



Revista Colombiana de Antropología

ISSN: 0486-6525

ISSN: 2539-472X

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

Verdenelli, Juliana

Usos de la creatividad en la vida cotidiana de bailarinas madres en Buenos Aires
Revista Colombiana de Antropología, vol. 60, núm. 1, 2024, Enero-Abril, pp. 150-173

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.2586>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105077901007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Usos de la creatividad en la vida cotidiana de bailarinas madres en Buenos Aires

Uses of Creativity in the Daily Life of Dancing Mothers in Buenos Aires

<https://doi.org/10.22380/2539472X.2586>

Recibido: 14/03/2023 • Aprobado: 17/08/2023 • Publicado: 01/01/2024

Artículo

Juliana Verdenelli

Universidad Nacional de La Plata / Conicet, Argentina

juliverdenelli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8721-0219>

Resumen

En este trabajo busco delimitar ciertas tácticas y usos específicos de la creatividad, tal como pude evidenciarlos durante una investigación etnográfica sobre los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y de danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En el trabajo de campo realizado entre 2014 y 2020 encontré que las prácticas dancísticas de estas mujeres de sectores medios urbanos estaban surcadas por otros actos creativos, como la organización y combinación de horarios dentro y fuera del hogar, el despliegue de nuevas habilidades y reflexividades vinculadas con la experiencia materna o la ocupación táctica de los espacios dancísticos. Se concluye que estos usos de la creatividad les permitían a estas mujeres ensayar otros modos de articulación entre las diferentes esferas de sus vidas cotidianas y poner en práctica un sentido procesual y relacional de la creatividad que valoraba sus aspectos corporales y vivenciales.

Palabras clave: creativities, bailarinas madres, tácticas, etnografía

Abstract

In this paper, I seek to delimit certain tactics and specific uses of creativity as I was able to research them during an ethnographic investigation about how tango and contemporary dancers strike a balance between work life and motherhood in Buenos Aires, Argentina. During the fieldwork conducted between 2014 and 2020 I found that the dance practices of these women from urban middle sectors were furrowed by other creative acts, such as the organization and combination of schedules inside and outside the home, the deployment of new skills and reflexivities linked to the maternal experience or the tactical occupation of dance spaces. It is concluded that these

uses of creativity allowed these women to try out other ways of articulation between the different spheres of their daily lives and to put into practice a processual and relational sense of creativity that values its bodily and experiential aspects.

Keywords: creativities, dancing mothers, tactics, ethnography

Introducción

Elena suele ser muy cuidadosa con las palabras que elige para guiar la exploración. 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 y nos pide trabajar con lo que aparece a partir de esta imagen. Luego de un rato, sugiere detener el movimiento para conversar. Nos sentamos en semicírculo alrededor de ella:

Elena: ¿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, es como más burbujeante —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.

Elena: ¿Con lo involuntario?

Carmen: Sí, algo así. O capaz nada que ver. Por momentos 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.

Elena: ¡Qué lindo lo que estás contando!, me encanta.

Carmen: Hay 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 cómo 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?

Elena: 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 Elena¹ en 2017 me permitió observar, por primera vez, otro modo de entamar la vivencia de la gestación con la investigación del movimiento en la danza contemporánea. A partir de una atención fluctuante entre el adentro y el afuera, entre el movimiento y la palabra, Carmen había sido capaz de utilizar su experiencia para reelaborar nociones acerca del contacto y el no contacto, lo voluntario y lo involuntario, o el hacer y el dejar de hacer en la danza. A su vez, al poner en valor estas ideas y tomarlas para elaborar nuevos disparadores del movimiento, Elena potenciaba su intervención y le daba continuidad a este proceso creativo en clase, dejándolo crecer —y mutar— a través de la improvisación grupal.

Partiendo de esta y otras observaciones etnográficas, en este trabajo busco delimitar ciertas *tácticas* (De Certeau [1979] 1996) y *usos específicos de la creatividad* (Becker 2018; Ingold 2016), tal como pude relevarlos durante mi investigación doctoral sobre los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y de danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires (Verdenelli 2020).

Entre 2014 y 2020 me dediqué a “seguir” etnográficamente a un grupo de bailarinas madres —todas ellas heterosexuales, blancas, cisgénero, jóvenes y de mediana edad y de sectores medios urbanos— en sus actividades cotidianas, con el objetivo de describir y analizar comparativamente sus experiencias situadas de maternidad en relación con sus trayectorias artísticas.

Retomando la categoría de *práctica corporal artística* propuesta por Mariana Sáez (2017), consideré que la cuestión de lo corporal en vinculación con lo artístico convertía la danza en un terreno privilegiado para indagar sobre los conflictos, las tensiones o las disputas que enfrentan las mujeres que desean

1 En línea con las prácticas más usuales en la antropología, he decidido modificar el nombre de mis informantes para preservar su anonimato.

conciliar sus maternidades con sus carreras artísticas. De igual forma, decidí enfocarme en las experiencias de maternidad que resultan de una transformación corporal-temporal asociada a la gestación, que es exteriormente perceptible y socialmente significada, y preguntarme 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).

Lejos de pensar la maternidad como un destino de las mujeres, o como su única forma de realización en el mundo social cuando es una opción elegida —es decir, cuando está entre sus deseos y proyectos contruidos culturalmente (Ortner [2006] 2016)—, el eje de mi análisis se ubicó en las posibilidades que encuentran las mujeres que desean ensamblar su rol como madres con su rol como bailarinas dentro de un mismo proyecto personal. Así, observé que 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.

Con base en la propuesta de Sherry Ortner ([2006] 2016), este estudio considera la subjetividad como una conciencia específicamente cultural e histórica, como la dimensión más elemental de la existencia humana y como la base de la agencia. Asimismo, siguiendo a Howard Becker (2018), se observa que la creatividad es un acto contextual y que puede encontrarse en diferentes escenarios de la vida, no solo en lo que usualmente valoramos como creativo. Si bien muchas bailarinas de tango y de danza contemporánea decían sentirse “tironeadas” entre la maternidad y la danza, entre deseos y necesidades que aparecían como contrapuestos e incompatibles en sus discursos (Verdenelli 2020, 2022a), en sus prácticas cotidianas también hacían un gran despliegue creativo para circular por los espacios dancísticos estudiados.

Por todo lo expuesto, aquí me propongo atender a las tácticas y los usos de la creatividad de las bailarinas madres. ¿Cómo hacen estas mujeres para articular, diariamente, su carrera artística con el cuidado infantil? ¿Qué sentidos de la creatividad ponen en juego? ¿Cómo usan el tiempo a su favor? ¿De qué modos mantienen su pertenencia efectiva a cada circuito dancístico?

Al igual que otros estudios que utilizaron los aportes teóricos de Michel de Certeau ([1979] 1996) para preguntarse por los usos del tiempo de las madres (Callejo Gallego 2005; Imaz 2010), en este trabajo despliego una mirada atenta a las tácticas de resistencia de estas mujeres para llevar adelante sus proyectos personales en el marco de las relaciones de poder que las sujetan. Para ello, decidí

agrupar esas modalidades de acción en tres grandes conjuntos, con la intención de realizar un abordaje etnográfico que sea lo más descriptivo posible: la organización del tiempo, el despliegue de nuevas habilidades y reflexividades, y la ocupación táctica de los espacios. Ahora bien, antes de adentrarme en el análisis empírico de los datos recolectados, propongo esbozar algunas de las ideas fundamentales sobre microrresistencias y creatividades de los autores ya mencionados, para luego ponerlas en diálogo con los hallazgos de mi investigación.

La creatividad en la vida cotidiana

El historiador francés Michel de Certeau ([1979] 1996) ofrece una perspectiva que complejiza 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 y silenciosas. Propone 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.

A partir de las nociones de táctica y estrategia, el autor desarrolla su concepción de resistencia para dar cuenta de la indeterminación constitutiva de las relaciones de poder y analiza las microrresistencias movilizadas en las prácticas cotidianas, observando la creatividad puesta en juego por grupos e individuos atrapados dentro de las redes de vigilancia y control.

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 sacar provecho de las fuerzas que le resultan ajenas. Se basan, en definitiva, en el sentido de oportunidad para asegurar desplazamientos rápidos e inesperados, crear sorpresas, escabullirse y provocar desvíos momentáneos o posibilidades de fuga.

Por otro lado, Howard Becker (2018) analiza la creatividad como un acto contextual. Para este sociólogo de la segunda escuela de Chicago, 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 los productos o a las personas como creativos y en qué principios se basan estos juicios. El acto clasificatorio es, siempre y necesariamente, un acto imbricado y definido socialmente. Al mismo tiempo, las personas juzgan sus “propias producciones o actividades como

originales, imaginativas y creativas; o —en la dirección opuesta— como estúpidas, tontas e inútiles” (Becker 2018, 107).

Tim Ingold (2016), por su parte, pone el foco en un sentido de la creatividad que ha sido poco abordado por las ciencias humanas y sociales: aquel asociado con los procesos de crecimiento de las personas. Según este antropólogo británico, la creatividad de la vida social implica un continuo proceso de construcción de la personalidad en comunidad. Desde esta perspectiva, los seres humanos no crean sociedades, sino que se crean —a sí mismos y los unos a los otros— al vivir en sociedad.

Tampoco las ideas emergen de la nada. Una idea es algo parecido a un lugar por visitar: se puede llegar a ella por uno o varios caminos, descansar un rato antes de seguir adelante o, quizás, dar un rodeo y volver a ella un poco más tarde. Por su parte, “cada vez que la revisitas, la idea ha cambiado un poco, enriquecida por los recuerdos y las experiencias de estancias previas” (Ingold 2016, 3). Por tanto, se destaca que no habría ideas —como tampoco habría lugares— si no fuera por el movimiento de las personas cuando se acercan a ellas, las rodean y luego se alejan.

La creatividad y la posibilidad de imaginar aparecen, así, directamente relacionadas con el cuerpo y el movimiento. Este sentido de la creatividad implica atender al mundo con todos los sentidos: el propioceptivo², el táctil, el auditivo, el visual, el olfativo y el gustativo. Resalta el autodescubrimiento, la capacidad de las personas de crecer de manera continuada para superarse a sí mismas. Una mirada que jerarquiza la oportunidad de conjugar las experiencias pasadas con la experiencia actual y la posibilidad de vivir creativamente en un mundo que es en sí mismo creciente y que está en continua formación.

Para Ingold, la creatividad se presenta como un problema de perspectiva. Solo cuando miramos hacia atrás —y hacemos una lectura retrospectiva, que va desde el bien creativo hacia la intención que lo motivó—, las ideas aparecen “como creaciones espontáneas de una mente encerrada en un cuerpo, en lugar de aparecer como las paradas en el recorrido de los seres humanos moviéndose a través del mundo” (2016, 4).

Siguiendo los planteos de María Julia Carozzi (2011), este último modo de ver la relación entre ideas y personas podría enmarcarse en una disposición adquirida

2 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 los movimientos y mantiene la estabilidad articular.

a través de la repetición de prácticas que separan movilidad y verbalización. Estas prácticas resultan lo suficientemente reiterativas y sistemáticas como para “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” (12). De tanto hablar sin movernos y de tanto movernos en silencio, dice Carozzi, “tendemos a creer que palabra y movimiento provienen de ‘partes’ diferenciadas del ser humano” (12).

Atender a las consecuencias de esta división en los estudios sobre creatividad implica, entre otras cuestiones, observar la manera en que los cuerpos móviles suelen aparecer como simples vehículos o instrumentos, capaces de llevar a la acción las ideas originales y novedosas surgidas en las mentes inmóviles de las personas. Por el contrario, aquí se destaca la relación intrínseca entre los aspectos corporales y verbales de los procesos creativos. Un tipo de creatividad práctica que involucra el despliegue y el agenciamiento de elementos —internos y externos— que tienen su lugar en la relación, en el encuentro con los otros y con el medio. Por eso, también se considera que esta experiencia creativa no sucede en el vacío ni en soledad: siempre hay un otro (Verdenelli y Tabak 2021, 4). Se propone, así, un sentido procesual de la creatividad que pone en valor sus aspectos cotidianos y relacionales, así como las microrresistencias de las artistas madres para seguir creando.

Organizar 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 sociales³. Llevaba puesto un suéter 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 qué fue lo que más

3 Con Valeria comenzamos a seguirlas por la red social Instagram en mayo de 2019 y unos meses después acordamos este primer encuentro.

me impactó de Valeria, sin duda elegiría su amplia sonrisa. Sacó de una silla su mochila negra con un pañuelo verde⁴ 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.

Me dijo que vivía en Morón⁵, pero que viajaba dos o tres veces por semana a la ciudad de Buenos Aires porque estaba ensayando dos obras de danza contemporánea. Una de ellas se estrenaría en un par de semanas en el centro cultural Sábado⁶ y la otra, que se presentaría a fin de año, era el trabajo final de una amiga para obtener su Licenciatura en danza en la Universidad Nacional de las Artes⁷. Aclaró que ella siempre bailó en “compañías porteñas”, aunque 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 superdispuesta a cuidarlo; si no, no sé cómo haría”. Después 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, me siento 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)

Así como en el caso de Valeria, en los relatos de la mayoría de las bailarinas madres de tango y de danza contemporánea, la administración y el uso eficiente

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

5 La ciudad de Morón se encuentra en la zona oeste del Gran Buenos Aires, a 17 kilómetros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en el habla cotidiana, “capital”).

6 Funciona en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.

7 Es una universidad pública argentina creada en 2014, a partir del ex Instituto Universitario Nacional del Arte que había sido fundado en 1996.

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 padre⁸. En líneas 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”, “intento 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.

Carolina y Nadia son dos bailarinas de danza contemporánea y madres de niños pequeños que me cuentan sobre los cambios que experimentaron en la valoración y los usos del tiempo a partir de la maternidad:

Ya no doy clases para una sola persona, por ejemplo. 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.

8 Esta cuestión también fue trabajada por Wainerman (2005) en su estudio sobre las mujeres de clase media residentes en el área metropolitana de Buenos Aires.

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)

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 en la danza; 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 fuera 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 y la reducción de sus horas docentes.

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 con el fin de tratar de ganar horas para sí.

Otras bailarinas, una notable minoría entre las que participaron en 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: “¿Vos estás segura?”. De hecho, la primera vez que viajé sí [es cierto que] no 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 creía 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, pues logró transformarse en una bailarina muy reconocida en todo el mundo, además de criar exitosamente a sus hijas.

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 los menores en función de sus propias necesidades; buscaban talleres para niños cerca de sus lugares de trabajo, etcétera.

Si bien muchas bailarinas entrevistadas decían que sus hijos e hijas eran “su prioridad” en cuanto responsabilidad y práctica de amor, lo cierto es que también solían mencionar la necesidad de un espacio-tiempo propio⁹ y problematizaban la dificultad para gestionar 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

9 Schwarz (2016) observa algo muy similar en su estudio sobre maternidades de mujeres de clase media.

rato sola, sin hacer nada”; “no entienden que yo también necesito mi tiempo, mis espacios, poder hacer 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, 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 organización del tiempo familiar y la reivindicación del desarrollo personal. Muchas bailarinas resaltaban la importancia de realizarse como personas y la necesidad de escuchar sus propios deseos para ser mejores como madres. También procuraban gestionar el espacio y el tiempo para sí, aunque la disolución de las fronteras entre el tiempo de trabajo, el tiempo de formación y el tiempo de crianza las llevaba a circular, muchas veces caótica y apresuradamente, entre trabajos, ensayos o clases, e implicaba la necesidad de trastocar permanentemente las fronteras entre vida y arte.

Una abrumadora mayoría de las bailarinas madres que participaron en mi estudio eran empresarias de sí mismas que convivían cotidianamente con la creciente falta de límites entre la vida laboral y la vida personal, con lógicas de auto-gestión que solían implicar múltiples proyectos simultáneos¹⁰ y con una exigencia de crecimiento personal que se basaba en el propio esfuerzo. Para ellas, esta exigencia conllevaba variados intentos por ser más autoconscientes, por hacer todo de un modo “más relajado” y por permanecer conectadas con el “propio deseo”.

10 Desde una mirada posfoucaultiana, 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 normaliza la idea de que las condiciones precarias de trabajo son libremente elegidas para sí por los artistas.

Si bien el género no era el único criterio de desigualdad y diferenciación dentro de los circuitos dancísticos estudiados, observé que constituía una variable central para analizar las lógicas de accesibilidad, de valoración y de legitimidad dentro del sector. 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 laboral. En estos contextos 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.

Mover la creatividad

Agustina es bailarina de tango y actriz. Tiene treinta y seis años y dos hijos, la menor, de ocho meses, el mayor, de diecisiete años. Es febrero de 2020 y 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. Le pregunto por el proceso creativo que está iniciando:

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 signifiante, por ejemplo.

Yo: ¿Se te ocurre algún ejemplo? Me interesa este tema.

Agustina: Sí, ponete... 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 *tuppers* 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. Las dos se ríen a carcajadas. 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 conversar.

Durante el trabajo de campo observé cómo, al igual que Agustina, 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 propuesta de Becker (2018), pienso que estas situaciones cotidianas mostraban que lo que escasea no es la creatividad, sino el acto de etiquetar estas prácticas como creativas. 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, de manera eventual, 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 reloco 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 se mandan a hablar de lo que les pinta y no les importa nada. Me parece que el tema de la maternidad da como un prejuicio *a priori*, que está recensurado. Para mí se cuestiona más que cualquier otro tema. Hay obras que están rebien 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. Re de consumo interno. 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)

Valeria sospecha 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”¹¹, que piensa en términos relacionales y que desarrolla una marcada conciencia de los sentimientos y las sensaciones corporales, la cuestión de la maternidad sigue siendo tan desvalorizada y rechazada.

11 Como analiza Sáez (2017), 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.

Al igual que Agustina y Valeria, otras bailarinas mencionaban la importancia de capitalizar la experiencia materna como algo positivo para el propio baile y desempeño artístico. La maternidad se convertía en un recurso que les posibilitaba reflexionar sobre sí mismas y que podía resultar beneficioso para la práctica artística (Verdenelli 2022b).

Aparecían, así, sentidos y usos de la creatividad que involucraban un conjunto de fuerzas dinámicas y divergentes que se articulaban, se conjugaban o entraban en tensión para habilitar la emergencia de imaginarios, interrogantes y posibilidades. Algunos de estos sentidos de la creatividad implicaban, además, una atención fluctuante entre el mundo externo y el mundo interno de la persona para encontrar modos singulares de atravesar, seleccionar, incorporar y organizar todo el caudal de información disponible.

En línea con los planteos de Ingold (2016), muchas bailarinas pensaban la creatividad como un proceso vital y complejo de autodescubrimiento o de crecimiento personal que no se movía en una línea recta hacia adelante, sino que implicaba rodeos, giros y detenciones. Una búsqueda móvil que también era capaz de aperturas y cierres, o de expansiones y retracciones.

Como analicé con mayor profundidad en la tesis doctoral, 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 creación¹² ni creen en el tipo de inspiración artística “que baja” de 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

12 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 y de qué modos la dependencia económica de las mujeres influyó en la disminución de su empuje vital y creativo. Por eso, insiste en la necesidad de tener un salario y un cuarto propio.

se superpone, se hilvana, se mixtura, se negocia y se tensiona con sus tiempos de cuidado infantil y sus espacios domésticos.

Ocupar el espacio

Frente al conflicto de intereses entre la maternidad, la formación y la profesión, muchas bailarinas operan sobre el tiempo y realizan múltiples cruces de frontera entre las diferentes esferas de sus vidas cotidianas. La ocupación táctica de los espacios dentro de cada circuito dancístico estudiado daba cuenta de un gran despliegue creativo por parte de estas mujeres y generaba ciertas posibilidades de desplazamiento dentro de estos ámbitos.

Durante mis registros etnográficos observé que niños y niñas asistían ocasionalmente con sus madres¹³ a clases de danza contemporánea o a prácticas y milongas de tango¹⁴. En estos espacios se integraban a las dinámicas de diferentes maneras: permanecían junto a sus madres al costado de la pista de baile, se ubicaban en un rincón para mirar la clase, dibujaban en las mesas o sillas disponibles, corrían por el espacio hasta que algún adulto les llamaba la atención, leían cuentos o historietas, ensayaban algún paso de baile o se movían libremente fuera del centro del salón, 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 las clases de sus hijos, la ausencia de una niñera, un contratiempo laboral del padre, el retraso de la abuela—, estas mujeres trataban de sacar provecho de las circunstancias. Para algunas, tales imprevistos se convertían en una oportunidad de compartir momentos diferentes 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 colegas me ayudan a cuidarla”. Otras mujeres, en cambio, confesaban que preferían no llevar a sus hijos con ellas, pero que a veces era su “única alternativa” para poder bailar.

13 En muy pocas ocasiones los menores iban a estos lugares con sus padres o ambos progenitores.

14 Las milongas son los espacios sociales, físicos y convencionalizados en donde las personas se reúnen a bailar tango. No todas las milongas presentan las mismas características ni forman parte de un mismo circuito cultural. Recurro a la distinción propuesta por Carozzi (2011, 2015) entre milongas ortodoxas y prácticas o milongas relajadas, para diferenciar estas últimas de las nuevas, *queer* y *gay*.

Más allá de las diferencias individuales en cuanto al gusto e interés por compartir los espacios de trabajo, formación o 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. Específicamente, las bailarinas de tango solían destacar que el horario “tempranero”, el ambiente “relajado” o las mujeres-madres organizadoras de milongas eran aspectos facilitadores de esas posibilidades.

Los lugares nocturnos y diurnos de baile social del tango 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 o 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 hijos e hijas.

De modo similar al espacio estudiado por María Julia Carozzi (2015), aquel que se dividía entre los clubes de barrio y las milongas del centro porteño en la década de los cincuenta¹⁵, en la actualidad los espacios de baile social también comenzaron a dividirse —y esta es solo una de las múltiples características que los diferencian y los segmentan en diversos circuitos— entre aquellos que admiten la participación de menores, es decir, los espacios “amigables” para toda la familia, y los espacios que no permiten la concurrencia de niños y niñas. Durante una charla virtual sobre identidad barrial organizada en el marco del 4.º Festival Independiente de Tango de Urchusdoña¹⁶, 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 importante. Viste que el club en dos sillas los ponés [gesticula mostrando que podés ubicar a un niño dormido 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 superimportante. Porque si no los papás o las mamás nos quedamos afuera. Yo por ejemplo no tengo los recursos para estar llamando a una niñera cada vez que tengo ganas

15 Carozzi observa que durante la década de los cincuenta “los clubes y las sedes de asociaciones de colectividades barriales permitían la entrada de menores” (2015, 141). Esta presencia estaba prohibida, en cambio, en los salones de baile céntricos.

16 El nombre del festival incluye partes de los nombres de los cuatro barrios que lo componen: Villa Urquiza, Parque Chas, Pueyrredón y Agronomía. La edición 2020 se realizó completamente *online* y el abono de las entradas fue voluntario.

de salir a milonguear. Y aparte tampoco me gusta, la verdad. (“‘Identidad barrial’ Radio El Laberinto”)

Como en los lugares de baile social del tango, en las clases de danza contemporánea niños y niñas también pueden estar eventualmente “ahí”, acompañando a sus madres. Claro que esto no significa que se los integre a las actividades. Ellos suelen permanecer, en cambio, como observadores extraños, externos e, idealmente, pasivos y silenciosos: “ni se lo escuchó”, “¡qué nene tranquilo!”, “¡qué bien que se porta!”, “no molestó para nada”, “la traigo porque es superbuenita”, “ni se lo siente”, “¡qué bueno!, como se entretiene solo”... Su presencia no debe alterar la dinámica, el uso espacial o el ritmo habitual de una clase (o milonga).

En la mayoría de los espacios dancísticos estudiados, los cuerpos infantiles que se hacían presentes ocupaban un espacio, pero no lo habitaban. Quedaban en las periferias de los lugares, construyendo sus propios rincones. Según el psicomotricista argentino 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 sus propios ritmos y modos de estar.

En cambio, en mis observaciones registré que en los espacios de formación de danza contemporánea o en los lugares de encuentro social del tango bailado 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 por muchas bailarinas embarazadas en las clases. Estas mujeres solían ubicarse en la periferia de los espacios: se las percibía más confiadas lejos del centro. Durante nuestras entrevistas, Carolina, Valeria y Marina mencionaban otros aspectos:

Cuando me enteré de que estaba embarazada, dejé las clases que estaba tomando. Porque éramos un millón, todo rearriba, 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. (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)

Estos relatos coincidían con las reflexiones de Elixabete Imaz (2010), quien observa 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. Son percibidos 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.

Las sensaciones de inadecuación entre los ritmos internos y externos y el tener que quedarse afuera o en la periferia, sobre todo durante la gestación, el puerperio y la crianza temprana, aparecían como un elemento problemático respecto al uso del espacio público en los relatos de las bailarinas madres. La ritmicidad de los lugares de formación o baile social se presentaba, en aquellas ocasiones, como indiferente, impermeable o expulsiva 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 menores o mujeres embarazadas en las clases de danza contemporánea. La contraposición de estas experiencias me permitió elaborar la pregunta sobre el modo en que estos cuerpos y ritmos heterogéneos podrían integrarse a la propuesta docente, la espacialidad o la ritmicidad de las clases. Así observé, por ejemplo, cómo una docente reorganizaba su clase de *contact improvisación* alrededor del bebé de una alumna para abordar la cuestión de los principios evolutivos del movimiento, mientras que el pequeño gateaba libremente por el espacio.

Otro ejemplo de este tipo de vivencias se dio durante un taller de *contact kids* organizado en la Universidad Nacional de las Artes¹⁷. En esta actividad para infancias y cuidadores se hicieron diversos ejercicios de confianza con entrega de

17 Este taller fue organizado el 19 de marzo de 2017.

peso corporal, juegos de equilibrio e improvisación en los que todas las personas podían entrar y salir según sus ganas. Los docentes aclaraban, una y otra vez, que no había que forzar a niños y niñas a participar, que no era necesario seguir todas las pautas y que se trataba de propuestas “disparadoras” que podíamos tomar o descartar según nuestro deseo.

Como mostré en la introducción, Elena también solía utilizar las vivencias gestantes de sus alumnas para proponer pautas de investigación del movimiento. Además, cuando asistían mujeres embarazadas a sus clases, ella enfatizaba el trabajo de la relación sacro-cabeza y la exploración sensorial de la pelvis o de lo voluntario y lo involuntario del movimiento.

Para De Certeau ([1979] 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 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 de los docentes confirmaban las vivencias y las presencias de los cuerpos gestantes o los cuerpos infantiles para hacerles lugar. En esas circunstancias, las docentes propiciaban dinámicas grupales novedosas que invitaban a pensar otras posibilidades rítmicas, creativas y vinculares.

Comentarios finales

Las bailarinas madres que participaron en mi estudio encontraban diferentes soluciones prácticas para lidiar con la escasez de tiempo para sí y los imprevistos de la vida diaria provocados por el conflicto de intereses entre el desempeño profesional, los procesos de formación y las tareas de cuidado infantil. Es decir, la sensación de incomodidad o incompatibilidad que muchas vivenciaban luego de ser madres no las alejaba por completo del tango o de la danza contemporánea. Por el contrario, en ocasiones las llevaba a explorar otras alternativas, a valerse de diversas modalidades de acción para ocupar los espacios o a operar cambios en el tiempo. A encontrar pequeños desplazamientos, intersecciones o cruces de frontera.

En este artículo decidí agrupar esas modalidades de acción en tres grandes conjuntos, con la intención de realizar un trabajo etnográfico que fuera lo más descriptivo posible: la organización del tiempo, el despliegue de nuevas habilidades y reflexividades vinculadas con la experiencia materna, y la ocupación de los espacios dancísticos. Aunque las analicé por separado, es importante mencionar que

eran tácticas sumamente interdependientes entre sí, 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 microrresistencias ejercidas por estas mujeres de sectores medios urbanos operaban en varios sentidos complementarios. Primero, les permitían mantenerse vinculadas a los espacios dancísticos y fundar ciertas microlibertades en el marco de las relaciones de poder que las sujetaban. Al implementar sus propias tácticas y usos de la creatividad para balancear las diferentes esferas de sus vidas, ellas generaban interespacialidades en las que sus roles como madres y artistas podían entrelazarse, en lugar de pensarse simplemente como opuestos entre sí.

Segundo, estas acciones pugnaban por extraer las prácticas de crianza del ámbito de lo privado y les permitían ensayar, de manera fugaz, desorganizada y desarticulada, otros caminos posibles. Claro que 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 táctica de llevarlos con ellas generalmente no alcanzaba para producir otros ritmos, usos del tiempo o itinerarios espaciales.

Por último, muchas de estas bailarinas madres ponían en práctica un sentido procesual y relacional de la creatividad que valoraba sus aspectos corporales y cotidianos. El “ida y vuelta” entre el arte y la maternidad generaba la emergencia de imaginarios, desplazamientos y posibilidades. Mostraba, en definitiva, las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana, los modos en que las formas de conocimiento podían hibridarse, y convertía la maternidad en un dispositivo habilitante para la acción y la creación artística.

Referencias

- Becker, Howard.** 2018. “La creatividad no es un bien escaso”. *Apuntes de Investigación del Cecyp* 30: 102-114. <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/684/521>
- Callejo Gallego, Javier.** 2005. “Estrategias temporales: relaciones entre tiempo de trabajo remunerado y tiempo de trabajo doméstico”. *Cuadernos de Relaciones Laborales* 23 (1): 175-204. <https://core.ac.uk/download/pdf/38812178.pdf>

- Calmels, Daniel.** 2014. *Espacio habitado: en la vida cotidiana y la práctica profesional*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Carozzi, María Julia, coord.** 2011. *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. La Plata: Gorla.
- . 2015. *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- De Certeau, Michel.** (1979) 1996. *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Hays, Sharon.** (1996) 1998. *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.
- “‘Identidad barrial’ Radio El Laberinto Festival de Urchasdonía! Parte 2”.** 2020. Video de YouTube, publicado el 21 de noviembre por Festival Urchasdonía. https://www.youtube.com/watch?v=_HAV5kioFv4&feature=youtu.be
- Imaz, Elixabete.** 2010. *Convertirse en madre: etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra.
- Ingold, Tim.** 2016. “La creatividad que se experimenta”. [i2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio* 5: 1-11. <https://doi.org/10.14198/i2.2016.5.13>
- Lorey, Isabel.** 2006. “Gubernamentalidad y precarización de sí: sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. Consultado el 23 de noviembre de 2023. <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/es>
- Ortner, Sherry.** (2006) 2016. *Antropología y teoría social: poder y agencia*. Buenos Aires: Unsam Edita.
- Sáez, Mariana Lucía.** 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 en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/144611>
- 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.
- Verdenelli, Juliana.** 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 en Antropología Social, Programa de Antropología Social de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1676>

- . 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>
 - . 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* 40 (14): 20-33. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/481>
- Verdenelli, Juliana y Graciela Tabak.** 2021. “Prácticas somáticas y (hacia la) creatividad”. Ponencia presentada en el I Encuentro de Prácticas Somáticas de la Universidad de Buenos Aires, 13 y 14 de agosto. Consultado el 31 de julio de 2023. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EPS/IEPS/paper/viewFile/6392/3809>
- Wainerman, Catalina.** 2005. *La vida cotidiana en las nuevas familias: ¿una revolución estancada?* Buenos Aires: Lumiere.
- Woolf, Virginia.** (1929) 1993. *Un cuarto propio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.