

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento. Una Aproximación Sociológica y Prevencionista.



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.



A la memoria de Teresa Martín. Compañera y Amiga.



El presente documento recoge los resultados de la investigación que se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto titulado “La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento. Una Aproximación Sociológica y Prevencionista”. Esta investigación ha contado con la financiación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura) a través de las ayudas a la danza, la lírica y la música correspondientes al año 2010. Financiación a la que se ha sumado la aportada por las asociaciones de profesionales integrantes de Danza T.

SUMARIO

I. ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

1. Antecedentes y marco general.
2. Objetivos y Metodología del estudio.

II. EL ESTADO DEL ARTE: REVISIÓN DE LA LITERATURA.

1. Factores de riesgo y riesgos específicos de los profesionales del espectáculo.
2. El suelo como agente causal de lesiones en las Artes Escénicas.

Referencias.

III. INFORME DE RESULTADOS: LA INTEREACCIÓN ENTRE LOS PROFESIONALES ESCÉNICOS Y EL PAVIMENTO DESDE LA PERSPECTIVA DE BAILARINES Y ACRÓBATAS.

Introducción

1. Los Suelos: La Salud y la Seguridad Laboral en el discurso de los profesionales escénicos.
 - 1.1. El cuerpo y el yo.
 - 1.1.1. El cuerpo.
 - 1.1.2. El dolor: el mito y la identidad.
 - 1.1.3. Lesión vs. Accidente. La culpabilidad y el miedo.
 - 1.2. El escenario: espacio mítico y real.
 - 1.2.1. La "Profesión". Los límites referenciales.
 - a) La marginalidad.
 - b) La competitividad.
 - c) Desconocimiento Institucional (social).
 - d) La precariedad y la temporalidad.
 - 1.2.2. Las Tablas: por fin el suelo.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

2. Suelos, Pavimentos y Lesiones.

IV. CONCLUSIONES OPERATIVAS DE LA INVESTIGACIÓN “LA INTERACCIÓN ENTRE LOS PROFESIONALES ESCÉNICOS Y EL PAVIMENTO. UNA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA Y PREVENCIÓNISTA”.

ANEXO: Estudio de la interacción entre el profesional de las artes escénicas y el pavimento, que permita diseñar un pavimento escénico y de ensayo para la mejora de su salud.

**I. ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA
INVESTIGACIÓN.**

1. Antecedentes y Marco General.



Diferentes estudios epidemiológicos presentan una alta incidencia de lesiones dentro del colectivo de profesionales del espectáculo, muchas de ellas con consecuencias graves. Así, si nos centramos únicamente en la danza y la acrobacia, que son dos de las disciplinas artísticas técnicamente más exigentes desde el punto de vista músculo-esquelético, los estudios describen, entre los profesionales de la danza, prevalencias del 80-95% en estudios a 10-12 meses (Ramel y Moritz, 1994; Adam et al., 2004), que entre estudiantes llegan a alcanzar el 100% (Pozo, 2003). Lo que significa que entre los sujetos objeto de estudio, todos ellos sufrieron algún tipo de lesión relacionada con la danza en los últimos 12 meses, provocando muchas de ellas incapacidad laboral temporal, perdiendo una media de 9 días de ensayos y 7 de representación (Dobson, 2005), aunque en algunos casos las bajas alcanzan los 18 meses o conducen a la incapacidad laboral total para la danza, como ocurre con el 17% de las lesiones de rodilla (Washington, 1978). En lo que respecta a la acrobacia en el estudio de Horstmann et al. (1998) se recoge que entre jóvenes acróbatas de 15-21 años, la localización más frecuente de las lesiones es en miembros inferiores (52%), seguidas de las que afectan a miembros superiores (28%). Por otra parte el 50% de las lesiones de miembros inferiores guardaba relación directa con los ejercicios de salto.

Estos datos contrastan con la falta de estudios de los riesgos laborales asociados a estas profesiones, estudios necesarios para establecer medidas de prevención y asesoramiento técnico a este colectivo.

En ese sentido, los principales factores de riesgo asociados al desempeño del trabajo profesional del espectáculo son:

- Los propios del desempeño de la tarea profesional.
- Los relacionados con la organización del trabajo.
- Y los relacionados con las condiciones ambientales de los lugares de trabajo entre los que se encuentran los pavimentos, objeto de este estudio.

Para el correcto diseño del puesto de trabajo de un profesional del espectáculo sería necesario profundizar en el estudio de todos estos aspectos, pero en este estudio nos hemos centrado en un solo aspecto, el pavimento, por las siguientes razones:

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

- Los datos epidemiológicos avalan la necesidad de trabajar en la definición de las propiedades de los pavimentos.
- La necesidad de entender la Cultura como sector en expansión y desarrollo, generador de riqueza e innovación, desarrollo y cohesión social. Los últimos estudios europeos sobre la *Economía de la Cultura* han revelado el enorme peso específico que ésta tiene en nuestro PIB y sus destacadas tasas de crecimiento, lo que apoya la necesidad de un estudio de estas características, similar a los realizados en otros sectores, con similar productividad económica. A lo que se suma la demanda de los profesionales del sector de avanzar en esta línea, desde el punto de vista preventivo.
- El desconocimiento de los empresarios y profesionales del espectáculo sobre las características que debe reunir el pavimento en sus lugares de trabajo (teatros, salas alternativas, auditorios, estudios de grabación, etc.), de ensayo y de formación.

Los riesgos asociados a la interacción del profesional con el pavimento no solo hacen referencia a la problemática de las propiedades intrínsecas del pavimento, como pueda ser su capacidad de amortiguación de impactos o su fricción; sino que hacen referencia, de forma especial, a una falta de homogeneidad del comportamiento del pavimento que puede provocar, a su vez, un nuevo factor de riesgo.

En la actualidad existen suelos de todo tipo que vienen siendo utilizados para la pavimentación de los espacios de trabajo de los profesionales del espectáculo, tales como por ejemplo pavimentos de madera que han sido desarrollados para la práctica deportiva, (normalmente pavimentos de baloncesto) o, en el peor de los casos, pavimentos sintéticos de poco espesor en los que en ningún momento se han tenido en cuenta las necesidades biomecánicas de los profesionales o los factores de riesgo que puedan generar. Desgraciadamente, en la actualidad no existen procedimientos para la selección y desarrollo de suelos adecuados, y lo que es peor, se carece de conocimientos suficientes para su puesta a punto.

No obstante, es importante tener en cuenta que en otros ámbitos de trabajo, como puede ser el de los deportistas de élite, están muy bien definidos los parámetros que debe cumplir el pavimento sobre el que se debe desarrollar la práctica deportiva desde el punto de vista de la preservación de la salud. Para la obtención de estos parámetros, se han realizado estudios biomecánicos, en los que, después de evaluar la interacción entre el profesional y el pavimento, se han determinado los niveles de seguridad para el profesional y se han desarrollado procedimientos de estudio y evaluación.

En la actualidad FAEE se encuentra embarcada en un proyecto ambicioso que persigue, siguiendo este esquema, subsanar esta situación mediante una serie de acciones encaminadas al asesoramiento técnico de las empresas para que cuando quieran realizar reforma o mejoras en sus instalaciones (teatros, auditorios, estudios de grabación, salas de ensayo...) tengan datos acerca de

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

cómo debe ser el tipo de pavimento que han de utilizar para mejorar las condiciones laborales de los profesionales del espectáculo. Mediante este asesoramiento, encaminado tanto a los profesionales como a los responsables de las instalaciones, se espera conseguir reducir de forma considerable las lesiones de los profesionales.

El proyecto se ha centrado en la Danza y la Acrobacia por motivos fundamentales:

- En primer lugar, se trata de las dos disciplinas artísticas más exigentes, desde el punto de vista músculo-esquelético, del conjunto de profesionales del espectáculo¹. De ello se puede deducir que aquellos pavimentos que reúnan unas buenas condiciones para el desarrollo de estas actividades podrán ser aplicadas al resto de profesionales del espectáculo con garantías de que reunirán las condiciones necesarias para la salvaguarda de su salud.
- En segundo lugar, porque se trata de las especialidades profesionales que movilizan un mayor número de espectáculos a lo largo del año y en la que hay un mayor número de profesionales, por lo que los resultados del estudio podrán tener una mayor incidencia. Según los datos publicados, sin duda las especialidades que más profesionales recogen son: la danza contemporánea, seguida de la danza española y, algo más lejos, las especialidades de danza clásica y danza-teatro. En cuanto a la acrobacia, el alcance de este estudio se centra en aquella que utiliza el cuerpo humano como fuerza impulsora, ya sea con la propia fuerza motriz o con la ayuda en la proyección de un compañero. Aquellas que implican la utilización de palancas o caídas desde gran altura, por necesitar elementos de amortiguación extraordinarios, escapan a los objetivos del presente estudio.

Se trata de un proyecto global² que se está desarrollando mediante la puesta en marcha de actuaciones parciales. La primera de las cuales se ha llevado a cabo durante el año 2010 y ha consistido en la realización en Madrid y Barcelona de la primera parte del estudio “Interacción entre los profesionales escénicos y el pavimento. Una aproximación sociológica y prevencionista” cuyo objetivo era avanzar en la definición del alcance de la problemática y la percepción que de los profesionales de la escena tienen de la misma.

De acuerdo con la planificación para el desarrollo del proyecto global, tras este primer estudio piloto se pretende ampliar esta investigación al resto del estado adoptando una doble aproximación metodológica, cuantitativa y cualitativa. El objetivo de esta extensión del trabajo territorial y metodológica es poder construir un mapa más consistente de la relación de los profesionales de las artes escénicas con los pavimentos y suelos en los que se forman, se entrenan

¹ A excepción de los especialistas que no son contemplados en este proyecto por las características de su trabajo, considerado en ocasiones de alto riesgo, que superan la perspectiva adoptada por este estudio.

² Un resumen del Proyecto Global puede consultarse en Anexo.

y actúan; lo que permitiría cerrar esta fase y poder pasar de manera documentada a las siguientes fases del proyecto global.

Los resultados de esta parte del trabajo se recogen en el presente documento.

2. Objetivos y Metodología del Estudio.



El objetivo general del proyecto globales *identificar y reducir los factores de riesgo asociados a la práctica profesional de las Artes del Espectáculo.*

Con ello se persigue también el objetivo general de *promover la cultura preventiva en los profesionales de las Artes del Espectáculo* y otros profesionales con responsabilidad en este sector, como pueden ser los

responsables de la selección de los pavimentos sobre los que se debe desarrollar la práctica profesional. Además, se pretende *contribuir al desarrollo de la cultura de la prevención en las empresas artísticas*. Estos objetivos generales afectan a la promoción, entre todos los colectivos implicados en la profesión del Espectáculo, de la unificación de los esfuerzos para la reducción de riesgos de los y las profesionales, por el bien de ellos mismos y de los espectáculos en general.

En este contexto, y como se ha señalado, la primera actuación del proyecto global tenía como **objetivo general** definir los modos de lesión habituales en el ámbito de las disciplinas escénicas seleccionadas, atendiendo a los gestos o movimientos que provocan mayor número y gravedad de lesiones, así como a la posible dependencia del tipo de pavimento. Pero hacerlo, adoptando la **perspectiva de los propios profesionales de la escena con el fin de poder comprender** su relación con el pavimento, su percepción de riesgo y de prevención, etc. Comprensión fundamental para la generación de actuaciones dirigidas a la promoción de una cultura preventiva en el sector; y paso previo y complementario a los enfoques médicos y ergonómicos que componen el proyecto global.

Para el desarrollo de la investigación, este objetivo general ha quedado definido en torno a los siguientes **objetivos específicos**:

- Conocer la importancia que tiene el pavimento en el que trabajan para los profesionales de la danza y la acrobacia.
- Conocer las experiencias de trabajo y confort según hayan realizado su trabajo en un lugar de trabajo con un pavimento u otro.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

- Identificar qué características habría de tener un buen pavimento.
- Identificar otro tipo de factores que pudieran interactuar con las características del pavimento.
- Conocer la existencia de cultura preventiva entre los profesionales.
- Identificar las lesiones más frecuentes y su repercusión en la vida profesional del lesionado.
- Identificar los gestos técnicos causantes de mayores índices de lesión.
- Identificar los dolores asociados a la interacción con el pavimento.

Para la consecución de los objetivos generales y específicos se han llevado a cabo las siguientes *actuaciones*:

- Actualización de los conocimientos sobre el tema mediante la revisión bibliográfica de estudios sobre lesiones de profesionales de la danza y la acrobacia.
- Realización de un **estudio cualitativo** mediante entrevistas en profundidad con maestros y con expertos y grupos de discusión con profesionales de la danza y la acrobacia atendiendo a las distintas especialidades contempladas en el proyecto (acrobacia, baile clásico, contemporáneo, jazz, flamenco, danza estilizada, bolero, danza tradicional, etc.).

Los grupos y las entrevistas se han realizado en Madrid y Barcelona para tratarse de los principales centros de producción de espectáculos escénicos, con la vista puesta, una vez realizado el estudio piloto, ampliarlo a todo el estado y *exportarlo* a los países de la Unión Europea que participen finalmente en el proyecto global.

En la elaboración del diseño metodológico de entrevistas y grupos (estructura de los participantes y definición de objetivos específicos) se ha contado con la asesoría de expertos en danza, acrobacia y medicina asociada a las lesiones típicas del profesional de estas disciplinas escénicas.

Entrevistas y grupos han sido realizados por técnicos expertos en este tipo de técnicas cualitativas con experiencia en el sector para ser grabados en audio y transcritos literalmente para su análisis mediante técnicas de análisis del discurso.

Con el fin de poner en marcha las anteriores actuaciones, así como para realizar el seguimiento y evaluación de las mismas, se creó un *equipo de seguimiento y valoración* constituido por expertos y expertas en las distintas

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

disciplinas objetivo del estudio, en salud y prevención de riesgos laborales, en el ámbito de las artes escénicas y en investigación sociológica cualitativa.

En las siguientes páginas se recogen los resultados de este trabajo.

II. EL ESTADO DEL ARTE: REVISIÓN DE LA LITERATURA.

1. Factores de riesgo y riesgos específicos de los profesionales del espectáculo.



Si intentamos analizar los factores de riesgo de los profesionales del espectáculo y consideramos los riesgos específicos de Danza y Acrobacia, por ser las disciplinas escénicas más exigentes desde el punto de vista músculo-esquelético³, debemos de empezar revisando los estudios médicos que hasta la actualidad se han publicado, centrándose en la identificación de la

epidemiología asociada a estas prácticas profesionales.

Estamos hablando de conocer el estado de salud e identificar factores de riesgo y marcadores de riesgo en bailarines, bailarinas y acróbatas, con el fin de intentar evitar la aparición de patologías en estos colectivos, y por extensión, dado que como ya hemos apuntado se trata de las dos disciplinas escénicas físicamente más exigentes, en el resto de profesionales escénicos. Se trataría de buscar los factores de riesgo a los que es sometido de forma particular este colectivo, puesto que el resto de factores los comparten con población general. Según Bejjani et al. (1988), las lesiones, procesos patológicos e hipertrofia del sistema musculo-esquelético dependen de la ocupación desarrollada por el sujeto.

En lo que respecta a la Danza, los diversos estudios realizados demuestran que los bailarines son más propensos a la lesión que la población general. Así, nos encontramos que mientras a lo largo de un año el número de bailarines españoles lesionados, de 18 años de edad media, alcanza el 100%, con interrupción de actividad de 4,5 días (2 días-4 meses) mientras que en la población media tan sólo el 19% de los españoles refiere haber sufrido dolencia, enfermedad o impedimento que le haya obligado a interrumpir su actividad por más de 10 días en el último año, siendo en el 43% de estos casos, por problemas musculo-esqueléticos (Ministerio de Sanidad y Consumo, 1999). Evidentemente las cargas que soporta el sistema musculo-esquelético del bailarín están muy por encima de la media nacional, y consecuentemente también los procesos patológicos que afectan a dicho sistema.

En el ballet clásico se han realizado algunos trabajos de investigación que recogen información sobre patología en estudiantes y profesionales, tanto hombres como mujeres. En menor medida han sido analizados otros tipos de danza, tales como contemporánea (Solomon y Micheli, 1986), jazz (Clanin et

³A excepción, como ya se ha dicho, de las profesiones de riesgo como los especialistas.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

al., 1986), o variedades (Rovere et al., 1983; Evans y cols., 1996). Según estos trabajos la patología en la danza se focaliza sobre el aparato locomotor, siendo la lesión el problema médico más frecuente en el bailarín, hasta el punto de ser considerado como “normal”. Según Stephens (1987), el bailarín se enfrenta permanentemente a la posibilidad de una lesión seria e incapacitante, y son pocos los que escapan a la tragedia de ver interrumpida bruscamente su carrera por esta causa.

Por otro lado, conceptuando el dolor como el signo fisiológico más precoz de lesión, encontramos que los bailarines profesionales de ballet clásico y danza contemporánea presentan dolores musculoesqueléticos diariamente (Doreste y Massó, 1989; Ogilvie-Harris et al., 1995), durante el desarrollo de sus actividades habituales: entrenamiento y trabajo en escenario.

En cualquier caso, la prevalencia de lesiones debidas a la danza es muy superior a otras de las que se tiene constancia, ya que el bailarín tiene tendencia a ocultar, a sí mismo y a los demás, sus procesos patológicos, simplemente para poder seguir bailando. Por un lado, la danza suele ser el motivo central de su existencia; y, por otro, una importante motivación para ocultar las lesiones es evitar perder un papel o el salario.

La lesión más frecuente en la danza es la de tipo crónico (Ryan y Stephens (1987; Simpson y Kanter, 1997), lo cual guarda relación por un lado, con el hecho de la alta frecuencia de recidivas en las lesiones, y por otra parte con la etiología de las mismas, ya que el sobreuso por micro-trauma repetido es la causa más común de patología musculoesquelética en este colectivo (Sammarco, 1983 y 1984; Hamilton, 1986; Teitz, 1986; Gantz, 1986; Solomon y Micheli, 1986a; Solomon y Micheli, 1986b; Ryan, 1987; McDonnell y Butler, 1988; Lamata et al. 1988; Simpson y Kanter, 1997).

A modo de resumen, las lesiones más frecuentes afectan al esqueleto óseo que recibe y transmite las fuerzas derivadas de los impactos y de la propia acción muscular (hipertrofia ósea, periostitis, epifisitis por tracción, fracturas de estrés, incluso fracturas completas), articulaciones (fracturas intra-articulares, síndromes de atrapamiento articular, subluxaciones) y a las partes blandas, principales responsables de la amortiguación de dichos impactos (tendinopatías agudas y crónicas, incluso roturas tendinosas, lesiones musculares que abarcan desde la contractura por sobreesfuerzo, a la rotura de primero, segundo o tercer grado).

Sin embargo, no sólo el aparato musculoesquelético se va a ver afectado por impacto repetido contra la superficie de apoyo, las fuerzas son transmitidas proximalmente afectando a otros órganos y vísceras internas (principalmente aparato digestivo y aparato genitourinario), estando implicado en un incremento de la prevalencia de alteraciones menstruales en las mujeres, prostatitis y torsión uretral en los varones, y trastornos digestivos, y urinarios, incluida la incontinencia urinaria en ambos sexos (Bejjani et al., 1988; Thyssen et al.2002; Pozo 2003).

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

En la revisión bibliográfica realizada por Ryan y Stephens (1987), el 60-80% de las lesiones afectaban a tobillo, pie y rodilla, presentando la unidad tobillo-pie siempre mayor prevalencia que rodilla. Otros trabajos más recientes confirman esta distribución de lesiones (Simpson y Kanter 1997; Brown y Micheli, 2004; Negus et al., 2005). La danza, por lo tanto, seguiría los mismos patrones de lesiones que el deporte (Terk y Kwong, 1994), en el que las lesiones de miembros inferiores suponen entre el 55% y el 90% de las lesiones deportivas y, de ellas, el esguince agudo por inversión de tobillo es con mucho la más frecuente. Por ello, la participación de un centro de investigación especializado en Biomecánica deportiva es fundamental para el desarrollo técnico del proyecto.

Si nos referimos a la Acrobacia, la otra especialidad del espectáculo más exigente desde el punto de vista músculo esquelético, en el estudio de Horstmann et al. (1998) se recoge que entre jóvenes acróbatas de 15-21 años, el 35% de las lesiones afectan a estructuras músculo-tendinosas, el 33% son lesiones cutáneas y el 25% articulares. La localización más frecuente de las lesiones es en miembros inferiores (52%), seguido de miembros superiores (28%). De estas lesiones el 45% requirió atención médica, siendo calificadas de graves el 20% del total (en un 5% de los casos fue necesaria la hospitalización). Por otra parte el 50% de las lesiones de miembros inferiores guardaba relación directa con los ejercicios de salto. Estos datos indican que los acróbatas son otra población de riesgo para sufrir lesiones con relación a su ejercicio físico habitual, siguiendo patrones similares a los deportistas, y estando también el suelo implicado en la generación de patología.

Se debe de tener en cuenta que los factores de riesgo asociados a las lesiones no tienen por qué ser causa de un único parámetro del pavimento, sino que en otras ocasiones la relación existente entre más de una propiedad del mismo pueden provocar el aumento o la reducción del factor de riesgo. Por ejemplo, un pavimento poco amortiguador ocasionará que el profesional se vea sometido a mayores fuerzas de impacto, lo que compensará con mayor flexión de rodilla. Si en esta situación la fricción rotacional del pavimento es excesiva, la transmisión de tensión a la rodilla y a los ligamentos puede considerarse un factor de riesgo. Además, se puede por otro lado plantear la hipótesis de que el pavimento no proporciona la fricción que se necesita y como se ha comentado en la revisión bibliográfica aparezcan “resbalones” donde el profesional se ve sorprendido por la inesperada falta de fricción pudiéndose poner en riesgo la articulación del tobillo, suponiendo este un nuevo factor de riesgo.

Uno de los peores defectos que puede presentar un pavimento para el usuario es que presente zonas con diferente comportamiento. Por ello hay que asegurar que el proceso de instalación o la estructura del pavimento no han provocado este tipo de defecto. La falta de uniformidad en las propiedades del pavimento es sin lugar a dudas otro factor de riesgo. Cuando el profesional se encuentra trabajando sobre un pavimento, al poco tiempo de estar sobre él es capaz de ajustar sus movimientos a las propiedades del mismo. Una inesperada diferencia de comportamiento, coloca al profesional en una falta de respuesta y con ello nuevamente frente a un posible factor de riesgo.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Por otro lado, no debemos olvidar que esta es una profesión en la que la **diferencia de género** de los profesionales condiciona de forma clara la realización de un tipo de gestos y su constitución corporal y física. Cuando intentamos profundizar sobre los posibles factores de riesgo asociados al género del profesional nos encontramos con poca información y la que existe no nos permite sacar conclusiones claras. Citando un estudio realizado en el año 2000 en la Federación de Comunicación y Transporte de CCOO: Salud laboral: Diferencia de género, en el que se analizó entre otros colectivos a mujeres profesionales de la danza, *“... en cuanto al diseño del puesto de trabajo, es la relativa a los aspectos ergonómicos-posturales. La adaptabilidad del trabajo a la persona es una necesidad, pero en muchos casos, tal adaptabilidad es diseñada para un prototipo de trabajador – la moda de las medidas antropométricas masculinas – sin tener en cuenta las diferencias de las medidas femeninas, en alturas o de amplitud y fuerza de movimientos.”*

En la actualidad, este conjunto de lesiones, que se encuentran bien definidas y reflejadas *no pueden ser abordadas desde el punto de vista de la interacción del profesional con el pavimento*, ya que no se dispone de datos objetivos sobre los niveles de impacto o fricción que el bailarín realiza sobre el pavimento. Son muy pocos los estudios publicados en los que se ha intentado abordar el problema de la interacción entre el profesional y el pavimento. Es importante tener en cuenta que en la mayoría de los gestos que el profesional realiza, sobre todo en los que se realizan saltos, los niveles de impacto a los que el profesional se ven sometido no pueden ser amortiguados por otro elemento más que por el propio pavimento, ya que en la mayoría de los casos el profesional se encuentra prácticamente descalzo o con calzado desprovisto de amortiguación. Así, nos encontramos mucho más lejos de poder determinar las propiedades que este debería de contener para prevenir las lesiones y con ello favorecer la prevención de riesgos laborales.

No obstante abunda literatura científica que demuestra, especialmente en deporte, el papel relevante de los pavimentos en las cargas mecánicas que soporta el cuerpo en la realización de gestos técnicos y su relación con diferentes lesiones. El paralelismo entre los gestos deportivos y los realizados en la danza y la acrobacia es evidente, de hecho existe una alta similitud en el tipo e incidencia de lesiones. Así mismo, en diferentes disciplinas deportivas, se abordó el estudio de las propiedades de los pavimentos para establecer procedimientos de estudio y evaluación que redujeran el riesgo de lesiones, encontrándose gracias a ello una disminución de las lesiones.

Por tanto, parece razonable que seguir este planteamiento permitiría reducir el número de lesiones mejorando la calidad de vida profesional y personal de los y las profesionales del espectáculo. Para ello es necesario conocer al nivel biomecánico los gestos y cargas que se producen para su traducción en sistemas de medida que permitan determinar la adecuación de un suelo para la práctica de las disciplinas escénicas desde el punto de vista de reducción de riesgo de lesiones.

2. El suelo como agente causal de lesiones en las artes escénicas.



El suelo es considerado por el propio bailarín y su entorno un factor de riesgo para las lesiones en la danza (Bowling, 1989, Reid, 1992), y por ser externo al propio bailarín, se clasifica dentro de los factores extrínsecos, como equipamiento o condición ambiental (Bronner y cols., 2003). Se trata de un factor de riesgo que actúa de forma insidiosa, es decir que ejerce su poder nocivo por la repetición, rara vez suele ser causa de lesiones por traumatismo único. Por ello es considerado una de las causas principales de las lesiones por sobreuso en los bailarines (Sohl y Bowling, 1990).

Bailar en un escenario inadecuado es un factor de riesgo extrínseco que causa del 28-37% de todas las lesiones (Bronner y cols., 2003). Sólo a una buena elasticidad del suelo se atribuye una reducción de las lesiones de hasta el 80% (Washington, 1978). Desde un punto de vista mecánico (Laws, 2002), un suelo elástico, proporciona un incremento insignificante en la altura del salto, pero favorece la deceleración del cuerpo, potencialmente dañina, al aterrizar del salto, gracias a alargar el tiempo y la distancia vertical durante la cual la velocidad de caída libre puede disminuir hasta 0.

El trabajo de estudio, ensayo y representación sobre suelo duro se relacionan con patología del pie (metatarsianos, sesamoideos, fascitis plantar) pero también en la pierna causa patología en la tibia (síndrome de estrés tibial medial), en la rodilla, en la cadera (favorece el desarrollo de artrosis) en columna lumbar, y músculos implicados en la salida y recepción del salto (Baillon, 1983; Quirk 1984; Howse y Hancock, 1988; Solomon y cols, 2000) no puede ser de cemento, ni parquet sobre cemento, tampoco vale poner una capa de material amortiguador de vinilo, vale para unos días, pero no como costumbre.

El exceso de adherencia natural del suelo, por uso de resina combinado con falta de limpieza, se relaciona con patología torsional que afecta principalmente al pie (fractura-luxación de Lisfranc, esguinces metatarsofalángicos) (Kadel y Donaldson-Fletcher, 2004) y rodilla (condropatías, meniscal, ligamentosa).

La superficie del suelo y su estado es otro factor a valorar, por ejemplo en contemporáneo, que se baila descalzo, es necesario extremar la higiene, puesto que en los márgenes de las durezas de la planta, pueden aparecer grietas, que si se infectan, originarse abscesos o granulomas de cuerpo extraño en el tejido subcutáneo plantar que pueden requerir tratamiento quirúrgico (Brown y Micheli, 2004).

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Otro problema son los suelos inclinados que conducen a llevar el peso a los talones para compensar, atribuyéndose a su uso el 28-37% de todas las lesiones en bailarines de Broadway (Bronner y Novella, 2007), los suelos inclinados multiplican por 3 las lesiones de los bailarines de Broadway y por 2 las de los del West End (Hagins y cols, 2007). Este tipo de suelos se relaciona con lesiones del ligamento cruzado anterior de la rodilla por favorecer la posición en valgo de la rodilla (Hagins y cols, 2007), tendinitis de Aquiles por trabajar con el peso desplazado posteriormente (Toledo y cols, 2004)

Otras causas de lesiones derivadas de factores ambientales y relacionadas con el suelo son (Bronner y cols, 2003) la diversidad de entornos donde se baila (teatros, calle, jardines...) que condiciona una diversidad de suelos, algunos flexibles, otros de piedra o de yerba. Otro aspecto a valorar es la temperatura: al aire libre las superficies pueden volverse resbaladizas por efecto del "rocío" que se deposita tras las bajadas de temperatura. Por último la consistencia de los suelos varía de unas zonas a otras del mismo escenario debido a que estén pintadas o tengan rieles o carriles para desplazar elementos móviles.

Al hablar de patología, no podemos olvidar que el signo fisiológico más precoz de lesión es el dolor. El dolor tiene unas funciones importantes: limita el daño, actúa como aviso y ayuda a desarrollar la habilidad de reconocer los estímulos o acciones potencialmente dañinos (Anderson y Hanrahan, 2008). En un estudio realizado en España en 50 bailarines profesionales de Clásico y Contemporáneo (Doreste y Massó, 1989) presentan dolores músculo-esqueléticos prácticamente cotidianos, en muchos casos sin diagnosticar. En 59 bailarines profesionales de Clásico preguntados por el dolor y sufrimiento en los pies (Ogilvie-Harris y cols, 1995) se encontró igualmente que el dolor era diario, y en una escala analógico-visual graduada de 0-10 era considerado 2'3 en los varones y 2'7 en las mujeres, sin embargo la motivación es tal que no impedía el trabajo diario. En este mismo sentido en 32 estudiantes, mujeres y hombres, pre-profesionales de Danza Española el dolor de pies tras el entrenamiento diario afectaba al 59%, siendo una sensación habitual en el 91% de los encuestados (Pozo, 2003).

Para finalizar con esta introducción médica debemos tener en cuenta que en entrevistas y grupos de discusión realizados a profesionales del espectáculo se constata el elevado número de lesiones y además la convivencia con el dolor y la aceptación de éste como algo inseparable del ejercicio normal y cotidiano de su trabajo, tal y como las y los profesionales expresan y se recoge en el análisis de la investigación cualitativa, más adelante.. La no conciencia del riesgo en el inicio de su carrera provoca que persigan la realización con su cuerpo de "*el más difícil todavía*".

Referencias.

- ACEA (Association des Constructeurs Européens d'Automobiles-European Automobile Manufacturers Association). *The European Motor Vehicle Industry, Key figures 2005* Brussels, (March 2006).
- Adam, M.U., Brassington G.S., Matheson, G.O. (2004). "Psychological Factors Associated with Performance-Limiting Injuries in Professional Ballet Dancers". *Journal of Dance Medicine & Science*, 8(2): 43-46.
- Anderson R Hanrahan SJ. Dancing in pain. Pain appraisal and coping in dancers. *Journal of Dance Medicine & Dance* 2008; 12(1):9-16.
- Baillon JM. Articular and muscular lesions in dancers. *Acta Orthop Belg* 1983; 49(1-2): 112-6
- Bejjani, F.J.; Halpern, N.; Pio, A.; Domínguez, R.; Voloshin, A.; Frankel, V.H. (1988). *Musculoskeletal demands on flamenco dancers. A clinical and biomechanical study*. *Foot & Ankle*, 8(5): 254-62.
- Bowling A. Injuries to dancers: prevalence, treatment, and perceptions of causes. *BMJ* 1989; 298: 731-734.
- Bronner S, Novella T, Becica L. Management of a delayed-union sesamoid fracture in a dancer. *J Orthop Spors Phys Ther* 2007; 37 (9): 529-540.
- Bronner S, Ojofeitimi S, Spriggs J. Occupational musculoskeletal disorders in dancers. *Physical Therapy Reviews* 2003; 8:57-68.
- Brown, T.D.; Micheli, L.J. (2004). Foot and ankle injuries in dance. *Am J Orthop*, 33 (6): 303-309.
- Brown, T.D.; Micheli, L.J. (2004). *Foot and ankle injuries in dance*. *Am J Orthop*, 33 (6): 303-309.
- Calabrese, L.H.; Kirkendall, D.T. (1983). "Nutritional and medical considerations in dancers". En Sammarco G.J. editor. Symposium of injuries to dancers. *Clinics in Sports Medicine*, 2(3): 539-548.
- Clanin, D.R.; Davison, D.M.; Plastino, J.G. (1986). "Injury patterns in university dance students". En: Shell, C.G., ed. *The 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings, Vol 8: The Dancer as Athlete*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Publishers Inc. p. 195-199.
- Dobson R (2005). *Eight in 10 dancers have an injury each year, survey shows*. *BMJ*; 331(7517): 594.
- Doreste, J.L.; Massó, N. (1989). "Perfil fisiológico del bailarín". *Archivos de Medicina del Deporte*, VI(21): 57-62.
- European Comisión, Eurostat (Statistical Office of the European Communities) *Structural Business Statistic* (2006).
- Evans, R.W.; Evans, R.I.; Carvajal, S.; Perry, S. (1996). "A survey of injuries among Broadway performers". *American Journal of Public Health*, 86 (1): 77-80.
- Gantz, J. (1986). "Prevention of dance injuries: evaluation of faulty technique patterns in dance". En: *Conference 86'Glasgow. Proceedings of the VIII Commonwealth and International Conference of Sport, Physical*

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

- Education, Dance, Recreation and Health*. Section V, Health Related Aspects of Dance. p. 301-304.
- Gibault, C. "Report on the social status of Artists", *Committee on Culture and Education. European Parliament* (2006/2294 INI)
- Hagins M, Pappas E, Kremenec I, Orishimo KF, Rundle A. The effecto of an inlined landing surface on biomechanical variables during a jumping task. *Clin Biomech* 2007; 22 (9): 1030-6
- Hamilton, W.G. (1986). "Physical prerequisites for ballet dancers". *The Journal of Musculoskeletal Medicine*, 3(11): 61-66.
- Horstman, T; Heitkamp Hc; Mayer F; Hermann M; Küsswetter HW; Dickhuth H. (1998). „Traumatology and sports injuries in equestrian acrobatics in the adolescent". *Sportweletz Sportschassen*, 12(2): 66-70.
- Howse J, Hancock S. *Dance Technique and Injury Prevention*. A & C Black, London, 1988.
- Independent consulting. Restoring European economic and social progress: unleashing the potential of ICT*. Report for the Brussels Round Table (BRT), Brussels, (January 2006).
- Kadel, N.J.; Donaldson-Fletcher, E.A. (2004). Lisfranc fracture-dislocation in a male ballet dancer during take-off of a jump. A case report. *Journal of Dance Medicine & Science*, 8(2): 56-58.
- KEA Consultancy. "The economy of culture in Europe". *Directoriate-General for Education and Culture. European Commission*. (2006).
- Lamata, M.; Lison, A.; Bento, J. (1988). "Lessions osteo-musculaires chez les étudiants à L'école de ballet". *Acta Orthopaedica Belgica*, 54 (4): 418-423.
- Laws K. *Physics and the art of dance. Understanding movement*. Oxford University Press Inc, New York; 2002.
- McDonnell, M.F.; Butler, J.E. (1988). "Osteochondral fracture of the tibial plateau in a ballerina". *The American Journal of Sports Medicine*, 16 (4): 417-418.
- Negus V, Hopper D, Briffa, NK (2005). "Associations between turnout and lower extremity injuries in classical ballet dancers". *J. Orthop. Sports Phys. Ther.* 2005; 35:307-318.
- Ogilvie-Harris, D.J.; Carr, M.M.; Fleming, P.J. (1995). "The foot in ballet dancers: the importance of second toe length". *Foot & Ankle International*, 16(3): 144-47
- Pozo MC (2003). "Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de danza española". *Tesis Doctoral. Facultad de Medicina, UCM*.
- Pierce, E.F.; Daleng, M.L.; McGowan, R.W. (1993): "Scores o exercise dependence among dancers". *Perceptual and Motor Skills*, 76: 531-535.
- Quirk R. Injuries in classical ballet. *Aust Fam Physician* 1984; 13(11): 802-4

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

- Ramel, E.; Moritz, U. (1994). "Self-reported musculoskeletal pain and discomfort in professional ballet dancers in Sweden". *Scandinavian Journal of Rehabilitation Medicine*, 26:11-16.
- Rovere, G.D.; Webb, L.X.; Cristina, A.G.; Vogel, J.M. (1983). "Musculoskeletal injuries in theatrical dance students". *The American Journal of Sports Medicine*, 11(4): 195-198.
- Ryan, A.J.; Stephens, R.E. (1987). "The epidemiology of dance injuries". En: Ryan, A.J. y Stephens, R.E. eds. *Dance Medicine. A Comprehensive Guide*. Chicago: Pluribus Press Inc., p. 3- 15.
- Ryan, A.J. (1987). "Introduction". En: Ryan, A.J. y Stephens, R.E. eds. *Dance Medicine. A Comprehensive Guide*. Chicago: Pluribus Press Inc., p. 1-2.
- Simpson KJ, Kanter L (1997). *Jump distance of dance landings influencing internal joint forces: I. axial forces*.
- Sohl P, Bowling A. Injuries to dancers. Prevalence, treatment and prevention. *Sports Med* 1990; 9(5): 317-22
- Solomon, R.; Brown, T.; Gerbino, P.G.; Micheli, L.J. (2000). "The young dancer". *Clinics in Sports Medicine*, 19(4): 717-739.
- Solomon, R.L.; Micheli, L.J. (1986a). "Technique as a consideration in modern dance injuries". *The Physician and Sports Medicine*, 14 (8): 83-90.
- Solomon, R.L.; Micheli, L.J. (1986b). "Concepts in the Prevention of Dance Injuries: A survey and analysis". En: Shell, C.G., ed. *The 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings, Vol. 8. The Dancer as Athlete*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Publishers Inc. p. 201-212.
- Stephens, R.E. (1987). "The aetiology of injuries in ballet". En: Ryan, A.J. y Stephens, R.E. eds. *Dance Medicine. A Comprehensive Guide*. Chicago: Pluribus Press Inc. p. 3-15.
- Thyssen HH, Clevin L, Olesen S, Lose G (2002). "Urinary incontinence in elite female athletes and dancers". *Int. Urogynecol. J.*; 13: 15-17.
- Stephens, R.E. (1987). "The etiology of injuries in ballet". En: Ryan, A.J. y Stephens, R.E. eds. *Dance Medicine. A Comprehensive Guide*. Chicago: Pluribus Press Inc. p. 3-15.
- Teitz, C.C. (1986). "First aid, immediate care and rehabilitation of knee and ankle injuries in dancers and athletes". En: Shell, C.G. ed. *The 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings, Vol. 8. The Dancer as Athlete*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Publishers Inc. p. 485-498.
- Terk, M.R.; Kwong, P.K. (1994). "Resonancia magnética del pie y del tobillo". *Clínicas de Medicina Deportiva: Lesiones del pie y del tobillo*, 4: 916-947.
- Toledo, S-D.; Akuthota, V.; Drake, D.F.; Nadler, S.F.; Chou, L.H. (2004). Sports and performing arts medicine. 6. Issues relating to dancers. *Arch Phys Med Rehabil*, 85, Suppl 1: S75-S78.
- Washington, E.L. (1978). "Musculoskeletal injuries in theatrical dancers: site, frequency, and severity". *American Journal of Sports Medicine*, 6(2): 75-97.

**III. INFORME DE RESULTADOS: LA INTERACCIÓN ENTRE LOS
PROFESIONALES ESCÉNICOS Y EL PAVIMENTO DESDE LA
PERSPECTIVA DE BAILARINES Y ACRÓBATAS.**

Introducción.



El Informe de Resultados que se presenta a continuación consta de dos partes. La primera trata de situar, desde el discurso de las y los profesionales de la danza (en activo, maestros, coreógrafos...) y de la acrobacia, la relación de ellos y ellas con el pavimento. Pero no se va a hablar sólo de cómo es dicha relación, sino en qué modo las extremidades, el cuerpo, la vida de las y los profesionales está condicionada, en lo que respecta a su salud y a la prevención de riesgos laborales, por todo un contexto, por una “cultura” que impide en muchas ocasiones que la salvaguarda de dicha salud y la atención a la prevención se aparten, dejando pasar a las urgencias de la profesión.

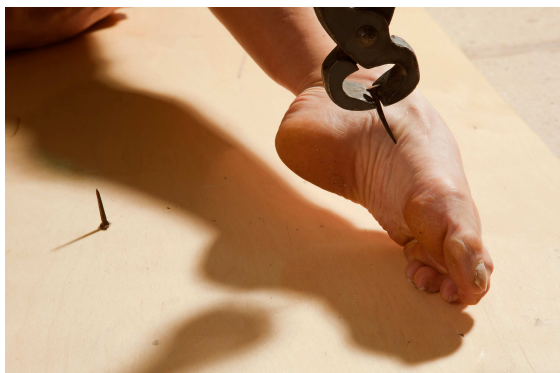
En la segunda parte, y también partiendo del relato de las personas que han participado en la investigación, veremos esquemáticamente cómo perciben y describen los gestos y los momentos de las lesiones, la nomenclatura que usan, sus descripciones. Como es lógico, estas descripciones no tienen un valor médico, sino que se recogen para ponerlas en relación, precisamente, con su experiencia personal del dolor, de la lesión, del gesto que o debían haber hecho... y, sobre todo, de su relación con el suelo o el pavimento cuando es éste el que les causa problemas.

En conjunto, se verá que la relación de las y los profesionales de la danza y la acrobacia con la superficie sobre la que desempeñan su labor saca a la superficie cuestiones que tienen que ver con la cultura profesional en la que viven, con las condiciones laborales –a veces extremadamente duras--, con el contexto social y empresarial que determina y condiciona su desempeño, con sus vidas personales y sus aspiraciones, sus preocupaciones.

Por último, debemos indicar que, cuando hablemos a lo largo del presente informe de las y los profesionales que han participado en el estudio, nos referiremos siempre a quienes desempeñan su profesión en el ámbito de la danza y a los que lo hacen en el de la acrobacia, salvo que haya alguna diferencia específica.

Asimismo, hablaremos indistintamente de *suelos* y *pavimentos* como sinónimos a efectos de la redacción, diferenciando también los tipos de las superficies cuando sea oportuno en el recorrido del análisis.

1. Los Suelos: La Salud y la Seguridad Laboral en el discurso de los profesionales escénicos.



Sea la disciplina que sea dentro de la danza, sea la acrobacia, las y los profesionales que han intervenido en la investigación han dejado un discurso en el que hablar de las superficies donde realizan sus actividades formativas o laborales, es hablar de la cultura de la profesión.

Hablar de los suelos es hablar de un universo habitado por personas que desempeñan su labor en un entorno que les obliga, que les exige, que les puede dañar, que no les tiene en cuenta.

Hablar de los suelos es también hablar de sacrificio, de abnegación, de la función y el arte por encima de todo, incluso de la seguridad o de la salud de las personas que lo ejecutan.

Hablar de suelos, por tanto, es hablar de la danza y la acrobacia como mundos donde las y los profesionales se enfrentan a la economía, a la estructura empresarial, a la percepción de sí mismas, a los límites y las exigencias de su trabajo.

Hablar de los suelos y pavimentos es, por tanto, hablar de la danza y la acrobacia en un mundo difícil, que sobrevive con dificultades a los condicionamientos sociales, culturales, económicos; y también a una baja exposición mediática y por tanto a una baja visibilidad social, más allá del escenario y de sus luces. Hablar de suelos es, también, hablar de las sombras.

1.1. *El cuerpo y el yo.*

Las personas que han participado en el estudio, unánimemente, hablan de sí mismas y de su cuerpo como dos entidades separadas.

“Tu cuerpo es tu herramienta de trabajo”.

El cuerpo, visto así, desde fuera, es efectivamente, en este discurso, una cosa, un objeto que a veces obedece y a veces no; que a veces se descontrola o no responde a la voluntad de la o del profesional. Un objeto que se trabaja, se moldea, se educa. Gráficamente, es como si el cuerpo fuese un ingenio robótico gobernado por la persona, que no siempre se hace bien con sus mandos, con sus malos funcionamientos, con sus caprichos o disfunciones.

1.1.1. El cuerpo⁴.

De modo que el bailarín o la acróbata están en una posición alienada, en la que el cuerpo no forma parte del yo, sino que es un elemento de su desempeño profesional, importante, esencial, pero tan exterior a la persona como los focos, las indicaciones de la Dirección Artística o las zapatillas.

Esta alineación se expresa de muchas maneras, pero sobre todo se sustancia en una exigencia de conflicto, de negación, de relación conflictiva entre fuerzas opuestas:

“A veces el cuerpo te pide que pares. Pero sabes que no puedes, que no te dejan parar, que no quieres parar”.

El cuerpo pide, el cuerpo exige, el cuerpo se rebela a veces. Es un objeto que tiene sus propias exigencias de manejo, de puesta en marcha, de control. Desde la formación, a las personas que trabajan en danza o en acrobacia, se les enseña a forzar al cuerpo, a negarle lo que pide, a domarlo, a no obedecerlo, a llevarlo por el camino de la voluntad de su gobernador, de su cerebro, de su voluntad.

Esta es la clave central de una cultura del trabajo escénico como “cultura del sacrificio”. Lo que se sacrifica, está claro, es una parte de la persona que, al exteriorizarse, al adquirir una entidad propia y ajena al yo, se convierte en un aliado o un enemigo; en una herramienta obediente o rebelde; en una ventaja o en un obstáculo.

El sacrificio corporal ante la voluntad de la o del profesional es el centro de la identidad de la persona que ejecuta la danza o la acrobacia. Se forma en ese sacrificio que, literalmente es una **abnegación**: una negación de sí misma en aras de una ejecución lo más perfecta posible, lo más obediente posible a un guión, a una música, a una coreografía. Lo más cerca posible de la perfección.

“Te dices: no puedo, pero sigues y sigues, y sigues...”.

“Al cuerpo no puedes escucharle, porque entonces no trabajas. Tienes que ser tú el que tire de él y decir, ¡venga, vamos!”.

⁴ El equipo de investigación que ha realizado el estudio que ahora se presenta realizó en 2009-2010, para el grupo *Socmedia* del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II perteneciente a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, un estudio sobre la concepción de su propio cuerpo que tienen adolescentes y jóvenes de ambos sexos. Muchas de las dimensiones recogidas en ese estudio, que explican y estructuran esa percepción en torno a los problemas cosméticos, alimentarios y de autoestima son muy similares a las que se exponen aquí. Una concepción del cuerpo alienada parece que puede llevar, a trastornos psicológicos y corporales y a problemas con la aceptación de uno mismo o una misma. Ese es un riesgo para la salud de los y las profesionales de la danza y la acrobacia que excede el alcance de este estudio, pero que no se puede dejar de lado, puesto que de problemas con la comprensión y la utilización del cuerpo también pueden surgir lesiones y dolencias más o menos crónicas.

Cuando se le mira de frente, el cuerpo –tal y como lo describen las personas que han participado en el estudio—presenta imperfecciones globales o parciales.

“Yo tengo tendencia a la rigidez”.

“Tengo poco empeine”.

“Trabajo más los saltos, porque soy demasiado horizontal, llego demasiado pronto al suelo”.

Imperfecciones que se corrigen, se disimulan... se trabajan. Es el trabajo para domar y moldear la herramienta el que hace del sacrificio la primera tarea de estas personas. De ahí los trucos para arquear más un empeine, para flexibilizar un cuerpo con tendencia a ser rígido, para forzar un poco más un *cambré*, para fortalecer los músculos de la espalda y los brazos para mejorar *portés* o cargadas.

El hecho es que todas las personas que han participado comparten esta visión en la que el cuerpo es visto en un mundo de esfuerzo, sacrificio y negación de la persona que lo habita para llevarlo al límite, para responder a la exigencia del desempeño escénico. El cuerpo “sabe” si un suelo o una superficie es inadecuada o peligrosa; el cuerpo sabe si uno puede resbalar o tener demasiada adherencia. Pero la persona que lo gobierna tiene como misión hacérselo olvidar, negar incluso la evidencia física para seguir con su trabajo. Este relato de bailarinas, de bailarines, de acróbatas, es siempre idéntico.

“Si tú sabes que ahí te vas a matar si metes el pie en el agujero... pero tienes que bailar”.

“Ya sabes que vas a darte contra unas escaleras o contra una columna... pero ¿qué vas a hacer? Tienes que hacer tu trabajo y ya está, arréglatelas”.

Ese “tú sabes” es pronunciado por el cuerpo, por la experiencia, por el aviso de peligro. Ese “tienes que hacer tu trabajo” es la respuesta del profesional contra las alarmas que le lanza su cuerpo, contra la limitación que supone éste cuando no quiere obedecer, cuando tiene miedo o cuando siente el dolor.

Es así como llegamos al segundo elemento del discurso recogido sobre el que se centra su percepción del riesgo, de la seguridad, de las condiciones subjetivas de su trabajo: el dolor.

1.1.2. El Dolor: el mito y la identidad.

El dolor, su superación, su cura, el miedo a que vuelva... forman parte, no sólo de la profesión de bailarinas y bailarines o acróbatas: es el centro de la identidad de la persona que ejerce esas profesiones y de la identidad de la

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

profesión misma. Y se matiza y se recoge en el discurso de las personas participantes de muchas maneras:

“Si no te duele, es que no estás trabajando bien” (Formación).

“Tiene que doler... tiene que doler porque esta profesión es así” (Desempeño)

“Si eres bailarín te duele todo siempre... o por lo menos algo siempre te duele” (En general).

El aprendizaje de la técnica, el desempeño que busca siempre la perfección, la corporalidad de la actividad artística esencial en estas artes... todo pasa por enfrentarse al dolor, por manejarlo, por:

“...convivir. Tienes que vivir con él [el dolor]”.

El dolor son los dolores internos y las heridas, las lesiones y las rozaduras. Es el perder las uñas con las puntas, el rasparse el cuerpo cuando se hacen acrobacias callejeras, el ácido láctico en las clases o en los ensayos. Pero también son los “dolores cotidianos” los que tienen que sumergirse en esa convivencia, en ese manejo:

“¿Tienes fiebre? A trabajar. ¿Te duelen los ovarios? A trabajar. ¿Te duele una muela? Ya irás al dentista... El caso es seguir”.

Seguir... El dolor es también un obstáculo virtual, o que se convierte en virtual por la voluntad, el esfuerzo, la negación que, como veíamos, se hace del cuerpo, de sus demandas, de sus quejas, de sus alarmas.

El dolor se hace mito en el discurso de estas personas porque se trata de algo que se diluye o se niega en el ejercicio de la profesión. Se hace mito en el sentido en que la o el profesional lo aparta de lo real, de lo referencial, para poder arrinconarlo y continuar. El dolor es un mito que vive en el mundo del cuerpo, de “eso otro” que está fuera de uno o de una y que hay que obviar.

“No hay dolor, jajajaja...(risas generalizadas)...”.

Que suscite la risa de todos cuando se menciona esa frase tópica es señal de lo que asusta, de lo que amenaza. De lo normal que es en este mundo que algo o todo duela. Y eso es porque estas profesiones (la danza, la acrobacia) duelen. Para ser más exactos son dolor.

“Lo que pasa es que es tu sueño, es lo que tú haces, es lo que tú eres... No puedes dejar que todo eso te lo quite el dolor. No puedes parar porque te duela. Si no, no lo harías. Para eso mejor haces unas oposiciones”.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Es lo que tú eres. El dolor es también la identidad de tu arte. De hecho, es como el lugar donde tienes que vivir para poder acceder a todas las recompensas que ese arte te ofrece.

Negar el dolor, por tanto, en este discurso significa, precisa y paradójicamente, aceptarlo, interiorizarlo, socializarlo. La construcción social de estas artes escénicas socializa el dolor como el topos, el lugar, donde vive el trabajo de la persona que ejerce estas actividades. Es raro hablar del dolor: siempre está ahí, se da por hecho.

Es la resistencia al dolor y, por consiguiente, la capacidad de vivir a su lado, la que caracteriza al buen profesional o a la buena profesional actual o en formación. Es la capacidad de continuar, de seguir, la que parece un tópico para quienes lo investigamos desde fuera pero es la moneda común que comparten todas las personas que viven en este mundo.

El dolor, sin embargo, se solidifica y se hace presente cuando vence, cuando impide seguir, cuando aparece el gran enemigo de estas personas: la imposibilidad de continuar. El detenerse por una lesión o un accidente. Y son dos cosas completamente distintas. Y los culpables también son diferentes.

1.1.3 Lesión vs. Accidente⁵. La culpabilidad y el miedo.

Es muy llamativo observar que, para la gran mayoría de las y los profesionales que han participado en entrevistas y grupos de discusión, se hable muy poco de *lesiones* y casi nunca de *accidentes*, si no son los investigadores quienes sacan el tema a colación.

A estas alturas, ya podemos saber que es precisamente la obliteración del dolor, su ocultamiento y su presencia, dada por supuesta y por lo tanto silenciada, la que hace que no se hable de los percances. En principio, además, se trivializa su aparición:

“Son gajes del oficio”.

“Va con el sueldo”.

“Todo el mundo se lesiona”.

Frases todas ellas que, en un primer momento, simplemente impiden la verbalización, arrinconan la percepción de “lo que puede pasar”. La lesión detiene. La lesión sí consigue –cosa que no hace el dolor– que la persona pare, deje de ejecutar su profesión, deje de sentirse viva, realizada, apasionada.

⁵ Esta distinción es importante: que el mundo de la acrobacia, al menos en cuanto a las Escuelas Homologadas se refiere, sea más prevencionista y atienda más a la seguridad de sus profesionales parece que se explica en parte --y así lo señalan las y los educadores de este campo-- por su mayor cercanía al riesgo de *accidente*, que obliga a unas medidas que de suyo no se toman en otros campos, por no verse dicha cercanía con tanta claridad.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Pero más llamativo aún es que el responsable de las lesiones suele ser, en opinión de las y los profesionales, la propia persona. La lesión proviene de:

- De una mala formación (en general) y, por tanto, de una técnica deficiente (“vicios”).

“Hay vicios y malas costumbres que, si no te los corrigen o no te los corriges tú, acaban en lesión seguro”.

- Un error de ejecución técnica.

“Si no cuidas la técnica, un mal gesto... y ya...”

- De una mala preparación para la ejecución (calentamientos, estiramientos...).

“Pues calentando para abrirme, me ayudaron como se hacía antes, subiéndose encima... y me desgarré el glúteo. Tardé muchos meses en recuperarme y aún me duele...”

- De un descontrol o de un error por falta de concentración. O por la presión del estreno, o por problemas personales.

“Hay veces que no estás a lo que estás y es cuando te lesionas”.

- De la “rebelión” del cuerpo, que da una sorpresa inesperada.

“No estaba haciendo nada raro. Sencillamente, hice un medio giro, dejé el pie un poco atrás y oí el ‘crack’... Todavía no me lo explico... tendría que haber estado más pendiente, a lo mejor”.

Sea cual sea el caso, el o la bailarina, el o la acróbata, siempre se culparán a sí mismos (a la parte de sí mismos que tiene que gobernar el cuerpo, que tiene que vigilarlo) de una lesión. Puede que no haya sido suficiente el sacrificio previo, el entrenamiento, la propia concentración... Sea lo que sea, el o la profesional sienten que la lesión ha sido un fallo propio.

Ese sentimiento de error propio, de culpa, es el que hace que en muchas ocasiones, si la lesión lo permite, se oculte. Hay otros factores para el ocultamiento de las lesiones, que veremos en su momento, un poco más adelante, pero el primer espacio de negación lo habita la propia persona, que ni quiere ni puede —a veces ni le permiten— detenerse.

La detención es el peligro de dejar una vacante. La lesión propia es, por tanto, la oportunidad que se le da a un “compañero” o “compañera” de ocupar el puesto que se deja sin ocupar. Ahora no es el momento de ver cómo esto produce miedo, estrés y la ocultación del dolor y de la realidad física de la lesión, pero digamos ya que el miedo a no trabajar más, en un mundo en el que

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

hay pocos recursos y los lugares están tan disputados el miedo a una lesión, a detenerse es **el miedo** que gobierna el mundo del profesional escénico en danza y acrobacia.

A la lesión se le tiene miedo de acuerdo con tres facetas en las que el o la profesional se ven a sí mismos en relación con ella y con sus consecuencias:

- **Referencial:** significa detener el desempeño profesional y que otro ocupe el lugar propio, perdiendo continuidad y una oportunidad que no se sabe si se volverá a presentar.

“Te quedas parada, y luego no sabes si volverás... En este trabajo nadie es fiel a nadie y no puedes perder oportunidades. Siempre hay alguien detrás de ti, ¿sabes?”

- **Anímico a presente:** La lesión y el parón que supone la pérdida del trabajo, de oportunidades y/o de progreso en la formación o en el currículo, desanima –y llega a ser motivo de cuadros depresivos— a las y los profesionales que la sufren.

“Te ves parado y te vas hundiendo... Sabes que tienes que parar, que recuperarte, pero no estás haciendo lo que te gusta, no estás trabajando... es muy duro, muy duro... [...] llegas a llorar, a no querer levantarte de la cama...”

- **Anímico a futuro:** Aparecen también las preguntas y los miedos sobre si la lesión dejará secuelas, si puede devenir crónica,... más exactamente: si se volverá a ser el mismo o la misma profesional, si habrá que empezar de nuevo, si se tendrán defectos que habrá que volver a corregir, si permanecerá el miedo a lesionarse.

“Lo primero que piensas, sobre todo cuando vas acercándote a estar bien es ‘¿cómo me habré quedado?’... Aunque no quieras, lo piensas. Y luego pasas mucho tiempo con miedo a volver a lesionarte. No pones la misma energía”

“Es que no falla: si te has lesionado un tobillo, seguro que la próxima vez, te vuelves a romper el mismo tobillo. Entonces es cuando te... bueno, te aterra y aunque no quieras, estás un tiempo pensando...”

Miedo y culpabilidad se disparan cuando la lesión es más incapacitante de lo que se suponía, o tan grave como una fractura. De eso las y los profesionales que han participado en la investigación casi no hablan y, en las escasas ocasiones en las que lo hacen, no utilizan la palabra lesión, sino que describen el suceso como un /accidente/.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Los accidentes no tienen un responsable, son fatalidades, raros episodios en los que nadie piensa cuando danza o hace acrobacias, y mucho menos antes de hacerlas:

“Un accidente no es culpa de nadie. Simplemente a veces pasa algo... algo grave, pero vamos, en eso no piensas”.

“En las lesiones piensas porque si te digo la verdad, un bailarín es una persona lesionada ha, ha, ha, ha... Pero lo otro es otra cosa. Además, si pensaras en eso no harías nada, te dedicarías a otra cosa.”

Los accidentes pueden acabar con la formación, con el estar en la profesión, con el modo de vida. Nadie quiere hablar de eso. ¿Quién quiere hablar de dejar de ejercer la profesión que le apasiona?

Los accidentes no forman parte del miedo porque son, en su acepción originaria, obscenos, caen fuera de lo que se habla, del universo cotidiano en el que estas personas se mueven y desde el que elaboran su discurso sobre su actividad. El accidente está detrás de esa frontera del discurso y se calla. No existe. No se quiere que exista. Por eso no se nombra.

Todo lo que llevamos recogido se puede resumir en una actitud subjetiva que comparten acróbatas, bailarinas y bailarines, y que se resume en una exigencia interiorizada:

Contra las dificultades, sacrificio.

Contra el dolor, negación.

Contra el miedo, olvido.

Una vez interiorizado este conjunto de actitudes, estos tres “mandamientos” se convierten en la afirmación subjetiva de la profesión de las personas que han participado en el estudio. Ahora bien, este proceso no sólo es un mecanismo de interiorización de la identidad del o de la profesional en torno a la dificultad, el dolor y el miedo –que, finalmente, no son sino tres caras de un mismo y esencial núcleo discursivo--, sino que estas personas lo han socializado, lo han adoptado como su “cultura” profesional: este es su mundo. En los dos apartados siguientes vamos a tratar de describir ese mundo de acuerdo con el análisis de su discurso.

También se verá, a continuación, que cuando el o la profesional analizan su posición ante los riesgos y las lesiones que pueden llegar a sufrir aparece un desplazamiento de la culpabilidad de sí propios hacia otros factores de contexto, de la “realidad” de su profesión.

1.2. El Escenario: espacio mítico y real.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Hablamos ahora de /escenario/, no en relación con “las tablas”, como el lugar físico de la representación —que también— sino como el lugar donde se juega, donde se actúa y actúa, la identidad de la bailarina, del bailarín, de las y los profesionales de la acrobacia.

Si todo lo que llevamos analizado a través del discurso de esas personas que se ha recogido en la investigación no nos ha dado suficientes pistas, es hora de verbalizarlo aquí: la identidad del profesional de estas artes escénicas se construye antes como profesional que como persona.

Es decir: la persona siente el miedo, el dolor, gobierna el sacrificio frente a las dificultades y las exigencias que su cuerpo le remite. Pero su cuerpo, su desempeño, es el profesional, lo que hace que su yo profesional se imponga y exija la negación de su yo personal. Toda la persona, por tanto, se pone a disposición de la identidad profesional mediante la negación, el olvido y el sacrificio de lo que uno o una es fuera de su actividad. Si es que existe, para las personas más veteranas, todavía un yo personal. Si es que lo profesional, su pasión, su arte, no es ya todo lo que uno o una es.

Quizá esto sea más acusado no sólo entre las y los veteranos, sino entre las y los veteranos en activo. Cuando la persona se lesiona, cuando se retira para pasar a ser maestro o maestra, vuelve a mirarse en un espejo donde reconoce a ese yo profesional que abandonó y que ahora se muestra un poco extraño:

“Ya cuando enseñas a otros tienes que transmitirles esos valores, esa capacidad de sacrificio, de disciplina... A veces te cuesta, porque tú ya vives de otra manera, pero tienes que transmitir que este mundo es así”.

Las relaciones entre ese yo profesional y el personal en personas que tienen que abandonar las tablas no es objeto aquí de un análisis profundo⁶, pero ese sujeto que ha socializado la premisa de la auto negación, de la superación de cualquier obstáculo, puede ser y es capaz también de saber muy bien dónde están los responsables últimos de que aparezcan lesiones, de la asunción de riesgos, de la ocultación del dolor. Porque hay muchos factores y sujetos que “obligan” a las y los profesionales.

1.2.1. La “Profesión”. Los límites referenciales.

A) La marginalidad.

⁶ La FAEE y el equipo de responsable de esta investigación se ha propuesto trabajar en un estudio sobre las transiciones profesionales entre profesionales de la danza. Muy posiblemente sean estas dimensiones que articularán esa futura investigación, pero en el presente Informe nos limitaremos a la importancia que tienen para exponer lo que tiene que ver con los suelos y los riesgos laborales de profesionales de la danza y la acrobacia. No obstante, debe tenerse muy en cuenta esta “ruptura” y la negociación subsiguiente que la persona debe hacer para volver a manejarse con un yo personal que se había visto negado, alienado, en aras de su desempeño profesional.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Es unánime la consideración, por parte de las personas que han participado en el estudio –sea cual sea su disciplina concreta—de que danza y acrobacia son actividades cultural y socialmente marginadas y entendidas como marginales. Es cierto que la marginalidad es, en parte, un sello de identidad de muchas personas que hablan desde el mundo de la acrobacia –callejero, espontáneo, “fuera del sistema”...--, pero respecto de su desempeño, de las condiciones del mundo profesional en el que tienen que vivir, sus percepciones son las mismas que las del mundo de la danza. Aquí no nos referimos a vivir en los márgenes, sino a sentirse excluidos de la corriente general de la cultura y del sistema socio-económico.

Ninguna de las personas que han intervenido en la investigación siente que su opinión, sus necesidades, sus demandas, tengan importancia: no se sienten sujetos dentro de la profesión, sino ejecutantes, actuadores, de las condiciones y exigencias que ponen otros: empresarios, compañías, directores artísticos, coreógrafos, gerentes y agentes de espectáculos... todos van antes en las decisiones, en las exigencias, en el diseño de lo que se debe hacer:

“Eres el último mono”.

“No te tienen en cuenta para nada, no eres nadie”.

De modo que no son, ni se sienten sujetos y así lo expresan. Estas personas se consideran los marginados de un mundo marginal, casi desconocido y destinado a públicos minoritarios, ocasionales. Lo que para ellos y ellas es el centro del mundo, su vida y su pasión, es ignorado y relegado en la cultura a la que contribuyen a enriquecer.

A continuación de este diagnóstico aparece que, precisamente por su marginalidad, por la dependencia de subvenciones o empresas arriesgadas y con pocos fondos (muchas veces incluso desde la autofinanciación, desde el esfuerzo personal o del mecenazgo limitado de algunas firmas), es un mundo extremadamente competitivo.

B) La Competitividad.

La competitividad no afecta sólo “entre compañeros”. Se compite entre empresas y compañías por los pocos recursos que se destinan a sus profesiones. Se trabaja con presupuestos muy limitados que hacen que la precariedad laboral y empresarial se haya convertido también en una “**marca identitaria**” de la actividad de la danza y de la acrobacia, en opinión de las y los profesionales que han participado en la investigación.

Las oportunidades de trabajo, por tanto, son limitadas, por lo que desde la etapa de la formación bailarines y acróbatas saben que van a tener que ir a audiciones, a *castings*, que van a luchar contra personas formadas seguramente en escuelas como las suyas, con similares maestros y maestras (a veces las mismas escuelas y los mismos docentes). Y esa lucha hace que el

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

o la profesional sea extremadamente individualista en sus ambiciones y aspiraciones.

La competitividad, además de romper solidaridades, identidades colectivas se combina con la escasez de oferta para hacer de este mundo un mundo insolidario que acepta cualquier condición con tal de trabajar, sin pensar en exigir nada:

“Fíjate que todo depende de ti... pero como si fallas tú o te niegas a hacer algo hay otros treinta detrás que lo van a hacer...”

Esta descripción, recogida en el discurso de los participantes, respecto de la competitividad y la falta de espíritu colectivo que pueda llegar a ser reivindicativo en un mundo tan duro se extiende desde lo individual a las disciplinas.

Era curioso ver cómo, en el transcurso de la investigación, las y los profesionales de danza clásica se sentían en peores condiciones que las y los profesionales de otras disciplinas:

“En clásico, o haces lo que te dicen o haces lo que te dicen. No tienes la libertad que tienen en otras... en otros... El clásico siempre ha sido la máxima disciplina, bailar y callar. Otros podrán exigir, pero nosotros...”

Percepción que contrasta con la impresión que se recoge en el grupo de Danza Folklórica o en el de Jazz⁷:

“Los de clásico sí pueden exigir, esos sí pueden decir: ‘yo ahí no bailo’, porque como ellos son el ballet, pues... pero nosotros, nada de nada. Como si hay que bailar en un andamio, que yo lo he hecho, ¿eh?” (Danza Folklórica y Tradicional).

“Nosotros llegamos al teatro y si el suelo es de pinchos, a bailar, si hay escaleras, a bailar, si el suelo resbala, a bailar. Los de clásico pueden exigir que todo esté despejado, que el suelo esté como Dios manda, pero nosotros, lo que diga el Director Artístico” (Jazz, en referencia a los musicales).

Cuando pasan de ser intérpretes a montar escuelas y compañías –aunque hay profesionales que intentan no trasladar el esquema de la prisa, lo reproducen. Se pasan “al otro lado”, al lado que exige, que olvida todo lo que está pasando quien ahora está en su lugar..

⁷Se observan diferencias de peso entre disciplinas entre Barcelona y Madrid; diferencias que serán contrastadas y completadas en la segunda fase de esta investigación que permitirá conocer la situación en otros territorios.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

La competitividad destila la identidad de las y los profesionales hacia un individualismo que, en lo positivo, alimenta un ego artístico que es la base de su ejecución como intérpretes. En lo negativo, impide que un espíritu de cuerpo una como colectivo a los bailarines, restándoles fuerza reivindicativa:

“Al final, aunque no quieras, y aunque todos seamos compañeros y nos respetemos, todo está montado para que cada uno mire por lo suyo. Y si tú no quieres bailar, o protestas o quieres que las cosas cambien, te encontrarás solo... solo y marcado: eres el protestón. Y eso, cuando no hay trabajo... pues...”.

Competitividad igual a individualismo. Individualismo es, otra vez, el o la profesional enfrentada a un mundo que se aprovecha de ello, que perpetúa la soledad de la persona ante las condiciones que le impone su cuerpo y el universo de su desempeño.

C) El Desconocimiento Institucional (social).

El escenario físico, el suelo, el lugar donde se actúa, devino, a lo largo de la investigación, en la metonimia del papel marginado del bailarín, de su irrelevancia a la hora de pensar en su desempeño. Un maestro de Danza Española lo explicaba de una manera muy gráfica, empleando una metáfora visual:

“[No tener en cuenta el suelo a la hora de planificar un espectáculo de danza] es poner a un Fórmula 1 a correr sobre adoquines”.

En esta metáfora, el bailarín o la bailarina, el o la acróbata, se visualiza como una máquina extremadamente perfeccionada, en la que se ha invertido una enorme cantidad de tiempo y esfuerzo para que se acerque a la perfección, para que sus resultados, su fiabilidad, su funcionamiento, se acerquen lo más posible a esa perfección. Las condiciones de trabajo, en especial las superficies, se convierten en la expresión máxima de hasta qué punto esa máquina perfecta tiene que adaptarse a un entorno que impide su rendimiento óptimo.

Cuando se habla de suelos se habla, no sólo de la Dirección Artística. Se habla también de los Ayuntamientos y otras entidades que adoptan como superficie un “suelo multiusos”.

“- Porque sencillamente no piden la opinión a profesionales, a nosotros, a maestros, a gente que lleva compañías... Ponen un suelo para todo y si dices: ‘ahí no se puede bailar’, pues nada,... como no llesves tu propio suelo... Y eso no todo el mundo puede permitírselo. Porque es carísimo, y hay que transportarlo, necesitas gente especializada para montarlo y desmontarlo...”

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

- *Y a veces no tienes tampoco tiempo para montar y desmontar, porque tienes que ir pitando para el siguiente sitio.*
- *Esa es otra...”*

Las empresas, los organizadores de espectáculos, los agentes, los gerentes... todos son sujetos que se manejan en un entorno que, como vimos, lucha por sobrevivir con recursos limitados y, normalmente, dicen las y los participantes, quien toma las últimas decisiones sobre seguridad, sobre prevención, sobre el suelo adecuado, no son personas cualificadas.

“Como eso lo monta gente que no tiene ni idea de danza ni de bailar ni de nada...”

Y eso, en el caso de que alguien fuerce que se piense en esas cuestiones:

“Si es que esto es así: te contratan, vas y a bailar. No pueden permitirse el lujo de negarse. Y tú, menos. Así que a tragar”.

“Como para negarse porque el suelo es de tablas. Ya te digo: como si es de pinchos”.

Es verdad que, dicen, incluso las personas de dentro de la “la profesión”, como vimos, no tienen en cuenta a los bailarines:

“Yo me lesioné porque había un escenario móvil y se movía una columna. Me desplazé en un giro y ¡hala! Porque lo importante es el decorado y que todo sea espectacular y tal... luego tú ya, pues haces lo que puedes. Bueno, no, haces lo que te digan”.

Por fin se completa el cuadro en el que estas y estos profesionales, a la hora de la verdad, se encuentran siempre solos. Si desde su propia identidad como *intérpretes* se ven a sí mismos desde su formación como entes aislados en lucha contra sus limitaciones, ejecutando y dando lo mejor de sí frente a todas las dificultades, el contexto en el que desarrollan su quehacer refuerza esa sensación de estar en un mundo de individuos aislados.

Aislados también de la gran corriente social y cultural a la que ellos tratan de contribuir desde disciplinas más o menos conocidas pero siempre minoritarias en la consideración mediática, social. Pero hay más.

D) La Precariedad y la Temporalidad.

Este colectivo está integrado por personas que tienen en común con el resto de profesionales de las Artes Escénicas el hecho de moverse en un mundo económico y laboral temporal y precario.

“No puedes decir que no a nada, porque no sabes cuándo volverás a trabajar”.

En muy raras ocasiones el mundo de estas personas se estabiliza en el espacio ni en el tiempo. Las escuelas dependen de las modas (de programas como “Fama”, por ejemplo, con todas las limitaciones y absurdos que, según estas personas, ha traído el programa); los y las bailarinas del auge de una u otra disciplina o de los fondos que las instituciones destinan a la danza o a los espectáculos relacionados con el circo; las compañías, de la inversión privada o pública que, en épocas de crisis, se contrae dramáticamente; las empresas, de las exigencias de mercado, actualmente centradas en espectáculos musicales o en circo contemporáneo...

El o la profesional se sienten como la pieza más débil dentro de un mundo frágil, sometido siempre al cierre inesperado, a la suspensión de espectáculos, a la no concesión de la subvención...

“Dependes de tantas cosas que cuando consigues trabajar es como un milagro... harás lo que sea para conservarlo...”.

“Es que tú puedes dar clases, puedes seguir formándote, puedes trabajar en otras cosas, pero lo que quieres es bailar”.

“Y si no hay contratos, pues sales a la calle. No puedes depender de que te contraten o no. Y si hay que hacer semáforos pues se hacen, porque eso es lo que quieres hacer, que la gente te vea”.

Esta sensación de precariedad alimenta entre estas personas el miedo constante y, por tanto, el sacrificio constante; y lleva a la ocultación y/o al olvido de los riesgos, de las lesiones y, claro, del dolor. Como resume una profesional de la danza:

“En esta profesión el dolor es un lujo que no todos podemos permitirnos”.

Un lujo. Un añadido, un obstáculo que hay que obviar, esta vez desde una exigencia no subjetiva, externa, que pone a la o al profesional ante la tesitura de la supervivencia o el perder el tren del escenario. No pueden, dicen, sino negar u olvidar todo lo que les impida salir y bailar, salir y saltar, salir y emocionar. Es su vida.

1.2.2. Las Tablas: por fin el suelo.

El análisis que estamos presentando termina por donde empezó la dinámica de la investigación. Desde el principio, el equipo notaba que hablar de suelos y superficies era hablar de todo el mundo de la danza y la acrobacia. Desde la prevención de riesgos hasta la manera en que el mundo del espectáculo sitúa a las y los profesionales de estas disciplinas ante retos personales y colectivos que van mucho más allá de las lesiones, su prevención y su cura. El discurso, por tanto y literalmente, sube desde la superficie de los escenarios y la

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

trasciende para analizar todos los demás factores que se convierten en los “adoquines” que estorban el desempeño profesional.

Ocurre que los suelos y pavimentos son el punto de contacto de los profesionales con el escenario. Esta obviedad es la que moviliza todo el análisis que las personas que han participado en la investigación realizan de su identidad, de la identidad de su profesión, de la consideración social de su desempeño... de la vida, de su vida.

En el capítulo segundo de este informe haremos una exposición esquemática de los gestos, lesiones y tipos de superficie relacionados que hemos recogido en la investigación y que, en principio, se tomaron como el objetivo central de la misma. Pero en este momento del análisis lo que recogemos es cómo el suelo es metonimia de todo lo que las y los profesionales tienen que decir sobre sus trabajos y sus dificultades, sobre sus dolores y sus miedos. Y sobre la recompensa que supera todo eso.

Nos han relatado, estos hombres y mujeres, cómo hay actuaciones acrobáticas que se realizan sobre las aceras o el asfalto de calles y plazas públicas.

Nos han relatado cómo compañías de Danza Tradicional y aun de Flamenco han tenido que esquivar agujeros entre tablas de madera suspendidos sobre andamiajes que vibran o puestos sencillamente sobre el suelo de la plaza pública.

Nos han contado cómo han tenido que bailar Jazz, Danza Clásica y Contemporánea sobre suelos de parqué o terrazo cuando han acudido a audiciones en simples antecámaras de despacho.

Nos han hablado, todas y todos, de suelos de linóleo sin cámara de aire sobre la sustentación, lo que impide la amortiguación y el rebote, machacando articulaciones y músculos.

Nos han contado cómo han tenido que bailar sobre suelos ultra-adherentes, con peligro para rodillas y tobillos; o en suelos ultra-deslizantes, con riesgo para caderas, cuello, espalda y articulaciones.

Nos han contado cómo las juntas de suelos multiusos se van abriendo con los años y son causa de tropiezos o de malos gestos.

Nos han contado cómo la formación no se toma como parte del desempeño laboral, y por lo tanto tampoco se exige una adecuación del pavimento a las necesidades de seguridad de los alumnos y alumnas.

Todo este conjunto de relatos nos ha expuesto, como veremos en el siguiente capítulo, la percepción subjetiva –no médica– de sus lesiones, de los gestos que las provocan, de las condiciones de suelos y pavimentos que contribuyen a su aparición o a su prevención.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Pero este conjunto de relatos, ante todo, nos ha expuesto un mundo en el que la seguridad y la prevención no aparecen como parte integrante ni de la actividad laboral, ni de la formación ni de la identidad del propio mundo de la danza y la acrobacia.

La seguridad, la prevención, son conceptos que entran en conflicto con la percepción y con el contexto de vulnerabilidad, de inseguridad, en el que profesionales, formadores y maestros y maestras sienten que reside la identidad de estas artes y de sus intérpretes; y se olvidan o se subordinan al fin último de la representación, del salir adelante, de mantener, contra todas las dificultades, la dignidad y las luces del espectáculo, que debe continuar.

Hablar de prevención y salud laboral, de seguridad, por tanto, significará —lo veremos en el capítulo final de conclusiones para la intervención— en el fondo un “ataque” contra la propia esencia del espectáculo y de la identidad de bailarines y acróbatas que hemos recogido. El suelo, sus características técnicas, las condiciones de su preparación e instalación como factores físicos relacionados con seguridad, prevención y salud deberán luchar contra las penurias económicas, contra la consideración nada física de que el dolor y el sacrificio son el universo de estas y estos profesionales.

Ahora es el momento de pasar a examinar, desde el punto de vista de las opiniones recogidas, cuáles son los gestos que producen o pueden producir lesiones de acuerdo con el tipo de superficie y de calzado. Es el núcleo de los objetivos que se plantearon para esta investigación y que ahora han devenido en una estación de un viaje difícil hacia la protección del y de la profesional, que seguramente no se conseguirá sin atacar aspectos esenciales del mundo en el que se mueven, trabajan y nos deleitan.

2. Suelos, Pavimentos y Lesiones.



En esta segunda parte no vamos a hacer una exposición médica de los riesgos y lesiones que se producen en función de la superficie sobre la que las personas que han participado en la investigación llevan a cabo su desempeño. Lo que se ha recogido en la investigación es la descripción de las percepciones que estas personas tienen de los suelos, los gestos y movimientos asociados al riesgo que provocan las superficies o al daño que se recibe.

Por tanto, la exposición que sigue es la reconstrucción ordenada –en lo posible– de las impresiones que las y los profesionales que han participado en el estudio han hecho de sus problemas con los pavimentos. Puede sorprender que las y los bailarines de la especialidad de Contemporáneo no mencionen los espacios urbanos como escenario, quizá porque representan en ellos de manera minoritaria o excepcional y saben que asumen un riesgo más allá de los límites que su seguridad les aconsejaría.

También se observarán algunas “malas” definiciones desde el punto de vista médico, pero dichas definiciones dan suficientes pistas para ver cómo estas personas se relacionan con el riesgo de trabajar sobre suelos y pavimentos inapropiados, cómo esperan que sean las superficies “ideales” y también cómo existe, de hecho, un discurso de las lesiones que es transversal a las disciplinas y que, partiendo de la pregunta por las superficies, se extiende a gestos que no sólo tienen que ver con éstas, sino con las exigencias técnicas o coreográficas.

Esa existencia de un *discurso* sobre la relación *suelo-gesto-lesión (o daño)* también explica que se observe, entre disciplinas, una gran recurrencia entre descripciones y percepciones. Y también una repetición constante de problemas musculares o de articulaciones que se observarán comunes entre disciplinas.

Como elemento de referencia que provoca problemas, y que es común a todas las disciplinas sobre las que se ha trabajado, debemos recordar que en la inmensa mayoría de los teatros o auditorios el suelo está inclinado en mayor o menor medida, lo que provoca que las y los profesionales tengan que variar el eje, llevando la rigidez un poco hacia atrás, lo que provoca o puede provocar numerosos problemas.

Asimismo, tanto en Acrobacia como en la Danza Contemporánea, se realizan performances sobre el suelo, el asfalto o los elementos urbanos de las

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

ciudades. Esto explica que, mientras que los profesionales que suelen realizar sus actuaciones en teatros (o los maestros que enseñan en locales cerrados) no mencionen las rozaduras y quemaduras por el roce de la piel contra los pavimentos, acróbatas y bailarines y bailarinas de contemporáneo sí lo mencionen.

No obstante, no lo mencionan dentro del discurso de las lesiones, ni del daño: es un “precio” que se paga llevando la actuación a lugares donde es sorprendente o moviliza a los públicos. Como tampoco mencionan las profesionales que bailan en puntas las heridas en uñas y dedos: parece que ese tipo de “sacrificio corporal” se da por supuesto entre estas profesionales que es el precio a pagar por bailar en puntas.

De hecho, es raro que se hable de heridas, rozaduras, pérdidas de uñas, quemaduras en la piel de las articulaciones (como codos y rodillas). Parece que lo que tiene que ver con las heridas en las extremidades, como decimos, es “parte de la profesión” y no se menciona ni en torno a las definiciones y percepciones de las lesiones ni en torno al daño que provocan los gestos o la interacción cuerpo-suelo.

También se verá que hay algunas descripciones de gestos o movimientos de riesgo que no tienen que ver *directamente* con el pavimento. Sin embargo, todas y todos los profesionales que han participado en el estudio creen que la relación de las extremidades con los suelos son el primer eslabón de una cadena que:

“repercute, desde los pies hasta el cuello. Todo va desde los pies hacia arriba, y todo acaba por repercutir en todo”.

En la exposición que sigue, en suma, daremos una descripción, desde el discurso de las y los profesionales que han participado, de la relación indicada entre los suelos y los problemas que se resumirá en un cuadro final para cada una de las disciplinas estudiadas.

2.1. Danza Española, Tradicional, Flamenco.



Esta disciplina (este conjunto de especialidades, para ser más exactos) se caracteriza por una *itinerancia* y una variedad de superficies de desempeño, según las personas que han participado en el estudio, que es especialmente proclive a encontrarse con suelos y pavimentos no precisamente idóneos a la hora de desempeñar con seguridad la actividad profesional.

“Igual hoy bailas en un teatro y dentro de tres días te encuentras sobre un tablado montado en un andamio, de esos con tubos, o en una tarima en medio de una plaza. Nunca sabes dónde vas a bailar”.

El suelo idóneo es un tablero sobre cámara de aire con una flexibilidad moderada, que permita amortiguar los golpes contra el suelo, sobre todo de las extremidades, y favorecer el impulso de rebote para enlazar los movimientos y los saltos. Esto es especialmente importante a la hora del taconeo, puesto que, según nos explican, si el suelo no tiene una capacidad combinada de amortiguar y ofrecer rebote, la presión del pie sobre el pavimento puede repercutir, para mal, desde los tobillos hasta el cuello. Una especie de “reacción en cadena” que se describe con frecuencia entre estas personas.

La adherencia debe ser también intermedia: ni demasiada, para no poner en riesgo las articulaciones en giros o deslizamientos, ni escasa, para evitar resbalones o deslizamientos no deseados que fuerzan las extremidades y, por extensión los músculos y huesos de cadera y torso.

En estas disciplinas, nos cuentan, es común encontrarse con tableros pintados con pintura antideslizante que se desgasta, ofreciendo irregularidades. En este tipo de superficies, la tensión de las extremidades inferiores se traslada a la espalda, con lo que aparecen daños en la espalda, fundamentalmente, lumbalgias.

“Las salas de ensayo son tablero pintado con pintura antideslizante que se va desgastando y haciendo deslizante. Hay muchas lesiones porque la gente no se agarra bien al suelo. La tensión se traslada hacia la espalda.”

Suelos demasiado rígidos afectan negativamente al golpeo de los pies contra el suelo, desventaja que se agudiza cuando el o la bailarina ejecuta un taconeo. Son frecuentes, en este caso, las lesiones metatarsianas. Asimismo, esta

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

repercusión sobre la espalda puede provocar, nos cuentan, problemas en cadera, pelvis y espalda, hasta el cuello. Los problemas pueden desembocar en espasmos invalidantes y contracturas.

Sin tener que ver directamente con el suelo, surgen también problemas con el *cambré* y posturas en las que el cuerpo se “retuerce” manteniendo los pies en la misma posición.

En numerosas representaciones, las y los bailarines se encuentran con:

“...una tarima mínima, sin cámara. Tarima amortiguada incluso con goma y la superficie es linóleo. Se une con cintas especiales”.

Si en esta superficie se baila con zapatillas, no hay más problemas que los que se han descrito para suelos muy rígidos, pero muchas coreos de esta especialidad combinan zapatillas, zapato e incluso pueden incluir el pie descalzo.

Como el rebote es prácticamente inexistente, el zapato no es idóneo pero, en general, los gestos de golpear el suelo con fuerza con el pie, los saltos o el taconeo pueden desembocar, en esta superficie en sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, metatarsalgias e inflamaciones, muy comunes, de la almohadilla plantar.

Las personas entrevistadas también hacen mención de que dentro de esta categoría de suelos extremadamente rígidos, duros, se encuentran además con una superficie extremadamente deslizante que tratan de convertir en adherente:

“Hay gente que pide resina, pero eso no está permitido. A veces incluso se pone a escondidas del Director Artístico...”

Cuando estas superficies muy duras y sin amortiguación se hacen además excesivamente adherentes, a los riesgos de la dureza y del exceso de adherencia se suman gestos como las caídas repetitivas sobre las rodillas, alzándose y volviendo a caer sobre ellas, que pueden provocar —precisamente por la repetición—endurecimiento fibrilar, contusiones y heridas en las rodillas, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en el cuádriceps y en el tendón rotuliano.

Puede ocurrir que estas y estos profesionales se encuentren que, en suelos de superficie rígida, éstos no tengan “juego” de absorción ni de rebote:

“Hemos llegado a bailar sobre hormigón pulido, que es muy bonito, pero...”.

En este tipo de superficie, la vibración de los impactos fuertes y repetitivos de las extremidades pueden llevar a la periostitis. No obstante, esta última dolencia puede aparecer también, precisamente por la reiteración de gestos y

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

de apoyos fuertes durante la formación y los ensayos en cualquier tipo de suelo que no ofrezca las condiciones idóneas de equilibrio entre adherencia-deslizamiento y amortiguación-rebote.

De acuerdo con la percepción de las y los profesionales entrevistados, el calzado, para los gestos más violentos y sobre suelos más rígidos puede proteger, si es zapato de algunas lesiones. Las zapatillas pueden ser menos idóneas en casi todos los casos, pero es, para ellos y ellas, el mayor factor de riesgo el hecho de no llevar ningún calzado. Tienen la percepción de que el zapato ofrece por sí mismo una cierta amortiguación que no ofrecen ni las zapatillas ni el pie desnudo.

Sin embargo, también se describen micro-roturas por calzado, así como inflamaciones de la almohadilla plantar. El siguiente cuadro resume esta exposición de las y los profesionales que han participado procedentes de estas disciplinas.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Danza Española, Tradicional y Flamenco.				
<i>Tipo de suelo no deseado</i>	<i>Gesto</i>	<i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte bailarines</i>	<i>Calzado</i>	<i>Tipo de suelo idóneo</i>
Tablero pintado con pintura antideslizante que se desgasta	La tensión de las extremidades inferiores se traslada a la espalda.	Daños en la espalda Lumbalgias	Zapato (+) Zapatilla (-) Sin calzado (--)	Tablero sobre cámara de aire con flexibilidad moderada y adherencia media
Suelos con rebote insuficiente	Golpeo del pie contra el suelo, taconeo	Lesiones metatarsianas	Zapato (+) Zapatillas (--)	
	Posturas, taconeo, cambré	Cadera, Pelvis, Espalda, Cuello, espasmos invalidantes en Torso, contracturas		
Suelos sin amortiguación y con rebote inadecuado.	Golpear el suelo con fuerza, saltos y taconeo.	Sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, metatarsalgias, inflamación de la almohadilla plantar.		
Suelos sin amortiguación suficiente, duros y en exceso adherentes.	Apoyo de rodillas repetitivo, levantándose y volviendo a caer sobre las rodillas y volver a levantarse de manera inmediata y repetitiva (especialmente en ensayos).	Endurecimiento fibrilar, contusiones en rodilla, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en cuádriceps y tendón rotuliano.		
Suelos con demasiada rigidez, poco	Vibración de impactos	Periostitis		

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

absorbentes y con rebote pobre.	fuertes sobre el suelo, repetición excesiva de dichos impactos en formación, ensayos y actuaciones.			
		Micro-roturas por calzado	Sea cual sea el suelo, los zapatos ofrecen, en su percepción, una amortiguación que no ofrecen las zapatillas o el pie descalzo.	

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

2.2. Jazz.



Las y los profesionales de esta disciplina se encuentran, no sólo con problemas derivados de la enorme variedad de pavimentos y suelos sobre los que realizan su labor, tanto de formación como de representación, sino que tienen que lidiar a escenarios, en muchas ocasiones complejos, que incluyen “suelos sobre suelos” a los que se añaden obstáculos que sortear:

“Tienes rampas, escaleras, andamios, columnas entre unas cosas y otras, decorados... incluso a veces hay iluminación de suelos, sobre los que tienes que bailar con mucho cuidado, porque con [el paso de] las representaciones pueden romperse y te puedes hacer un corte... ¡hasta trampillas mal selladas!”.

Esta especialidad encuentra su representación artística mayoritaria en los musicales. Este tipo de obras requiere elementos móviles de atrezzo y decorados y, como se ha dicho, una variedad enorme de superficies sobre las que bailar.

El suelo ideal que estas personas nos describen es un tablero sobre cámara de aire que, a su vez, descansa sobre una capa de espuma (“foam”) de unos 4 cm. de espesor. En cuanto a la relación entre adherencia y flexibilidad –que debe ser moderada--, se propone tener en cuenta el tipo de gestos técnicos que requieren las coreografías: más deslizante si se requieren aterrizajes con deslizamiento, más adherencia si predomina el claqué o pasos de corte más clásico... En general, las y los profesionales piden que se tenga en cuenta la correspondencia entre las características del suelo y la coreografía, primando la atención a la protección del o de la profesional.

Cuando la superficie es una multiusos rígida demasiado adherente o se usan resinas para aumentar la adherencia, se incrementan los riesgos. Una vez más, aparece la descripción de la “cadena”:

“Es una cadena: si es muy duro y agarra demasiado, la tensión de las piernas se va a la espalda y te llega hasta el cuello”.

“A veces tienes miedo de que resbale demasiado y usan resinas. Pero si se pasan, te cagas. De ahí no sales sin una torcedura”.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Es en estos casos cuando estas personas mencionan que aparecen los daños en la espalda y las lumbalgias, puesto que las extremidades inferiores están más habituadas a soportar la presión y trasladan el daño hacia el torso.

Muchos de los gestos de este tipo de representaciones, tanto en formación como en representación, incluyen deslizamientos, caídas acrobáticas después de saltos, etc. Para este tipo de gestos se necesita un suelo que permita un margen de deslizamiento y una buena relación entre la amortiguación y el rebote. Este último permite la transición sin forzar hacia el siguiente gesto técnico. Cuando esto no se da, aparecen los golpes, hematomas y rozaduras en piernas, brazos y tronco.

De hecho, los suelos multiusos o al aire libre muy duros supone un gran riesgo para acomodar posturas (como los *cambrés*) y pasos acrobáticos o cercanos a la acrobacia, volteretas y otras figuras exigentes para el conjunto del cuerpo. En ese caso, pueden aparecer, por insuficiente amortiguación y exceso de dureza, problemas de pelvis, cadera, espalda, cóccix y cuello. También, en casos más extremos y sobre todo por la repetición de gestos, espasmos invalidantes en el torso y contracturas.

Nos describen algunas situaciones de suelos que estas personas califican de “intolerables”:

“Hemos hecho cástings en suelos de terrazo, en parquet, en mármol, en moqueta... porque a veces te los hacen en la antesala de la productora. Imagínate lo que es eso”.

“Y a veces te encuentras lo mismo (mármol) en alguna representación, porque estás en un sitio al aire libre o porque al Director Artístico le parece bonito. Y hala, a bailar. Y te dices: de esta no salgo”.

En este tipo de suelo, el golpeo de las extremidades sobre la superficie y los saltos, además de provocar los riesgos “en cadena” descritos, dan lugar a sobrecargas, contracturas, acumulación de ácido láctico, roturas fibrilares, esguinces... todo tipo de problemas que se extienden o pueden extenderse hasta la espalda y el cuello. Todo ello además del riesgo de roturas de huesos por las caídas sobre un suelo como el mármol o el terrazo.

Nos describen también que, en ocasiones, ensayos y/o formación se llevan a cabo en lo que denominan “suelos de gimnasio”, muy adherentes, duros y sin apenas rebote. Sobre estos suelos se realizan gestos técnicos con muchas repeticiones en las que las y los profesionales caen y se levantan sobre diversas partes del cuerpo de manera reiterada, puesto que se están formando o ensayando. A esto asocian problemas de endurecimiento fibrilar, contusiones y heridas en rodillas y codos, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en cuádriceps y tendón rotuliano, así como esguinces de tobillo y problemas en los glúteos.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Cuando estos suelos rígidos, en general, no están preparados para un buen equilibrio entre la absorción y el rebote, la vibración –nos dicen—de los impactos fuertes sobre el suelo y la repetición en ensayos, formación y representaciones, pueden dar lugar a la periostitis.

Hay que hacer notar que factores de formación y representación, como calentamientos y estiramientos mal realizados, la presión de las representaciones y el calzado añaden elementos de riesgo para las articulaciones en general y para los cuádriceps y los glúteos en particular.

Sobre el calzado, advierten que en muchas representaciones –como ocurre en otras disciplinas—alternan muchos tipos. Se sienten más protegidos con los zapatos (aunque los de claqué dan problemas si el suelo no tiene un buen equilibrio entre adherencia y rebote) y se ven más en riesgo en zapatillas y mucho más cuando tienen que ejecutar sin calzado.

En conjunto, estas personas se suelen encontrar con el problema de que para su disciplina:

“cualquier suelo vale, el caso es representar”.

Y sin embargo se encuentran con suelos duros en exceso, sin amortiguación y con una adherencia excesiva para lo que suelen necesitar (deslizamiento, uso de calzado con tacón alto, volteretas, caídas, saltos en diversas posturas...). Reclaman para cada tipo de ensayo, formación y representación, una superficie adaptada a las necesidades de cada momento, aunque admitan la dificultad de llegar a conseguirla.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

Jazz				
<i>Tipo de suelo no deseado</i>	<i>Gesto</i>	<i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte</i> <i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte bailarines</i>	<i>Calzado</i>	<i>Tipo de suelo idóneo</i>
Tablero demasiado adherente. Suelos multiusos. Uso de resinas.	La tensión de las extremidades inferiores se traslada a la espalda.	Daños en la espalda Lumbalgias	Zapato (+) Zapatilla (-) Sin calzado (--)	Tablero sobre cámara de aire, <i>foam</i> (espuma) y con flexibilidad moderada y adherencia <i>ad hoc</i> . (En función del tipo de espectáculo, del atrezzo, del estilo predominante Preferencia de la adecuación del suelo a la coreografía y a la protección del profesional.
Insuficiente deslizamiento. Alta de rebote / amortiguación.	Golpeo contra el suelo, taconeos, deslizamientos	Golpes y hematomas en piernas y brazos		
Suelos de gran dureza, o multiusos (duros). <i>Elementos de escenario peligrosos (escaleras, plataformas, columnas, trampillas mal selladas...)</i>	Posturas, cambré, acrobacias o saltos caídas con voltereta u otras figuras	Cadera, Pelvis, Espalda, Cóccix, Cuello, espasmos invalidantes en Torso, contracturas		
Suelos sin amortiguación y con rebote pobre. Castings en suelos de terrazos, mármoles...	Golpear el suelo con fuerza, saltos.	Sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, roturas fibrilares Esguinces		
Suelos sin amortiguación suficiente, duros y en exceso adherentes. Suelos "de gimnasio".	Apoyo de rodillas repetitivo, levantándose y volviendo a caer sobre las rodillas y volver a levantarse.	Endurecimiento fibrilar, contusiones en rodilla, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en cuádriceps y tendón rotuliano. Esguinces de tobillo.		

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

Suelos con demasiada rigidez, poco absorbentes y con rebote pobre.	Vibración de impactos fuertes sobre el suelo, repetición excesiva de dichos impactos en formación, ensayos y actuaciones.	Periostitis		
N/A	Calentamiento mal hecho	Lesiones en glúteos y cuádriceps		

2.3. Danza Clásica y Bolera.



Las y los profesionales de esta disciplina comparten con el resto de las personas que han participado en el estudio su preocupación por el “efecto cadena” que provocan las malas superficies sobre el cuerpo, trasladando los riesgos desde las extremidades inferiores hasta el cuello.

Comparten también el rechazo a los llamados “suelos multiusos”, presentes en muchos teatros y auditorios en los que desempeñan su labor profesional.

“Inauguran teatros municipales, y como tienen que servir para todo, ponen un suelo multiusos. (...) Se piensa en una sola disciplina... no piensan que en un teatro no sólo se va a dar teatro, se va a hacer danza... entonces no hacen el suelo con cámara de aire, los hacen con diferentes tablas...”.

“En los teatros del Canal ni siquiera hay sala de ensayos con un suelo apropiado para nosotros”.

El suelo óptimo para estas disciplinas es un tablero sobre cámara de aire con flexibilidad relativamente baja y con una adherencia muy alta. Esta es una diferencia notable respecto de las disciplinas que acabamos de ver. El control del eje, la precisión de movimientos y la fuerza que tienen que soportar los gestos técnicos para controlar el movimiento de piernas, torso y brazos necesitan de un agarre muy fuerte.

“Sueles formarte y ensayar en suelos sintéticos. Para aumentar la adherencia se lava el suelo con Coca-Cola, por ejemplo”.

Aparte de la sempiterna inclinación de los escenarios, el enemigo de esta disciplina es también, de manera genérica, las juntas, que no pueden abrirse, ni estar separadas. Existen juntas especiales para evitar esto, pero se usan en ciertos lugares y en otros no, ya que:

“Hay empresarios o dueños de teatros que no quieren que superpongamos el suelo o utilicemos nuestro material porque, además de ser caro, se puede estropear el suelo multiusos que está instalado”.

También es un lugar común entre estas personas el señalar el calzado como fuente de heridas y, sin los conocimientos técnicos precisos y desarrollados en la formación, las lesiones provocadas por el uso de las puntas y las medias puntas. Y no sólo respecto de los conocidos problemas de las uñas y de la

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

almohadilla plantar, que dan por supuestos y apenas los mencionan, sino por la repercusión sobre tobillos y, por extensión el tronco.

Un suelo multiusos pintado con pintura antideslizante desgastada es común en ensayos, formación y algunos escenarios. Un rebote excesivo o insuficiente (desequilibrado, dicen), aumenta los riesgos de lumbalgias y daños en la espalda, además de poner en peligro el trabajo de las extremidades. El golpeo con el pie es extremadamente fuerte, y puede producir, según relatan, lesiones metatarsianas.

Los suelos con la adherencia desequilibrada, especialmente los deslizantes, hacen aparecer riesgos cuando la postura o el gesto técnico exigido (*cambré*, movimientos *en-déhors*, *portés* y grandes saltos) debe controlarse con el apoyo del eje corporal centrado en la presión sobre las extremidades inferiores. Un deslizamiento arruina el eje y puede llevar a sufrir contracturas dorsales y lesiones en cadera y pelvis.

“Puesto que la caída de un cuerpo es tres veces el propio peso... como bailarina que pesa 50 kilos, la caída es de 150 kilos, porque la fuerza de la gravedad lo multiplica por tres...”.

Sin embargo, la adherencia debe, en opinión de estas personas, combinarse con un cierto grado de rebote. Cuando la dureza es extrema y el rebote es muy pobre, se resiente el trabajo de las puntas, el trabajo en hiper-extensión y, en general, la presión del pie sobre el pavimento. Aparecen, según cuentan, sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, metatarsalgias e inflamaciones de la almohadilla plantar cuando se trabaja sobre media punta o zapatilla fina. Aquí tenemos de nuevo la descripción del “efecto en cadena”:

“...empieza en los tobillos, luego va a las rodillas, luego a las caderas y finalmente a las vértebras, que se van desgastando... Entonces eso acaba provocando dolores y lesiones... tipo micro-roturas”.

En este tipo de suelos, describen los riesgos que se corren en los aterrizajes de los saltos o desde *portés*, así como de las repeticiones de gestos en los que se levantan y caen sobre el suelo con las rodillas. Esto puede dar lugar a endurecimientos fibrilares, contusiones en rodillas, roturas de ligamentos rotulianos o tendinitis en cuádriceps y ligamento rotuliano.

Relacionadas con los *portés* y con la salida de los mismos mencionan las sobrecargas y roturas en las extremidades superiores si no se ejerce un control absoluto del movimiento. Control que nace, como hemos observado, del mantenimiento del eje corporal y del agarre firme sobre las extremidades inferiores.

Esa pérdida de control se hace visible cuando el suelo es demasiado blando y tiene un grado muy alto de rebote:

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

“Es peligroso porque sueles estar acostumbrado a bailar sobre suelos duros... y cuando te encuentras eso, vuelas al hacer una pirueta y como fuerzas al caer para poder detenerte... Te descontrolas. Y el estar acostumbrado al suelo duro y luego estar en uno blando te puedes lesionar por la diferencia”.

En estas disciplinas el control es muy importante. Cualquier tipo de suelo no idóneo suma riesgos a unas especialidades que de por sí castigan el cuerpo, según os dicen, por forzarlo hacia gestos técnicos “antinaturales”.

Como resumen, podemos indicar que, de acuerdo con el discurso recogido en el estudio, parece que en esta disciplina la preocupación esencial es la mala adherencia (más por defecto que por exceso) y la mala o nula capacidad de absorción de impactos de los suelos rígidos, combinada con una baja elasticidad.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

La Interacción entre los Profesionales Escé
y el Pavimento.

Danza Clásica y Bolera				
<i>Tipo de suelo no deseado</i>	<i>Gesto</i>	<i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte bailarines</i>	<i>Calzado</i>	<i>Tipo de suelo idóneo</i>
Tablero pintado con capa antideslizante desgastada. Multiusos deslizante o con uniones abiertas.	La tensión de las extremidades inferiores se traslada a la espalda.	Daños en la espalda Lumbalgias	Puntas (--) Zapatillas (-)	Tablero sobre cámara de aire con flexibilidad ajustada y alta adherencia.
Demasiado o insuficiente rebote	Golpeo del pie contra el suelo.	Lesiones metatarsianas		
Suelos deslizantes o con adherencia pobre. Suelos demasiado adherentes.	Posturas, cambré, en-dehors Portés Acrobacias	Cadera, Pelvis, Espalda.		
Suelos sin amortiguación, de dureza extrema y con rebote pobre.	Golpear el suelo con fuerza, puntas. Trabajo de hiperextensión	Sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactosa, metatarsalgias, inflamación de la almohadilla plantar.		
Suelos sin amortiguación suficiente, duros.	Aterrizajes tras saltos o portés. volver a levantarse.	Endurecimiento fibrilar, contusiones en rodilla, roturas de ligamentos rotulianos,		

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

		tendinitis en cuádriceps y tendón rotuliano. Sobrecargas y roturas en Extremidades superiores.		
Suelos con demasiada rigidez, poco absorbentes y con rebote pobre.	Vibración de impactos fuertes repetición excesiva de dichos impactos en formación, ensayos y actuaciones.	Periostitis		
Suelos multiusos, Suelos deslizantes	Sobreentrenamiento, falta de estiramientos antes y después.	Micro roturas.		

2.4.

2.4. Danza Contemporánea.



En la mayoría de los aspectos que tienen que ver con la superficie y su relación con las extremidades inferiores, el discurso recogido en esta disciplina es muy similar al que se ha recogido entre las y los profesionales de danza clásica, aunque hay varias diferencias.

Como las y los profesionales de clásico, temen los tableros sin las juntas adecuadas o abiertas, aunque, dicen, con más razón:

“... porque no solo te juegas el pie: te puedes dejar un brazo, el torso, el hombro... trabajamos con todo”.

El suelo ideal para esta disciplina es un suelo de tablero sobre cámara de aire con flexibilidad suficiente para amortiguar caídas sobre cualquier parte del cuerpo y con suficiente efecto de “rebote” para facilitar las transiciones entre gestos y pasos. No obstante, y a diferencia del clásico, aunque se solicita una buena adherencia, el suelo debe permitir un pequeño margen de deslizamiento para la salida de saltos, deslizamientos sobre las extremidades o el tronco y para pasos acrobáticos.

“En Contemporáneo usas todo el cuerpo. Lo básico es como todo en la danza: pies y piernas, pero el eje no es rígido y usas todo el cuerpo”.

Insisten, como en todas las otras disciplinas, sobre el riesgo asociado a que, cuando los tableros pintados con pintura antideslizante configuran el suelo, y existe demasiada dureza, la vibración de las extremidades se traslada a la cadera, espalda y cuello.

Pero además, muchos gestos técnicos incluyen volteretas y movimientos que hacen participar al cuello, la espalda y las extremidades superiores, incluidos los hombros. En el caso de una dureza alta del suelo, esto puede llevar a lesiones que, más allá de las lumbalgias, pueden llevar a luxaciones y contracturas de cervicales, además de poner en riesgo hombros y muñecas.

“Puedes aterrizar con cualquier parte del cuerpo. Y como no absorba bien el impacto... oyes el crack”.

El rebote y la amortiguación deben estar perfectamente equilibrados. Como suelen bailar descalzos o con zapatillas finas, el golpeo de los pies contra el suelo o —aunque raro, se da—el taconeo o los talonamientos pueden dar lugar a lesiones metatarsianas, metatarsalgias y daños en los pies y en las rodillas.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

En esta disciplina se alterna mucho el trabajo *en-déhors* y *en-dedans*, así como los *portés* “no clásicos”:

“...hacemos movimientos y portés más forzados todavía que en clásico. Y aunque tienes formación clásica y empleas la técnica el cambio es enorme. Trabajas todavía más al límite”.

Y todo ello junto con cambrés más extremados que en otras disciplinas, a veces con las piernas apoyadas en el suelo desde las rodillas. Eso lleva, dicen, a problemas serios, por repetición o por errores técnicos, a que sufran las caderas, la pelvis y aparezcan lesiones en la espalda.

Cuando se encuentran, nos dicen, con suelos de extrema dureza, sin rebote —o con rebote muy pobre— y sin efecto de amortiguación, el trabajo de hiperextensión, en puntas o en el apoyo con fuerza sobre el pie aparecen problemas de sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, metatarsalgias e inflamaciones en la almohadilla plantar.

Estos suelos duros o sin la configuración de amortiguación adecuada perjudican los aterrizajes tras saltos o volteretas, así como las caídas sobre las rodillas o sobre partes del tronco. Asimismo, la salida de los *portés* tienen un riesgo añadido. De este tipo de superficie en combinación con estos gestos pueden aparecer, nos dicen, endurecimientos fibrilares, contusiones en diversas partes del cuerpo, especialmente en las rodillas, roturas de ligamento rotuliano, tendinitis en cuádriceps, en ligamento rotuliano, periostitis y sobrecargas y roturas en extremidades superiores.

Este efecto se multiplica porque:

“Si en clásico tienes que hacer que lo antinatural parezca natural, nosotros llevamos eso más al límite. Nuestros movimientos son todavía más extremos y, claro, corremos más riesgos”.

La periostitis la han sufrido muchos y muchas, y según nos relatan tiene que ver con las vibraciones de impactos fuertes sobre los suelos, especialmente en formación y ensayos, donde la repetición de dichos impactos es excesiva. Algunas coreografías también pueden crear este efecto cuando se representan con continuidad.

Como todas y todos los participantes critican los suelos multiusos y los suelos muy deslizantes, propios de teatros pensados para la representación dramática. Ese tipo de suelos, además de lo dicho, provocan micro-roturas y problemas musculares y de articulación cuando el deslizamiento impide el control de los movimientos corporales.

Es curioso que no mencionen apenas, por el exceso de adherencia, los problemas de abrasiones y heridas que se provocan por los movimientos que incluyen deslizamientos. Es muy posible que, como ocurre con sus colegas de otras disciplinas, estas personas den por supuestos estos percances. Sí hay

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

que decir que, al menos en contemporáneo, se ha mencionado en alguna entrevista.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos
y el Pavimento.

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

Danza Contemporánea				
<i>Tipo de suelo no deseado</i>	<i>Gesto</i>	<i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte bailarines</i>	<i>Calzado</i>	<i>Tipo de suelo idóneo</i>
Tablero pintado con capa antideslizante desgastada	La tensión de las extremidades inferiores se trasladada a la espalda. Vueltas sobre cuello o espalda sobre suelo duro.	Daños en la espalda Lumbalgias	Puntas (--) Zapatillas (-)	Tablero sobre cámara de aire con flexibilidad ajustada y gran adherencia permitiendo leves deslizamientos para ajustar aterrizajes y posturas.
Demasiado o insuficiente rebote	Golpeo del pie contra el suelo, taconeo.	Lesiones metatarsianas		
Suelos deslizantes o con adherencia pobre.	Posturas, cambré, en-dehors Portés.	Cadera, Pelvis, Espalda contracturas		
Suelos sin amortiguación, de dureza extrema y con rebote pobre.	Golpear el suelo con fuerza, puntas. Trabajo de hiperextensión.	Sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato, metatarsalgias, inflamación de la almohadilla plantar.		
Suelos sin amortiguación suficiente, duros. Excesivamente adherentes.	Aterrizajes tras saltos o portés. volver a levantarse. Caída sobre rodillas. Abrusiones sobre asfalto, suelos callejeros...	Endurecimiento fibrilar, contusiones en rodilla, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en cuádriceps y tendón		

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

		rotuliano. Sobrecargas y roturas en Extremidades superiores.		
Suelos con demasiada rigidez, poco absorbentes y con rebote pobre.	Vibración de impactos fuertes sobre el suelo, repetición excesiva de dichos impactos en formación y actuaciones.	Periostitis		
Suelos multiusos, Suelos deslizantes,	Sobreentrenamiento, falta de estiramientos antes y después. Saltos y posturas no naturales.	Micro-roturas.		

2.5. Acrobacia.



El mundo de la acrobacia, tal y como nos lo han descrito las y los profesionales que han participado en la investigación, parece que ha evolucionado, desde la formación hasta la representación, hacia una mayor preocupación por la prevención de riesgos en cuanto a la relación con los suelos y pavimentos. Para ello han intervenido factores que no parecen haberse introducido en la danza:

“La homologación de escuelas ha hecho que se introduzcan altos estándares de seguridad. Con el tiempo, los riesgos son cada vez menores y están más controlados”.

En estas condiciones, la secuencia que nos cuentan desde el espacio formativo es interesante para los objetivos del estudio:

“Se empieza por practicar en lo que llamamos ‘pozo de espuma’, que es una cavidad rellena de foam (goma-espuma). Después se pasa a colchonetas de 15 centímetros y luego al suelo estándar, sobre tablero flexible, de danza, situado sobre una capa fina de espuma, cámara de aire y, bajo ella, otra capa de foam de 4 centímetros de espesor”.

“En las representaciones se usa también el mismo suelo que el de gimnasia artística, que es adherente, pero con una flexibilidad grande y una amortiguación muy alta”.

En este contexto, queda claro cuál es el tipo de suelo idóneo: alta adherencia para controlar los movimientos y gestos técnicos y alta flexibilidad y amortiguación para absorber el impacto de los aterrizajes, que no siempre se realizan sobre las extremidades inferiores.

Cualquier superficie que no sea la óptima se desaconseja, puesto que el riesgo de lesión se extiende a cualquier parte del cuerpo. Se tiene especial cuidado en que la tensión que sufren las extremidades al realizar aterrizajes no repercuta en la espalda para evitar lumbalgias o problemas de cadera, así como lesiones en tobillos y muñecas.

De ahí que, según el discurso recogido, se evite la actuación tradicional callejera sobre asfalto o aceras:

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

“Cuando se trabaja en la calle es muy peligroso. Sobre todo cuando repites el mismo gesto: me hice una herida de rozar contra el pavimento y una inflamación permanente en la cadera”.

Los suelos rígidos y sin amortiguación suficiente son los grandes enemigos de esta disciplina. Los golpes contra el suelo, los aterrizajes, el trabajo aéreo y los movimientos por superficie tienen que encontrar un suelo flexible y de alta amortiguación para evitar las sobrecargas, contracturas, acumulación de lactato y esguinces.

Asimismo, la falta de absorción de impactos puede llevar al endurecimiento fibrilar –incluso a la rotura–, contusiones en todo el cuerpo, pero especialmente en rodillas, codos y hombros, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis y sobrecargas en el tren superior, hombros y cuello.

Pero tampoco son aconsejables los suelos demasiado blandos:

“No pueden ser suelos excesivamente blandos. La densidad 30 del foam es excesivo, porque te quedas pegado”.

El “quedarse pegado” repercute, según nos dicen, en lesiones que tienen que ver con contracturas y lesiones en cadera, pelvis, espalda y extremidades inferiores. Un exceso de absorción del impacto impide la transición entre movimientos y figuras, por lo que el cuerpo al completo se fuerza en un intento de llegar al siguiente movimiento que involucra una mecánica anormal y la insuficiencia del gesto técnico para una ejecución sin riesgos.

Por supuesto, nos cuentan, hay que evitar los suelos multiusos –como ocurre con la danza– y los suelos deslizantes, ya que esos suelos descontrolan el gesto y pueden provocar todo tipo de lesiones, especialmente micro-roturas y lesiones causadas por sobreesfuerzo.

“Cuando hay un deslizamiento no previsto o un impacto demasiado fuerte, puede ser peligroso. La fuerza y la flexibilidad ayudan a que eso se pueda corregir en el momento del movimiento”.

En lo posible, y dado que normalmente, para las interpretaciones individuales o en dúo, no necesitan mucha superficie, suelen llevar su propio suelo, o interpretar y formarse, como mencionábamos, en suelos idóneos y homologados. No obstante, también juega un papel importante el hecho de calzar zapatillas:

“Tipo maratón. Son las mejores, porque ayudan al control y a la amortiguación, protegen el pie y el tobillo y mejoran el impulso”.

Pero hay otros elementos relacionados con el calzado que ayudan a prevenir lesiones:

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

“Depende de las actuaciones: suelas, plantillas, soportes de talón...”.

Está claro que en esta disciplina, nos dicen las personas que han participado en el estudio, hay una mayor libertad de atuendo, lo que permite que el calzado se pueda escoger en función de las necesidades de la representación, de la formación y de la relación con la superficie de desempeño.

En esta disciplina, debemos reiterarlo, hay una conciencia de que la seguridad es prioritaria y que las y los profesionales pueden llegar a forzar unas buenas condiciones para su ejercicio artístico, aun cuando el contexto en el que se mueven, como ocurre con la danza, no siempre permite que dichas condiciones sean las óptimas:

“El entorno laboral no te permite poner límites ni exigir determinadas condiciones. O no siempre. Cuando el espectáculo es nuestro, lo hacemos de la manera más adecuada posible. Si llaman de otros lugares tratan de forzar las condiciones para que sean las adecuadas. Lo primero es la seguridad”.

Quizá la acrobacia sea, en este sentido, un punto de avance que la danza querría seguir, si nos atenemos al discurso recogido en la investigación. Es cierto que la cercanía al accidente (más grave, más temido y más probable que en la danza, en general) ejerce un papel activador en cuanto a la conciencia de la necesidad de tomar medidas de seguridad. Pero también es cierto que la actividad acrobática se desempeña en entornos quizá menos costosos, en lo personal y en lo económico. Su preocupación por la salud y la seguridad de los profesionales puede que sea un punto donde anclar una mejora de las condiciones en las disciplinas de la danza.

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

Acrobacia.				
<i>Tipo de suelo no deseado</i>	<i>Gesto</i>	<i>Percepción/denominación de /daño/lesión/ por parte bailarines</i>	<i>Calzado</i>	<i>Tipo de suelo idóneo</i>
Cualquiera no óptimo: el óptimo es el suelo "de gimnasia artística": capa de <i>foam</i> sostenida por tablero flexible sobre cámara de aire y otras capas de amortiguación. Las actuaciones pueden darse incluso en aceras o sobre asfalto.	La tensión de las extremidades inferiores se traslada a la espalda. Vueltas sobre cuello o espalda.	Daños en la espalda Lumbalgias	Zapatillas de maratón (+) Zapatos (-) Descalzo (sólo sobre colchonetas o suelos idóneos.	Formación: "Pozo de espuma" Colchonetas de ensayo. Performance: Tablero de capas de foam, tablero flexible, cámara de aire y suelo de danza amortiguado. Suelos de gimnasia artística.
Demasiado o insuficiente rebote	Golpeo contra el suelo,	Lesiones metatarsianas		
Suelos deslizantes o con adherencia pobre.	Salto y caídas.	Cadera, Pelvis, Espalda contracturas		
Suelos sin amortiguación, de dureza extrema y con rebote pobre.	Golpear el suelo con fuerza. Trabajo aéreo y de movimientos por superficie.	Sobrecargas gemelares, contracturas, acumulación de lactato. Esguinces.		
Suelos sin amortiguación suficiente, duros.	Aterrizajes tras saltos o portés. volver a levantarse. Caída sobre rodillas.	Endurecimiento fibrilar, contusiones en rodilla, roturas de ligamentos rotulianos, tendinitis en cuádriceps y tendón rotuliano. Sobrecargas y roturas en Extremidades superiores.		

La Interacción entre los Profesionales Escé y el Pavimento.

		Hombros y cuello.		
Suelos con demasiada rigidez, poco absorbentes y con rebote pobre.	Vibración de impactos fuertes sobre el suelo, repetición excesiva de dichos impactos..	Periostitis		
Suelos multiusos, Suelos deslizantes,	Sobreentrenamiento, falta de estiramientos antes y después. Saltos y posturas no naturales.	Micro roturas.		

**IV. CONCLUSIONES OPERATIVAS DE LA INVESTIGACIÓN
«LA INTERACCIÓN ENTRE LOS PROFESIONALES ESCÉNICOS
Y EL PAVIMENTO. UNA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA
Y PREVENCIÓNISTA»**

Planteamiento



Durante el año 2010 FAEE ha llevado a cabo en Madrid y Barcelona la primera parte del estudio “Interacción entre los profesionales escénicos y el pavimento. Una aproximación sociológica y prevencionista”. Estudio que ha contado con la financiación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura) a través de las ayudas a la danza, la lírica y la

música correspondientes al año 2010.

El objetivo de este proyecto era avanzar en la definición del alcance de la problemática y la percepción que los profesionales de la escena tienen de la misma.

De acuerdo con el proyecto original, y una vez realizado este estudio piloto, en la actualidad se pretende ampliarlo al resto del estado adoptando una doble aproximación metodológica, cualitativa y cuantitativa.

Esta extensión del trabajo territorial y metodológica del proyecto daría un mapa más consistente de la relación de los profesionales de las artes escénicas con los pavimentos y suelos en los que se forman, se entrenan y actúan. Lo que permitiría cerrar esta fase del estudio y poder pasar de manera documentada a las siguientes fases del proyecto global.

Objetivos.

Conocer la importancia que tiene el pavimento en el que trabajan para los profesionales de la danza y la acrobacia.

Conocer las experiencias de trabajo y confort según hayan realizado su trabajo en un lugar de trabajo con un pavimento u otro.

Identificar qué características habría de tener un buen pavimento.

Identificar otro tipo de factores que pudieran interactuar con las características del pavimento.

Conocer la existencia de cultura preventiva entre los profesionales.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Identificar las lesiones más frecuentes y su repercusión en la vida profesional del lesionado.

Identificar los gestos técnicos causantes de mayores índices de lesión.

Identificar los dolores asociados a la interacción con el pavimento.

Metodología.

Actualización de los conocimientos mediante revisión bibliográfica de estudios sobre lesiones de profesionales de la danza y la acrobacia.

Realización de **entrevistas en profundidad** con maestros y con expertos y grupos de discusión con profesionales de la danza y la acrobacia atendiendo a las distintas especialidades contempladas en el proyecto (acrobacia, baile clásico, contemporáneo, jazz, flamenco, danza estilizada, bolero, danza tradicional, etc.).

Con el fin de poner en marcha las anteriores actuaciones, así como para realizar el seguimiento y evaluación de las mismas, se ha creado un **equipo de seguimiento** y valoración constituido por expertos en las distintas disciplinas objetivo del estudio, en salud y prevención de riesgos laborales en el ámbito de las artes escénicas y en investigación sociológica cualitativa.

Conclusiones.

1. La investigación ha revelado que hablar de suelos y pavimentos es hablar del aspecto esencial del lugar donde las y los bailarines y acróbatas desempeñan su profesión y por tanto de la profesión misma. El suelo, sea el que cubre el escenario de la representación, sea el que se utiliza para la formación, es, en el discurso de las y los profesionales que han participado en la investigación, el punto de partida para hablar de las condiciones pragmáticas y anímicas en las que desempeñan su trabajo.
2. Hablar de suelos y pavimentos adecuados o poco adecuados es, en el discurso recogido entre las y los profesionales, enfrentarse a la cultura laboral de la profesión en su conjunto. Por eso hablar de suelos y pavimentos ha desembocado, durante la investigación, en el hablar de su vida personal y laboral, de sus auto-exigencias y de las exigencias del contexto, de su relación con los escenarios, con su propio cuerpo, con sus compañeras y compañeros, con las empresas, con las compañías, con coreógrafos, formadores, agentes y directores artísticos.
3. Cuando estas personas hablan de los suelos hablan de un mundo dominado por presiones internas y externas a ellas mismas. La cultura de estas y estos profesionales se construye sobre la socialización de la

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

renuncia al yo como gestor de los condicionantes de la profesión. Y esta renuncia se vive, se enseña, se transmite y se interioriza desde el inicio mismo de la formación.

4. El cuerpo se convierte en un yo externo exigente, doliente y peligroso (a veces perezoso), al que el yo interno debe acallar, someter y hasta olvidar para seguir adelante. Las personas que han participado en la investigación mantienen en su discurso que el cuerpo es su herramienta de trabajo—y en ese sentido un objeto a disposición de las y los profesionales-- pero también un sujeto ajeno que puede frustrar su desempeño, puede no obedecer, puede dañar y volverse contra la persona.

En este sentido, el equipo investigador conoce por otros estudios, (ver Informe de Resultados, nota 1) que una concepción del cuerpo como esta es muy similar a la que se mueve detrás de los discursos de jóvenes de ambos sexos con problemas cercanos a los trastornos de alimentación o a los derivados de un culto cosmético y alienado del cuerpo.

5. A menudo, estos profesionales optan, frente a los informes alarmantes del cuerpo, por olvidar sus mensajes, por silenciarlo, por domarlo. El dolor, el sobre-esfuerzo, las molestias... tienen que ser alienadas (hacerse ajenas) para seguir adelante. Esa es la cultura de “*show must go on*”. En el discurso recogido, con el dolor se convive en silencio.
6. Esta asunción alienada de los problemas que aquejan al cuerpo, en el discurso de las personas, proviene de una actitud subjetiva que ha socializado una imagen de la profesión que el discurso de maestros, profesionales y personas en general de este mundo interpretan como un mundo que gira, precisamente, en torno al sacrificio del yo por la representación. Estas personas se sienten incluso *culpables* cuando sufren un percance o una lesión, porque “perjudican” al espectáculo y a la dirección artística, a su profesorado o a su responsable de coreografía. Estas personas, que en su mayoría fueron profesionales de la danza, cuando pasan a ese estatus, exigen del bailarín el silencio y la obediencia, con lo que el círculo vicioso que no deja reivindicar mejores condiciones y que relega a las y los bailarines a la sumisión, se perpetúa.
7. En este mundo, el o la profesional aprenden en seguida que no son dueños de nada de lo que ocurre en el contexto, ni de su formación, ni de su desempeño profesional. Sean cuales sean las condiciones en las que haya que formarse, trabajar, realizar una audición o una representación, el o la profesional deberá adaptarse a dichas condiciones.
8. Se menciona, en relación con la pertenencia a grupos, compañías, etc. Que también desde la formación, aunque las representaciones puedan ser grupales, la asunción de responsabilidades, el desempeño y la

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

competición por los puestos de trabajo es individual. Y el individualismo competitivo también se socializa desde la formación.

9. El individualismo (“es un mundo de egos”) impide que, como colectivo, estas personas se agrupen para mejorar sus condiciones de trabajo, pero no es el único factor. Hay factores referenciales, concretos, del contexto laboral y artístico que impiden a las y los profesionales agruparse para forzar mejoras en sus condiciones de trabajo. Todas ellas se agrupan en torno al denominador común de la precariedad y la inseguridad.

10. La inseguridad que acróbatas, bailarines y bailarinas sienten se hace notar a diferentes niveles:
 - Inseguridad sobre el propio desempeño, relacionado con el cuidado del cuerpo, la mejora técnica y evitar lesiones.
 - Inseguridad del mundo mismo de estas disciplinas, que cuenta con muy pocos recursos económicos y que, como depende fundamentalmente de subvenciones y patrocinios, está sometido a los vaivenes económicos y políticos.
 - Inseguridad en cuanto a la temporalidad y la duración de los contratos. En la mayoría de los casos, los contratos duran lo que dura la vida de un espectáculo, y se firman en condiciones precarias.
 - Inseguridad en cuanto a los escenarios y locales donde se realizan las representaciones, que no suelen diseñarse en función de las necesidades de danzantes y acróbatas y, mucho menos, de acuerdo con cada una de las especialidades.
 - En este contexto, cualquier lesión, cualquier protesta a título individual, significa poder perder un puesto al que optan otras muchas personas de nivel parecido.

11. Junto a estos factores de lo que podríamos llamar *inseguridad contextual*, existen elementos concretos que, según las personas que han participado en la investigación, ponen en riesgo el desempeño laboral, tanto en la formación como en las audiciones y representaciones. Es aquí donde los suelos y pavimentos adquieren el lugar central de factor de riesgo para la salud laboral de dichas personas.

12. En el discurso recogido, la heterogeneidad de las superficies donde se forman, van a audiciones y, sobre todo, actúan estas y estos profesionales es enorme. Va desde la calle (asfalto y aceras en performances de danza contemporánea, en acrobacia y en algunas actuaciones de danza tradicional) hasta tablados precarios sobre andamiajes metálicos (como ocurre en fiestas locales, por ejemplo),

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

pasando por los innumerables elementos que pueden obstaculizar los movimientos de las personas que actúan en un musical.

13. No existe, de acuerdo con los discursos recogidos, un suelo ideal. Donde una disciplina como el ballet clásico necesita un suelo con una flexibilidad moderada y una alta adherencia, el flamenco necesita un grado de amortiguación y rebote mayor, dentro de una dureza media; donde un acróbata necesita un suelo “de gimnasia artística”, con la amortiguación y la adherencia máximas, el o la bailarina de musical necesitan un cierto deslizamiento y una amortiguación moderada. El problema es que los suelos portátiles son relativamente caros, y no todas las compañías pueden o quieren asignar gastos para este fin, por una parte; por otra, no todos los lugares de desempeño permiten la instalación de suelos *ad hoc*.
14. Las y los profesionales que han participado en la investigación han recalcado que las lesiones (lo que ellos perciben de las mismas, no su cualificación médica) y los problemas que suscitan las superficies que no ofrecen las condiciones óptimas, no afectan sólo a las extremidades, sino que un mal gesto repercute en todo el cuerpo, desde los pies hasta el cuello, pasando por caderas, tronco y espalda. En el Informe de Resultados se detallan los problemas que estas personas han detallado en este sentido.
15. Según el discurso recogido, bailarines y bailarinas no sienten que nadie se preocupe por su seguridad y su salud laboral; ni siquiera ellos o ellas mismas. En el mundo de la acrobacia, parece que se va introduciendo una conciencia más activa en este sentido, seguramente porque la proximidad que perciben sus profesionales al accidente es mayor, pero sólo se controla adecuadamente en el marco de las escuelas homologadas.
16. A lo largo de toda la investigación se respira el que trabajar por unas superficies adecuadas es un paso parcial. Una cultura de la seguridad y la salud laboral en estas disciplinas puede que tenga que pasar, a tenor de lo recogido en el discurso de estas personas, por cambios profundos en la cultura misma de la profesión que ejercen, y de actitud entre las personas que pueden intervenir en que los factores de inseguridad cambien, respetando y escuchando la perspectiva de quienes, finalmente, tienen la responsabilidad de que el espectáculo continúe.
17. En ese sentido, es esencial atender a dos factores de cambio si se quiere mejorar el clima de seguridad para las y los profesionales de estas disciplinas:

Formar a todas aquellas personas que participan en el ámbito de las disciplinas (dirección artística, representantes, instituciones, dueños de locales para espectáculos, maestros y maestras...) en una cultura de la seguridad y la prevención que tenga en cuenta a las y los profesionales que las ejercen.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

Promover activamente el asociacionismo de los bailarines, para que su fuerza reivindicativa sea mayor y sean conscientes (y dueños) de las dimensiones que afectan a su seguridad. Un cambio de cultura y de formación como el que acabamos de indicar debería promover el concepto de que las y los profesionales no “dañan” al espectáculo ni a su disciplina por reivindicar más seguridad y salud en su trabajo, sino todo lo contrario.

18. Las y los profesionales de estas artes deben situarse, con el trabajo de todas las instancias, en pie de igualdad con el resto de la fuerza laboral. Las asociaciones de profesionales deben liderar ese trabajo y formar a todos los responsables que intervienen en estas artes para que un cambio de mentalidad como el que se necesita pueda ser posible y aplicable.

ANEXO:

Estudio de la interacción entre el profesional de las artes escénicas y el pavimento, que permita diseñar un pavimento escénico y de ensayo para la mejora de su salud.

Estudio de la interacción entre el profesional de las artes escénicas y el pavimento, que permita diseñar un pavimento escénico y de ensayo para la mejora de su salud.

Promotores:

FAEE- Federación de Artistas el estado español
APDCM- Asociación de profesionales de la Danza en la CM
Federación de Comunicación y Transporte – CCOO
Red de Teatro Alternativos.

Existen contactos con federaciones de Bélgica, Francia, Reino Unido, Holanda, Alemania, Noruega...

Especialmente en Reino Unido, las entidades con las que mantenemos contactos ya han realizado estudios sobre repercusiones físicas y de salud por el trabajo continuado en escenarios inclinados, o sobre humo escénico.

Introducción:

Diferentes estudios epidemiológicos presentan una alta incidencia de lesiones, muchas de ellas con graves consecuencias dentro del colectivo de profesionales del espectáculo. Si nos centramos únicamente en dos de las disciplinas artísticas técnicamente más exigentes desde el punto de vista músculo-esquelético, se describen, entre los profesionales de la danza, prevalencias del 80-95% en estudios a 10-12 meses (Ramel y Moritz, 1994; Adam y cols, 2004), que entre estudiantes llegan a alcanzar el 100% (Pozo, 2003) (todos los sujetos sufrieron algún tipo de lesión relacionada con la danza en los últimos 12 meses), provocando muchas de ellas incapacidad laboral temporal, perdiendo una media de 9 días de ensayos y 7 de representación (Dobson, 2005), aunque en algunos casos las bajas alcanzan los 18 meses o conducen a la incapacidad laboral total para la danza, como ocurre con el 17% de las lesiones de rodilla (Washington, 1978). En lo que respecta a la acrobacia en el estudio de Horstmann y cols (1998) se recoge que entre jóvenes acróbatas de 15-21 años, la localización más frecuente de las lesiones es en miembros inferiores (52%), seguida de miembros superiores (28%). Por otra parte el 50% de las lesiones de miembros inferiores guardaba relación directa con los ejercicios de salto.

Estos datos contrastan con la falta de estudios de los riesgos laborales asociados a estas profesiones, estudios necesarios para establecer medidas de prevención y asesoramiento técnico a este colectivo.

En ese sentido, los principales factores de riesgo asociados al desempeño del trabajo profesional del espectáculo son: los propios del desempeño de la tarea profesional, los relacionados con la organización del trabajo, los relacionados

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

con las condiciones ambientales de los lugares de trabajo entre los que se encuentran los pavimentos, objeto de este estudio.

Para el correcto diseño del puesto de trabajo de un profesional del espectáculo sería necesario profundizar en el estudio de todos estos aspectos, pero en este estudio nos hemos centrado en un solo aspecto por las siguientes razones:

- Los datos epidemiológicos avalan la necesidad de trabajar en la definición de las propiedades de los pavimentos.
- La Cultura como sector en expansión y desarrollo, generador de riqueza e innovación, desarrollo y cohesión social. Los últimos estudios europeos sobre la **Economía de la Cultura** (2006) han revelado el enorme peso específico que esta tiene en nuestro PIB (2.6% en ese mismo año, mientras que las actividades inmobiliarias generaron el 2,1%, el sector alimentario, bebidas y tabaco el 1,9% y la industria química, plásticos y caucho el 2,3% del total) y sus destacadas tasas de crecimiento (9,7% en el periodo 1999-2003, lo que supone un 12,3% más que el total de la economía) que apoya la necesidad de un estudio de estas características, similar a los realizados en otros sectores, con similar productividad económica. Existe la demanda de los profesionales del sector en avanzar en esta línea, desde el punto de vista preventivo.
- El desconocimiento de los empresarios y profesionales del espectáculo sobre las características que debe reunir el pavimento en sus lugares de trabajo (teatros, salas alternativas, auditorios, estudios de grabación, etc.), de ensayo y de formación.

Los riesgos asociados a la interacción del profesional con el pavimento, no solo hacen referencia a la problemática de las propiedades intrínsecas del pavimento, como pueda ser su capacidad de amortiguación de impactos o su fricción, sino que, de forma especial, una falta de homogeneidad del comportamiento del pavimento puede provocar, a su vez, un nuevo factor de riesgo.

En la actualidad existen suelos de todo tipo que vienen siendo utilizados para la pavimentación de los espacios de trabajo de los profesionales del espectáculo, tales como por ejemplo pavimentos de madera que han sido desarrollados para la práctica deportiva, (normalmente pavimentos de baloncesto) o en el peor de los casos pavimentos sintéticos de poco espesor en los que en ningún momento se han tenido en cuenta las necesidades biomecánicas de los profesionales o los factores de riesgo que puedan aumentar. Desgraciadamente, en la actualidad no existen procedimientos para la selección y desarrollo de suelos adecuados, y lo que es peor, se carece de conocimientos suficientes para su puesta a punto.

No obstante, es importante tener en cuenta que en otros ámbitos de trabajo como puede ser el de los deportistas de élite, están muy bien definidos los parámetros que debe cumplir el pavimento sobre el que se debe desarrollar la práctica deportiva desde el punto de vista de la preservación de la salud. Para

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

la obtención de estos parámetros, se han realizado estudios biomecánicos, en los que, después de evaluar la interacción entre el profesional y el pavimento, se han determinado los niveles de seguridad para el profesional y se han desarrollado procedimientos de estudio y evaluación.

Siguiendo ese esquema, este proyecto persigue subsanar esta situación mediante una serie de acciones encaminadas al asesoramiento técnico de las empresas para que cuando quieran realizar reforma o mejoras en sus instalaciones: teatros, auditorios, estudios de grabación, salas de ensayo.... tengan datos de cómo debe ser el tipo de pavimento que han de utilizar para mejorar las condiciones laborales de los profesionales del espectáculo. Mediante este asesoramiento encaminado tanto a los profesionales como a los responsables de las instalaciones se espera conseguir reducir de forma considerable las lesiones de los profesionales.

La Danza y la Acrobacia son las dos disciplinas artísticas más exigentes, desde el punto de vista músculo-esquelético, del conjunto de profesionales del espectáculo (si exceptuamos a los especialistas, que por las características de su trabajo, considerado en ocasiones de alto riesgo, superan las perspectivas de este estudio). De ello se puede deducir que aquellos pavimentos que reúnan unas buenas condiciones para el desarrollo de estas actividades podrán ser aplicadas al resto de profesionales del espectáculo con garantías de que reunirán las condiciones necesarias para la salvaguarda de su salud.

El **objetivo general** del proyecto es **identificar y reducir los factores de riesgo asociados a la práctica profesional de las Artes del Espectáculo**. Con ello se persigue también como objetivo general el **promover la cultura preventiva en los profesionales de las Artes del Espectáculo** y otros profesionales con responsabilidad en este sector, como puede ser los responsables de la selección de los pavimentos sobre los que se debe desarrollar la práctica profesional. Además se conseguirá **contribuir al desarrollo de la cultura de la prevención en las empresas artísticas**. Estos objetivos generales permitirán promocionar entre todos los colectivos implicados en la profesión del Espectáculo, para unificar esfuerzos en la reducción de riesgo de los profesionales, por el bien de ellos mismos y de los espectáculos en general.

Todo ello nos lleva a plantear la necesidad de diseñar un puesto de trabajo seguro para los profesionales de las Artes del Espectáculo y haciendo un especial hincapié en la interacción del profesional con el pavimento. Para ello se ve necesario avanzar en la definición de las propiedades que un pavimento destinado a un lugar de trabajo de un profesional escénico acorde a la reducción de riesgos asociados al desarrollo de su profesión.

Para ello se planifican 3 acciones básicas.

- 1.- Identificación de factor de riesgo en función de las especialidades profesionales de más exigencia física y de las propiedades del pavimento.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.

2.- Identificación de la situación actual de los pavimentos utilizados en la práctica profesional. (Especialidades seleccionadas).

3.- Generación de criterios de diseño, elección y construcción del pavimento de un puesto de trabajo para un profesional del espectáculo.

En principio, las necesidades detectadas y con ellos los objetivos específicos detectados, se centran en la generación de conocimiento sobre los factores de riesgo asociados al desarrollo de la práctica profesional atendiendo a la influencia que el pavimento (suelo) puede ejercer sobre el profesional. Por otro lado, será necesario avanzar en el conocimiento sobre los factores específicos asociados al género del profesional y a la especialidad escénica que se trate.

Para la consecución de los objetivos del proyecto es necesaria la planificación de unos objetivos específicos que permitan avanzar en la búsqueda de la satisfacción final del objetivo del proyecto y con ello la actuación en la reducción de riesgos desde el punto de vista preventivo.

1.- Obtener valores reales de los esfuerzos a los que los profesionales se ven sometidos durante la práctica tanto de sus entrenamientos como de la realización de los espectáculos.

2.- Avanzar en el conocimiento o análisis del modo de lesión para prevenir en la medida de lo posible la aparición de estas lesiones en los profesionales del espectáculo.

3.- Obtener criterios de propiedades de los pavimentos que permitan a las entidades contratantes una mejor selección del pavimento a colocar sobre los escenarios y salas de ensayo.

4.- Promover la difusión de los resultados del proyecto en los centros de enseñanza y lugares de ensayos con la intención de actuar desde el punto de vista preventivo, dando a conocer tanto a los profesionales como a los futuros profesionales los riesgos asociados a la práctica profesional, los riesgos asociados a las propiedades del pavimento y la forma de actuar para prevenir las lesiones.

5.- Promover a corto plazo la generación de foros especiales de expertos en pavimento para las especialidades profesionales, de forma que a medio plazo, no sólo los centros de alto rendimiento dispongan de pavimentos seguros, sino que los centros de entrenamiento de los profesionales se vayan adecuando a los parámetros de diseño de un puesto de trabajo seguro.

6.- Avanzar en el conocimiento de las posibles diferencias de género en un sector que tradicionalmente tiene una gran presencia de mujeres.

La Interacción entre los Profesionales Escénicos y el Pavimento.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

