos o la investigación escénica.

La danza es mi lenguaje y me nutre para dar clases de yoga o pilates. Y me va muy bien. Pero tengo que trabajar 8, 9 horas por día para vivir de esto. Me tengo que autoexplotar un montón y lamentablemente no tengo plata para bancar mis propios proyectos, por ejemplo, entonces dependo de subsidios. Y eso a veces sale y a veces no. Y también lleva mucho tiempo aplicar o presentarse a las convocatorias. Entonces el tiempo que me queda para crear, para pensar en lo escénico es poquísimo. Además está el tema del público. Hay tan poca gente dispuesta a pagar una entrada... Siento que estamos en una gran crisis, que cada vez tenemos una brecha más grande con los espectadores. (Irene, 40 años, bailarina de danza contemporánea, comunicación personal)

Los trabajos que hago en las casas de tango también me permiten sostener mis propios proyectos. Aunque claro, el tiempo que le dedico a mis proyectos es siempre menos del que me gustaría. Desde el 2019 estoy en una compañía como directora. Somos una cooperativa y estamos trabajando en una línea que se sale de varios clichés del tango, todos bailarines y bailarinas más grandes, cero hegemónicos. Y estamos investigando mucho, buscando contar otras historias que capaz no es lo que ves en un show para turistas y bueno, tampoco es tan rentable. (Sofía, 37 años, bailarina de tango, comunicación personal)

Sofía e Irene plantean una paradoja fundamental: el trabajo constante para sostener una vida dedicada a la danza suele dejar escaso margen para el tiempo creativo o los proyectos personales. Las horas se consumen entre clases, generación de contenidos para redes sociales, trabajos en shows o eventos comerciales, gestiones administrativas o búsquedas de financiamiento, mientras que el espacio para la exploración artística o la creación escénica —el supuesto corazón del hacer danzante— termina siendo el más relegado.

Así, el deseo de crear persiste, pero queda atrapado en los márgenes de una rutina marcada por la productividad y la precariedad, a costa muchas veces del agotamiento físico y emocional que supone mantenerlo vivo. Tal como plantea Menger (2009), la incertidumbre sobre la duración del empleo, la evaluación del desempeño y el acceso a nuevas oportunidades laborales configura un mercado artístico fuertemente desregulado, donde la gestión individual del riesgo y la búsqueda constante de visibilidad se naturalizan como condiciones del oficio.

Esta incertidumbre estructural reorganiza las propiedades del trabajo, diluye el tiempo creativo y empuja a las artistas a convertirse en gestoras de sí mismas, responsables no solo de crear, sino también de difundir, sostener y financiar su práctica. Así, se producen carreras altamente indeterminadas, sostenidas muchas veces más por la vocación que por condiciones de trabajo dignas y estables. El ideal de una actividad sin rutina, libre y abierta a la creatividad, se convierte en una trampa cuando la mayor parte del tiempo cotidiano se dedica a otras tareas.

Este panorama general se plantea con nitidez en los relatos de las mujeres entrevistadas. La mayoría de las bailarinas dicen haber elegido la danza por placer, por vocación, por necesidad de expresión. Sin embargo, muchas reconocen que la práctica sostenida de esta actividad requiere de condiciones materiales que en general no están disponibles, lo que se traduce en la aceptación, ya sea resignada o entusiasta, de condiciones laborales inestables, sin contratos ni derechos garantizados, e incluso sin remuneración. Bajo la idea de que lo importante es poder bailar, crear o estar en escena, se reproduce una forma de precarización que se vuelve estructural en el campo dancístico (Sáez, 2015).

Eso que llaman amor, es trabajo no pago fue una de las frases más difundidas durante las acciones virtuales del 29 de abril de 2020 –Día Internacional de la Danza– para visibilizar la situación del sector durante la pandemia de COVID-19 (Verdenelli, 2020). Esta consigna condensó el malestar creciente en torno a las condiciones desiguales que atraviesan a quienes se dedican a la danza, particularmente a las mujeres, muchas veces empujadas a sostener sus trayectorias a fuerza de vocación y deseo.

Como advierte Zafra (2021), bajo la trampa de la vocación y el imperativo de la realización personal se oculta una forma de explotación profundamente generizada.

Mientras la promesa de una vida libre y creativa actúa como anzuelo, la experiencia cotidiana se traduce muchas veces en una sobrecarga invisible y en la necesidad constante de administrar el propio desgaste. Estas lógicas, al tiempo que invisibilizan la dimensión laboral de la práctica artística, refuerzan su feminización.

La exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que funcionan como una trampa simbólica para justificar la falta de remuneración adecuada (Bayardo, 1990; Mauro, 2018b). A pesar de esto, algunas investigaciones han resaltado las dificultades de los artistas para asumir una identidad laboral que se percibe como contrapuesta y desmerecedora de la artística, destacando la persistencia del supuesto que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma, y de las representaciones dicotómicas entre arte y trabajo (Infantino, 2011; Mauro, 2018a).

En el caso de la danza, esta representación resulta especialmente eficaz y persistente, ya que refuerza tanto su carácter vocacional como su asociación con lo corporal, lo emocional y lo femenino. Esta triple inscripción contribuye a consolidar su exclusión del reconocimiento como trabajo remunerado y con derechos.

Desigualdades sexo-genéricas en la danza

“Si te fijás en quiénes ocupan los lugares de poder, vas a ver que son casi todos hombres”, me dice Luz, sin dudar, cuando le pregunto por las desigualdades de género en el ámbito de la danza local. Según lo conversado con las artistas, estas desigualdades se manifiestan especialmente en la distribución de roles y posiciones de poder. Aunque son menos, los varones suelen ocupar los cargos jerárquicos en compañías, universidades, organismos públicos y proyectos de mayor visibilidad o reconocimiento.

Esta concentración de varones en puestos de decisión contrasta con la presencia mayoritaria de mujeres en la práctica diaria de la danza. Algunas bailarinas también mencionan que, durante su formación, observaron ventajas sistemáticas para los varones: invitaciones a clases gratuitas, mayores oportunidades en audiciones por su escasa presencia numérica y una valoración diferenciada en su selección como intérpretes.

A ellos se les exige menos, fue una de las frases que escuché, seguida de *nosotras en general estamos mucho más formadas*. Sobre este tema, Antonia reflexionaba:

Es un trabajo hipercompetitivo, pero para ellos siempre hay lugar. Y te digo que a veces son horribles técnicamente, porque claro, en general empiezan a estudiar de más grandes y llegan con poca formación. Pero son tantas las oportunidades que se les dan que también los ves crecer rápido, eso hay que decirlo. Me ha pasado de ver a un bailarín que era horrible un año después y la estaba rompiendo. (Antonia, 36 años, bailarina de contemporáneo, comunicación personal)

En línea con la reflexión de Antonia, Nina compartió su experiencia durante las audiciones para una compañía de danza contemporánea:

Yo tuve suerte, entré a la compañía en una camada que entramos solo mujeres, porque se presentaron un par de masculinidades a la audición que realmente tenían un nivel muy bajo. Y sé que quienes decidían tuvieron una discusión que se definió así: lo hacemos todo de mujeres y que gane el nivel por encima de otros criterios. Así que sí, se les dan un poco más de posibilidades. Igual siento que tienen otras trabas, porque no está estipulado socialmente que un varón dance, entonces deben tener trabas en el camino que yo no tuve para llegar. (Nina, 27 años. Bailarina de contemporáneo y *heles*, comunicación personal)

Estos relatos coinciden con lo que observan Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018), quienes afirman que el género implica diferencias en las formas de acercarse a la danza: mientras que para las mujeres suele tratarse de una práctica temprana y naturalizada, en el caso de los varones se presenta más bien como una revelación personal que suele enfrentarse a resistencias familiares o sociales. Esta entrada más tardía o inusual convive, paradójicamente, con ciertas ventajas en el mercado laboral: las autoras identifican una fuerte competencia entre mujeres y mayores facilidades de inserción profesional para los varones.

Algo similar señala Mora (2011) al estudiar el ingreso a la carrera de danza clásica en La Plata, donde la baja participación masculina se traduce en un trato privilegiado hacia los varones por parte del profesorado y en una mayor valoración de sus trayectorias, a pesar de que las mujeres suelen tener niveles de formación más altos.

Más allá del acceso a la formación o el empleo, también se han documentado desigualdades en el campo de la creación y el reconocimiento. Según Abad Carlés (2015), la agencia creativa de las mujeres ha sido históricamente invisibilizada: mientras en el ballet se las ha ubicado como cuerpos pasivos que encarnan ideas ajenas, en la danza moderna fueron reconocidas como pioneras pero rara vez como parte de una tradición

legítima. Esta marginalización simbólica, señala la autora, contribuye a consolidar discursos que naturalizan la ausencia femenina en los espacios de poder y creación.

Cuerpos feminizados en la danza

Las desigualdades también se materializan en la construcción generizada de los cuerpos, en los modos en que son formados, exhibidos y valorados. Desde una perspectiva histórica, el ballet ha jugado un rol central en la construcción de cuerpos femeninos moldeados para encarnar la gracia, la ligereza y la fragilidad, mientras que los cuerpos masculinos son entrenados para encarnar la fuerza, el control y la potencia.

Tortajada Quiroz (2011) señala que esta concepción se inscribe en el propio dispositivo escénico: el *pas de deux*, la distribución de roles, el vestuario y las técnicas refuerzan una idea binaria de lo masculino y lo femenino que contribuye a relegar a las mujeres a posiciones de dependencia y a limitar su reconocimiento como trabajadoras autónomas.

Además, la danza instala una noción del cuerpo como instrumento (Mora, 2011) moldeado por regímenes de disciplinamiento que refuerzan estéticas hegemónicas de clase, género y juventud.

Esta lógica provoca exclusiones más o menos explícitas hacia quienes no encarnan esos ideales: cuerpos grandes, musculosos, altos o bajos, con huesos anchos, por mencionar algunos ejemplos, enfrentan mayores obstáculos laborales (Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018). Salirse del promedio es un problema para muchas bailarinas: ser demasiado alta, demasiado grande o no responder a las medidas esperadas puede volverse una desventaja. Muchas sienten que estas exigencias corporales recaen con más fuerza sobre las mujeres, tanto en la formación como en la selección para trabajos escénicos.

Frente a estas codificaciones rígidas, la danza contemporánea ha buscado cuestionar y ampliar los márgenes de lo posible para los cuerpos en escena. Algunas bailarinas destacan que este lenguaje permitió desarmar estereotipos y habilitar nuevas configuraciones, como el hecho de que mujeres fuertes, altas o “grandes” puedan ejercer el rol de partenaire, levantando a otras mujeres. Esta transformación no solo afecta la técnica, sino también los modos de percibir y legitimar otros cuerpos y otras energías.

En cambio, en lenguajes como el tango escénico o la técnica *heels*, la codificación por género se mantiene con mayor fuerza. En estas prácticas, hay una fuerte carga visual y performativa con relación a lo femenino. Las bailarinas de ambos estilos reconocen que el vestuario, los tacos altos y ciertos movimientos generizados forman parte del código escénico esperado.

Algunas comentan que estas estéticas no solo acentúan la sensualidad o el erotismo de los cuerpos femeninos para ser consumidos por otros, sino que también les permiten construir una identificación como bailarinas, explorar ciertas energías y desarrollar sus propios estilos. Específicamente, destacan el uso de tacos como un elemento feminizante, que conlleva un desafío técnico y el desarrollo de una habilidad específica que ellas disfrutan.

Muchas de estas mujeres asocian los tacos a una sensación de poder femenino y afirman que les permiten construir personajes, *jugar a ser otras* e investigar nuevas formas de moverse. En el tango, esta construcción suele estar anclada en una caracterización de personajes del pasado reciente; en el *heels*, en cambio, se vincula más con una idea de feminidad moderna, autónoma y performativa.

Diversos estudios han analizado como las coreografías del tango escénico suelen reproducir una retórica de la pasión (hetero)sexual que acentúa la sensualidad de los cuerpos femeninos y la virilidad de los masculinos, exacerbando el erotismo en una clave (auto)exotizante (Savigliano, 1995; Cecconi, 2018). A partir de una serie de recursos (el vestuario, los trucos acrobáticos o los giros dramáticos, entre otros), en estos espectáculos se muestra aquello que se cree que los otros (turistas extranjeros) esperan encontrar como producción típicamente local.

Por su parte, otros trabajos sobre danza y sexualidad han señalado que la representación del erotismo y el deseo no deben leerse exclusivamente desde la lógica de la dominación. A partir del análisis de las experiencias de mujeres que se reapropian del lenguaje del espectáculo, de prácticas de baile tradicionalmente cuestionadas por su carga sexual o su visualidad hegemónica, se han desarrollado lecturas más complejas, que atienden a los agenciamientos de las intérpretes, a sus modos de subvertir los estereotipos o de jugar con ellos, y a las distintas formas de circulación y apropiación del goce y la autonomía corporal (entre otras, Hanna, 2010; Liska, 2024).

Ahora bien, para las trabajadoras de la danza este universo estético femenino también impone limitaciones laborales concretas. Varias bailarinas de tango, por ejemplo, relatan que la contratación en espectáculos depende muchas veces de que el vestuario estándar les quede bien, ya que no se confecciona ropa nueva para cada intérprete (Verdenelli y Winokur, 2023). En el caso del *heels*, Nina y Laura recordaron haber sido excluidas de filmaciones grupales porque su altura o contextura rompían la homogeneidad visual buscada por la coreografía y por el encuadre de la cámara. Esto pone en evidencia cómo la estandarización corporal sigue operando como filtro de acceso laboral y cómo la sensualidad exigida para la escena puede, al mismo tiempo, ser fuente de disfrute y exclusión.

Los temas de salud mental también fueron recurrentes en las conversaciones con bailarinas de todas las disciplinas. La alta competitividad, la comparación constante durante los procesos de formación, la exaltación de ciertas estructuras corporales y la exigencia permanente impactan directamente en su bienestar emocional.

Varias intérpretes mencionaron haber atravesado trastornos alimentarios, ansiedad o episodios depresivos vinculados a las exigencias de la práctica y las condiciones de vida que conlleva dedicarse a la danza. Olivia, una bailarina de contemporáneo de 30 años, recordó haber tenido “amenorrea durante cuatro años” y Elena relató su paso “por unos cuantos TCA (trastornos de la conducta alimentaria)”, que atribuyó en gran parte al entorno formativo: “Por suerte ahora pasa cada vez menos, pero me acuerdo de que nos decían cosas como: ‘a ver si de acá al mes que viene bajan un par de kilitos para la muestra’.”

También surgieron relatos de soledad, presión y angustia al migrar desde otras provincias siendo adolescentes para estudiar danza en Buenos Aires, sin redes de contención familiar y en contextos de alta demanda. En el caso del tango, algunas mencionaron que los horarios nocturnos, la mala alimentación y la inestabilidad laboral tuvieron consecuencias sobre la calidad del sueño, la ansiedad y el estado físico general. Aunque muchas reconocen avances en la conciencia sobre estos temas, persisten dinámicas laborales que siguen siendo hostiles para el cuidado subjetivo.

La edad aparece como un factor determinante en las trayectorias laborales de las bailarinas, no solo por el desgaste que implica sostener altos niveles de rendimiento

escénico, sino también por las exigencias simbólicas de cada circuito. La danza, como práctica juvenil y juvenilizante (del Mármol y Sáez, 2020), se construye en torno a un ideal corporal asociado a la vitalidad, la belleza y la delgadez, lo que convierte al paso del tiempo en una amenaza concreta para la continuidad laboral.

Las intérpretes refieren que, con el correr de los años, deben extremar los cuidados para evitar lesiones y sostener su disponibilidad física: mantener rutinas de entrenamiento diarias, cuidar la alimentación y respetar las horas de sueño se vuelve una estrategia de supervivencia profesional. Sin embargo, el acceso a condiciones que permitan ese cuidado no siempre está garantizado. Como señala Njaradi (2014), la falta de estabilidad laboral y la modalidad de trabajo intensivo en proyectos a corto plazo resultan sostenibles solo para cuerpos jóvenes y con energía, mientras que para los cuerpos envejecidos se vuelven prácticas insostenibles y peligrosas. A esto se suma un acceso precario al sistema de salud, lo que agrava aún más los efectos del desgaste corporal.

Algunas bailarinas relatan que las casas de tango privilegian cuerpos jóvenes y esbeltos, y que ciertos números del show –como los valeses– se reservan para mujeres que evocan visualmente la figura de una quinceañera (Verdenelli y Winokur, 2023). La selección de cuerpos no solo se basa en la destreza o experiencia, sino en su capacidad de sostener una imagen que interpela una mirada deseante. Algo similar ocurre en el *heels*, una práctica que combina técnica con expresión performática y sensualidad. Allí también se privilegia un cuerpo delgado, flexible, hipersexualizado y joven, que encarne un ideal de belleza femenina hegemónica, muchas veces inspirado en estéticas del pop global.

En ambos casos, el cuerpo femenino es moldeado para ser visto, deseado y consumido, lo que refuerza lo que Mauro (2020b) plantea al describir la extrema dependencia de la danza y el teatro respecto de la mirada ajena: conseguir trabajo no depende únicamente del saber hacer, sino de encarnar ciertos atributos estéticos y etarios valorados. En ese sentido, el envejecimiento no solo implica una transformación física, sino también un *derrumbe simbólico* del cuerpo femenino en tanto objeto de deseo (Tortajada Quiroz, 2011). El cuerpo que envejece deja de ser visible, deseable y, por lo tanto, deja de ser contratable.

Maternidad, cuidados y trabajo de las mujeres en la danza

En un contexto de sobreoferta de mujeres bailarinas, las condiciones laborales de la danza configuran un campo altamente competitivo y fragmentado, donde las dinámicas simbólicas y materiales actúan como filtros de expulsión para quienes no pueden sostener los ritmos exigidos o adaptarse a las demandas del sector. La idea del sacrificio o de *darlo todo*, tan presente en los relatos de las bailarinas, se vincula con una lógica meritocrática que individualiza el esfuerzo y naturaliza la precarización y el desgaste. Las exigencias físicas, la juventud como capital, la disponibilidad total y la dedicación constante de tiempo y dinero se vuelven condiciones implícitas para sostener una trayectoria en la danza, en detrimento de quienes no pueden o no desean sostener esa intensidad. En este escenario, la maternidad aparece como una frontera conflictiva que muchas veces no puede ser atravesada sin consecuencias.

Como muestran diversos estudios (Abad Carlés, 2015; Verdenelli, 2020), la edad reproductiva suele coincidir con el momento de mayor despliegue y consolidación profesional en las carreras dancísticas, generando múltiples tensiones entre los tiempos del trabajo artístico y los tiempos vitales. A diferencia de otros ámbitos laborales, en la danza no existen licencias, derechos ni marcos institucionales que contemplen las interrupciones asociadas a la maternidad. Esta ausencia no es neutra: configura un criterio estructural de reproducción de desigualdades sexo-genéricas, al responsabilizar individualmente a quienes deciden matenar y al dejar sin reconocimiento ni cobertura institucional los trabajos de cuidado. La maternidad, en este campo, sigue siendo invisibilizada, percibida como un problema personal, y no como una dimensión colectiva del trabajo artístico, lo que refuerza su carácter excluyente (Verdenelli, 2020).

Según observé durante mi trabajo de campo, la búsqueda por articular el mundo del cuidado infantil con el del trabajo artístico presenta una serie de particularidades que expresan la tensión entre distintas lógicas económicas, culturales y simbólicas en constante fricción. Las transformaciones corporales asociadas a embarazos y puerperios, los ensayos nocturnos, las funciones en horarios incompatibles con la vida familiar, las giras, las jornadas extensas y sin previsibilidad laboral, o la falta de redes de cuidado sostenidas, son parte del escenario habitual. A esto se suma la superposición entre esferas —la artística, la doméstica y la de ocio— que caracteriza las trayectorias de las artistas

madres, generando una configuración difusa del tiempo vital y laboral. Las fronteras entre trabajo remunerado, trabajo artístico (frecuentemente no remunerado), cuidado y tiempo libre se vuelven borrosas, lo que implica una carga mental y física sostenida (Verdenelli, 2020).

El agotamiento, los tiempos de recuperación tras lesiones o enfermedades, y la necesidad de sostener múltiples empleos se agravan aún más en las trayectorias de quienes maternan. Incluso aquellas que logran articular maternidad y carrera en la danza lo hacen con gran esfuerzo y sin garantías de continuidad laboral. La maternidad no representa necesariamente un corte abrupto en la carrera, pero sí introduce discontinuidades, reconfiguraciones forzadas y, en muchos casos, desplazamientos de espacios de mayor visibilidad hacia otros periféricos o autogestionados. Sin embargo, también emergen formas de agencia: muchas artistas madres disputan o negocian su adecuación a las normas, produciendo micromovimientos dentro de las reglas de juego preestablecidas y mostrando las porosidades existentes entre las distintas esferas de la vida cotidiana (Verdenelli, 2022b, 2024). Estas estrategias permiten resistir las formas más excluyentes de la profesionalización artística, aunque lo hagan desde un lugar de fragilidad.

Esta tensión no se expresa únicamente en las trayectorias de quienes eligen maternar. También se manifiesta en las decisiones de no tener hijos, muchas veces atravesadas por la precariedad económica y la inestabilidad laboral. Durante nuestras conversaciones informales, varias artistas mencionaron que no desean ser madres, ya sea por convicciones personales o porque “ni siquiera se hacen la pregunta” ante la falta de condiciones materiales mínimas para sostener esa posibilidad. Como señaló Camila, “Trabajo 10 horas por día y si no trabajo, no como. ¿Cómo voy a pensar en tener un hijo ahora?”. La precariedad no solo condiciona la experiencia de la maternidad, sino incluso la posibilidad misma de proyectarla.

Estas dinámicas no solo tienen efectos materiales, sino también efectos simbólicos y subjetivos, en tanto se inscriben en discursos profundamente arraigados sobre la vocación, la entrega y el sacrificio. Como analicé en trabajos previos (Verdenelli, 2022a), el sacrificio funciona como un dispositivo generizado que naturaliza la autoexplotación en nombre del amor al arte o del amor materno. En el universo de la danza, este mandato se expresa en la idea de “darlo todo” por la escena o por los hijos, como si se tratara de

elecciones individuales y no de consecuencias de una organización estructural del trabajo atravesada por desigualdades de género.

Así, el sacrificio aparece como una condición esperada y celebrada en las trayectorias de las bailarinas, pero también como una trampa simbólica ligada a la idea de vocación, que invisibiliza las condiciones de precariedad y sobrecarga que sostienen esas trayectorias. La figura de la artista consagrada y la de la madre abnegada comparten una misma lógica de consagración total, que no deja lugar para el conflicto, el deseo ambivalente ni la vulnerabilidad. Al visibilizar estas tensiones, es posible desarmar la falsa dicotomía entre vocación y maternidad, y disputar las formas en que se legitima lo profesional en la danza desde una ética del cuidado, y no del sacrificio.

Visibilizar las formas específicas en que la maternidad –como posibilidad, experiencia o decisión postergada– incide en las trayectorias laborales y artísticas de las bailarinas permite comprender su papel como dimensión central en la reproducción de las desigualdades de género en el mundo de la danza. Para ello, es imprescindible considerar de manera integrada las dimensiones que estructuran el hacer artístico: el cuerpo, el tiempo, el trabajo, el dinero, el cuidado y el deseo. Como ha mostrado la literatura feminista sobre trabajo artístico, no es posible pensar las condiciones laborales desligadas de las estructuras de género que organizan los vínculos entre producción y reproducción. Repensar la profesionalización desde esta perspectiva supone habilitar formas más justas, plurales y sostenibles de estar en la danza.

Conclusiones

El análisis de las condiciones de trabajo en el marco de las trayectorias laborales de bailarinas de tango, danza contemporánea y *heels* en Buenos Aires muestra que las posibilidades de inserción y sostenimiento de una carrera artística varían significativamente según el lenguaje dancístico y el circuito en el que se desarrolla cada práctica. Estas diferencias revelan cómo el acceso a la profesionalización, al reconocimiento y a los ingresos económicos está condicionado por las características del estilo, los espacios de circulación, las formas de organización del trabajo y las desigualdades de género que intervienen en cada circuito.

Mientras el tango escénico ofrece cierta continuidad laboral dentro de un circuito comercial informal, la danza contemporánea se desarrolla mayormente en ámbitos independientes y autogestivos, con escasas oportunidades económicas. La técnica *heels*, por su parte, combina circuitos independientes y comerciales, con una fuerte presencia en plataformas digitales, donde la exposición de la propia imagen, la performatividad corporal en clave erótica y la lógica emprendedora se consolidan como estrategias centrales para sostener la carrera profesional.

Estas diferencias configuran un escenario común atravesado por el pluriempleo, la fragmentación, la estacionalidad, la informalidad, la feminización del trabajo y la exigencia de disponibilidad física y emocional. La figura de la bailarina profesional se construye en tensión entre la vocación, el desgaste y el sacrificio, y se define menos por criterios institucionales que por una ética del trabajo anclada en la dedicación, la visibilidad y la capacidad de permanecer en escena. Esta profesionalización inestable, además, se ve atravesada por mandatos estéticos, de juventud y de género, que refuerzan desigualdades simbólicas y materiales.

El artículo aporta a los estudios sobre trabajo artístico y género al visibilizar cómo la feminización de la danza no solo implica una mayoría numérica de mujeres, sino una organización del trabajo que desvaloriza la práctica y precariza las condiciones de vida de quienes la ejercen.

Entre las tensiones que atraviesan las trayectorias laborales de las mujeres, la maternidad aparece como un punto de inflexión especialmente complejo: no interrumpe necesariamente las carreras, pero sí las reconfigura, marcando límites, desplazamientos y nuevas formas de conciliación entre el deseo artístico, las exigencias del circuito y las responsabilidades de cuidado, en un contexto sin políticas culturales y laborales que reconozcan la complejidad de estas experiencias y su impacto diferencial por género.

Desde una perspectiva más amplia, el análisis de las condiciones laborales en el mercado de la danza –con sus modalidades de informalidad estructural, autogestión forzada, feminización del trabajo y de la precariedad y ambigüedad profesional– permite pensar problemáticas más generales del capitalismo contemporáneo, como la desregulación, la individualización del riesgo y la hegemonía del imperativo vocacional

en los sectores creativos, atendiendo a cómo estas dinámicas afectan de manera desigual a los trabajadores según su género.

Durante las últimas dos décadas, las y los trabajadores de la danza han protagonizado importantes procesos de organización colectiva y visibilización para reclamar sus derechos laborales en la Argentina. Demandas históricas como una ley nacional para el fomento y la regulación del sector, el reconocimiento previsional o la creación de un sindicato propio muestran que el reclamo por mejores condiciones de trabajo en este campo no es una novedad, aunque la situación particular de las mujeres, que suelen constituir la mayoría en casi todos los estilos de danza, rara vez ha sido considerada de manera explícita en estos reclamos.

No obstante, se vuelve necesario complejizar el debate sobre los límites y las posibilidades de diseñar políticas culturales y laborales inclusivas en un ámbito atravesado por la informalidad estructural, la autogestión –padecida y deseada– y el emprendedurismo como formas extendidas de organización del trabajo, que impactan de manera diferencial en las mujeres.

El ingreso abierto al campo artístico, sin marcos formales claros, puede ser vivido como una condición de libertad, pero también como una fuente de fragilidad. Pensar el trabajo artístico desde el cuidado, y no solo desde la productividad, requiere repensar estos bordes y preguntarnos qué criterios y herramientas serían necesarios para diseñar políticas culturales y laborales sensibles a la diversidad de trayectorias, a las desigualdades de género y a las particularidades de cada estilo de danza.

Para avanzar en ese sentido, hay al menos dos pasos fundamentales: por un lado, reconocer la falta de datos cuantitativos –y con enfoque de género– sobre las condiciones laborales en la danza; por otro, recuperar las propuestas y experiencias dispersas, muchas de ellas impulsadas por las propias organizaciones y colectivas del sector, que ensayan formas alternativas de sostenibilidad.

¿Qué se revela al poner en primer plano los costos subjetivos de desarrollar una carrera en la danza en las condiciones actuales? ¿Qué advertencias y aprendizajes pueden extraerse de las voces de quienes, aun atravesadas por múltiples desigualdades y expectativas de género, edad, estética o erotización, siguen creando, bailando y habitando el arte como forma de vida?

Responder estas preguntas puede ser un primer paso para pensar otras formas de reconocimiento, donde lo profesional no quede atado exclusivamente a la lógica de la productividad, sino que contemple también los modos en que se sostiene la vida, dentro y fuera del escenario.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (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* (pp. 177-206). Gorla.
- Banks, M. & Milestone, K. (2011). Individualization, Gender and Cultural Work. *Gender, Work and Organization*, 18(1), 73–89.
- Bayardo, R. (1990). La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento. *Cuadernos de Teatro*, (8), 35-40.
- Bertranou F. & Casanova, L. (2013). *Informalidad laboral en Argentina: segmentos críticos y políticas para la formalización*. OIT.
- Bolstanski, L. & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal. Trabajo original publicado en 1999.
- Bulloni, M. N.; Justo von Lurzer, C.; Liska, M. & Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo: Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 6(1), e161.
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *RLAT*, 4(8), 1-27.
- Bulloni, M. N. & Del Bono, A. (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Imagofagia. Revista de la ASAECA*, 19, 88-117.
- Cadús, M. E. (2018). Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. *Revista Telón de fondo*, (27), 232- 244.
- Cadús, M. E. (2015). ¿Dejarás el baile por mí?: la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan de Manuel Romero. *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (9), 49-65.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo XXI Editores.
- Carozzi, M. J. (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião e Sociedade*, 29(1), 126-145.
- Carreño, T. & Villarroja, A. (2022). Las desigualdades de género en el mercado laboral de las artes escénicas. *DEBATS. Revista de cultura, poder y sociedad*. 136(1), 10-30.

- Cecconi, S. (2018). Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico. *Estudios sociológicos*, XXXVI(108), 617-643.
- Conor, B., Gill, R. & Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *Sociological Review*, 63(S1), 1-22.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. C. Neffa, E. de la Garza Toledo & L. Muñiz Terra (comps.) *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). CAICyT/CLACSO.
- Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, (51), 169-188.
- Del Mármol, M. & Sáez, M. (2020). ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado? *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (31). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13320/pr.13320.pdf
- Del Mármol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud. Ser teatrista independiente como modo de legitimación. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 11(24), 99-110.
- Dominzaín, S. & Mauro, K. (coords.). (2023). Dossier: Artistas, trabajo y género en América Latina. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, VII(2), 2-7. <https://doi.org/10.59999/el.v7i2.2170>
- Dominzaín, S. & Castelli, L. (coords.) (2020). Dossier: Minorías, trabajo y políticas culturales en América Latina. *Relacult. Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, 6(2),
- Faur, E. (2014). *Mujeres malabaristas en una sociedad desigual*. Siglo XXI Editores.
- Fundación SGAE. (2021). *Autoras en el audiovisual, la música y las artes escénicas. Un estudio sobre el desarrollo profesional desde una perspectiva de género*. Fundación SGAE.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método campo y reflexividad*. Norma.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *Journal of Sex Research*, 47(2/3), 212-241.
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*. The University of Chicago Press.
- Hartmann, H. J. (2000). La familia como lugar de lucha política, de género y de clase: el ejemplo del trabajo doméstico. En: M. Navarro y C. R. Stimpson (comps.) [2000] *Cambios sociales, económicos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163.
- Jelin, E. (1984). *Familia y unidad doméstica: Mundo público y privado*. CEDES.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.

- Lazzarato, M. (1996). Inmaterial labor. En: P. Virno & M. Hardht [eds.] *Radical Thought in Italy: A potential politics* (pp. 133-147). University of Minnesota Press.
- Liska, M. M. (2024). *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta*. Gourmet musical.
- Liska, M. M. (2012). *Vanguardia “plebeya” El baile del tango en el paradigma transcultural (1990- 2010)* [Tesis de Doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Traficantes de Sueños.
- Magrassi, G. E. & Rocca, M. M. (1980). *La historia de vida*. Centro Editor de América Latina.
- Mauro, K. (coord.) (2020a). Dossier Trabajo y Artes. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8).
- Mauro, K. (2020b). “Siempre vas a tener trabajo”. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8), 1-31.
- Mauro, K. (2018a). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 114-143.
- Mauro, K. (2018b). La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires. En: Julián Vejar, D. (ed.) *Precariedades del trabajo en América Latina*. RIL editores – Ediciones de la UC de Temuco.
- Menger, P. M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales*, 4(158), 23-29.
- Mora, A. S. (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 de Doctorado]. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata.
- Morris, G. (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.
- Muro, R. (2019). *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral (2018)*. Observatorio de la Academia, Academia de las Artes Escénicas de España.
- Njaradi, D. (2014). From Employment to Projects: Work and Life in Contemporary Dance World. *Text and Performance Quarterly*, 34(3), 251-266.
- Osswald, D. (2015). Deshacer los hábitos bailando: concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires. En: M. J. Carozzi (coord.) *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales* (pp. 207-237). Gorla.

- Osswald, D. (2010). Las narrativas de “las pioneras”. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(2), 41-51.
- Pérez Galí, A. (2013). *Sudando el discurso*. La poderosa, Mi otro trabajo.
- Pujol, Q. & Rozas, I. (eds.) (2015). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Polígrafa.
- Sáez, M. L. & Verdenelli, J. (2024). Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), a2404. <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/102051>
- Sáez, M. L. (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.
- Sáez, M. L. (2015). Tensiones y articulaciones en torno al concepto de «independiente» en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata. En: *Actas de las II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica en Danza*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Westview Press.
- Sbodio, M. N. (2016). Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. XVII(28), 194-202. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/rad/article/view/8308/13683>
- Solís Pérez, M. & Brijandez Delgado, S. J. (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (4), 1- 21.
- Tortajada Quiroz, M. (2011). *Danza y género*. Cenidi Danza, INBA/CONACULTA.
- Veiga Barrio, I. (2016). Informe de igualdad en las artes escénicas: análisis de la programación y equipos directivos del CDN. *Temporada 2013-2014*. Clásicas y Modernas, Asociación para la Igualdad de Género en la Cultura.
- Verdenelli, J. (2024). Usos de la creatividad en la vida cotidiana de bailarinas madres en Buenos Aires. *Revista Colombiana De Antropología*, 60(1), 150–173.
- Verdenelli, J. & Winokur, J. L. (2023). Entre el arte y el trabajo. Sentidos puestos en juego por músicas y bailarinas en las tanguerías de Buenos Aires. *Dossier Artistas, trabajo y género en América Latina*. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, VII(2), 10-30.
- Verdenelli, J. (2022a). “Darlo todo”: sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 98–112. <https://doi.org/10.14483/21450706.18701>

- Verdenelli, J. (2022b). Lo que abre la maternidad en la danza: la circulación de saberes en las experiencias de las bailarinas madres. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 3, 20-33.
- Verdenelli, J. (2020). *Entre crear y criar. Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires* [Tesis de Doctorado]. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Villarroya, A. & Barrios, M. (2019). Desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya. *Informes CoNCA*, IC17.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.