



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Económicas
Biblioteca "Alfredo L. Palacios"



Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial

Mitelli, Noelia Victoria

2015

Cita APA: Mitelli, N. (2015). Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires. Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial. Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas. Escuela de Estudios de Posgrado

Este documento forma parte de la colección de tesis de posgrado de la Biblioteca Central "Alfredo L. Palacios". Su utilización debe ser acompañada por la cita bibliográfica con reconocimiento de la fuente.

Fuente: Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas - Universidad de Buenos Aires

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

Noelia Victoria Mitelli

Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires

Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial

Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires

Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial

Noelia Victoria Mitelli

Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires

Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial

Director de investigación: Héctor Fainstein

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

2015

Abstract

El presente trabajo de investigación toma como eje de análisis las problemáticas que posee el sector de la danza contemporánea independiente en la Ciudad de Buenos Aires en materia de gestión durante el período 2000-2015.

El objetivo principal de la investigación es realizar un análisis sectorial de la situación de la gestión cultural en los grupos y compañías de danza y las perspectivas de desarrollo para el sector.

Se explorará la problemática anteriormente detallada mediante el análisis del estado de la danza contemporánea independiente en la actualidad.

Se apoyará la investigación en el estudio de diversas entrevistas a referentes significativos del sector con el objetivo de contribuir a la comprensión de la situación actual y sus posibilidades de desarrollo.

Índice

Introducción	1
Estado de situación de la danza	3
La danza y sus géneros	3
Principales actores	7
Sectores de actividad.....	10
Evolución histórica y situación actual de los distintos géneros en la ciudad.....	12
Volumen estimado de la producción actual	45
Los grupos de danza independientes.....	47
Marco teórico	50
Conceptualización y características de la gestión cultural.....	50
La economía de la experiencia y su relación con la danza	53
La carrera del artista en el espectáculo en vivo	56
La gestión de organizaciones de servicios	63
La gestión de equipos de trabajo.....	70
La gestión de personal	74
Liderazgo	88
Planeamiento y control	93
Planificación	96
Comunicación	98
La gestión de los grupos de danza	101
Trabajo de campo.....	113
Metodología	113
Tabulación de las entrevistas	123
Marco regulatorio de la actividad	123
Organización de los grupos.....	130
Financiamiento.....	135
Gestión de personal.....	142
Asesoramiento profesional en gestión y en producción	149
Difusión y comunicación	158

Tecnología.....	162
Espacios disponibles	166
Fortalezas de los grupos.....	173
Debilidades de los grupos	177
Necesidades.....	186
Matriz de análisis: FODA	192
Conclusiones.....	201
Recomendaciones y propuestas	225
Bibliografía	234
Anexo.....	238

Introducción

El presente trabajo de investigación pretende realizar un análisis de tipo exploratorio de la situación de los grupos y compañías de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires con especial énfasis en los aspectos relativos a la gestión cultural.

Mediante esta investigación se pretende estudiar la situación actual de la gestión en los grupos de danza independientes de la ciudad y las posibles perspectivas de desarrollo que se presentan para este sector.

El interés y la inquietud por analizar el tema planteado surgen de la observación del sector en materia tanto de gestión como de producción teórica.

La gestión cultural en la danza independiente es un campo poco explorado. Respecto a la teoría, la producción de material de estudio e investigación sobre la danza y la gestión cultural es escasa. Generalmente, las investigaciones del sector se orientan al análisis de las áreas artísticas (manifestaciones, motivaciones artísticas, evolución, crítica, propuestas de creación, etc.), relegando lo referido a la gestión.

En el ámbito internacional, existen escasas investigaciones en materia de gestión que den cuenta de la relación entre gestión y danza. En Argentina, existen pocos trabajos e investigaciones que den cuenta de la gestión en los grupos de danza independientes. Se observan estudios de tipo diagnóstico en referencia a las diversas problemáticas que plantea el sector en materia de gestión. Pero, en general, no abarcan un estado de situación de la gestión en los grupos de danza de carácter independiente en términos sistemáticos y globales ni plantean perspectivas de desarrollo sectorial.

Por otro lado, surge de la observación del sector el interrogante acerca del estado actual de desarrollo de las áreas referidas a la gestión en los grupos de danza independientes de la Ciudad de Buenos Aires, lo que motiva el planteo del presente trabajo.

La investigación pretende responder a los siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es la situación actual de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires en materia de gestión?
- ¿Qué desarrollo e incidencia tienen las áreas de gestión en los grupos de danza independientes de la ciudad?
- ¿Qué tipo de organización presentan y cómo llevan adelante los procesos de gestión los grupos de danza independientes?
- ¿Qué problemáticas tienen los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires con relación a la gestión cultural?
- ¿Qué perspectivas de desarrollo sectorial pueden plantearse según lo explorado?

La investigación toma como objetivo general realizar un análisis sectorial de la situación de la gestión cultural en los grupos de danza y pretende establecer perspectivas de desarrollo para el sector en materia de gestión.

El diseño de investigación del presente trabajo será cuali-cuantitativo no experimental y el estudio será de tipo exploratorio.

En materia de recolección de datos, las técnicas e instrumentos se basarán en el análisis documental bibliográfico, entrevistas semiestructuradas, observación y análisis de casos.

Se toma como período de análisis aquel comprendido entre los años 2000 y 2015 debido a que es en el año 2000 cuando se sanciona en la Ciudad de Buenos Aires la Ley 340, que reglamenta Prodanza. Este hecho reviste importancia en materia de gestión cultural debido a que, después de diversas movilizaciones sectoriales, fue el primer desarrollo que se articuló en referencia a la gestión cultural de la danza en la Ciudad de Buenos Aires.

Con respecto al aporte al conocimiento, se realizará un análisis de la situación de los grupos de danza independientes con énfasis en la gestión cultural a fin de aportar perspectivas de desarrollo sectorial sistematizando el panorama global de la danza independiente en materia de gestión en la Ciudad de Buenos Aires y sus posibilidades de desarrollo.

Estado de situación de la danza

La danza y sus géneros

La danza se define como una actividad corporal relativa al área del movimiento que se manifiesta de manera artística mediante diversos géneros, estilos y formatos interpretativos (Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2010).

El presente trabajo de investigación toma como eje de análisis aquellas manifestaciones de la danza de carácter espectacular. Es decir, no se incluyen en el análisis las manifestaciones del movimiento relativas a la danza que no tengan una manifestación escénica.

Se consideran manifestaciones de “danza espectáculo” aquellas que constituyen un espectáculo público y son llevadas a cabo por trabajadores de la danza, ya sea en forma directa (en vivo) o en formato audiovisual.

A su vez, deben reflejar alguna modalidad estética, ya sea existente, innovadora o experimental, y conformar un espectáculo artístico que implique la participación real y directa de uno o más sujetos compartiendo un espacio común físico o virtual (Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2010).

La danza se divide en diversos géneros. Se concentrará el trabajo en aquellos géneros presentes en la actividad cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Un primer género es la danza clásica, cuyo origen en Argentina se remonta al año 1913 con la presentación de los Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires, lo que constituyó una de las bases fundadoras de la danza teatral, ya que los maestros provenientes de esa compañía establecieron la tradición de lo que sería la danza académica (Tambutti, 2009).

Este género se caracteriza por expresar mediante un conjunto de movimientos y posiciones estilizadas, en conjunción con la música, un argumento o una serie de emociones. En general, el clásico plantea un desarrollo dramático lineal que consta de un principio, un nudo y un final.

En la Ciudad de Buenos Aires, el principal representante de la danza clásica es el Ballet Estable del Teatro Colón, cuyo director artístico en la actualidad es Maximiliano Guerra. El teatro cuenta con un instituto de formación (el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón). Se aconseja que el intérprete comience su formación en este género a edad temprana debido a la complejidad corporal que reviste.

La danza clásica en la Ciudad de Buenos Aires se presenta en el circuito oficial (Ballet Estable del Teatro Colón) y en el circuito comercial (compañías de carácter privado, en general

asociadas a la figura de un bailarín de fama nacional e internacional). En el circuito independiente no se visualizan compañías o grupos de danza que se dediquen a la danza clásica.

Otro género de la danza presente en la Ciudad de Buenos Aires es la danza moderna. Su origen en Argentina se atribuye a la llegada en 1941 de la bailarina y coreógrafa norteamericana Miriam Winslow, quien se presentó en el Teatro Odeón y en el Teatro del Pueblo.

En 1944 esta coreógrafa crea el Ballet Winslow en Buenos Aires, compañía con la que comienza la danza moderna en nuestro país. Es por ello que se atribuye su origen a este acontecimiento (Tambutti, 2009).

La danza moderna surge a finales del siglo XIX como una reacción a la técnica clásica y como una necesidad de expresarse libremente con el cuerpo. Busca expresar ideas o emociones corporales mediante la composición coreográfica que incluye movimientos propios del siglo XX.

Se llama danza moderna a las tendencias que intentaban alejarse del neoclasicismo mediante una renovación de las formas expresivas y de los contenidos. Existen dos vertientes de la danza moderna: la norteamericana -cuyos exponentes son Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris- y la alemana, cuyos representantes son Mary Wigman y Rudolf Von Laban. Los cambios se plantean respecto del movimiento, y el término moderno no designa un criterio estético sino un momento de la danza donde se coloca ella misma como su propio sujeto de crítica y reflexión. (Tambutti, 2012)

De la evolución de la danza moderna surge el concepto de danza contemporánea. Este género se plantea como objetivo desmantelar la idea de danza ligada al flujo y la continuidad de los movimientos. Los coreógrafos trabajan sobre lo aleatorio, la improvisación, el movimiento cotidiano, el movimiento espontáneo, el abandono muscular, la apuesta a la participación del

proceso de elaboración y la no exhibición de un producto completo, y sus creaciones abarcan desde el minimalismo hasta la exaltación de lo multimediático. Su vocabulario se explaya dentro del espíritu de pluralismo democrático propio de la época, y comprende actividades ordinarias, bailes sociales y juegos, con gran participación del público. Estos nuevos modelos de producción en la danza están unidos por el proyecto de crear danzas que se alejen de los valores y prácticas de la danza moderna histórica (Isse Moyano, 2013).

La danza contemporánea se presenta en la Ciudad de Buenos Aires en los circuitos oficiales (Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, Centro de Experimentación del Teatro Colón) y, principalmente, en el circuito independiente, donde encuentra su mayor volumen de producción.

Se denomina danza contemporánea independiente a aquellas producciones o grupos que toman este género como medio para desarrollar su propuesta creativa y desarrollan su actividad en el circuito independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

El circuito de festivales es también un ámbito de exhibición de danza contemporánea tanto nacional como internacional.

Otro género de danza presente en la Ciudad de Buenos Aires es la danza jazz. Se constituye como una mezcla de estilos que incluyen: el jazz tradicional, el soul, el hip hop, el funk, manifestaciones afroamericanas y el Broadway jazz. Su principal ámbito de aplicación es el teatro musical.

En la Ciudad de Buenos Aires, existen producciones que utilizan la danza jazz tanto en el circuito oficial como en el circuito independiente, aunque se visualiza un mayor volumen de producción en el circuito comercial.

El tango se consolida como un género de la danza de mucha incidencia e importancia en la Ciudad de Buenos Aires. El baile del tango se establece en las últimas décadas del siglo XIX como una danza de enlace, es decir, de pareja unida (Falcoff, 2002).

En Buenos Aires el tango se presenta en el circuito oficial, el comercial y el independiente. Se posiciona como un actor cultural de mucha incidencia en la economía de la cultura por ser un factor esencial del turismo cultural.

Por último, el folclore también constituye un género de la danza presente en la Ciudad de Buenos Aires. Son danzas tradicionales argentinas que varían en estilo, como el malambo, el gato, el carnavalito, el pericón, el vals, la polca, entre otras.

El presente trabajo de investigación circunscribe el análisis a la danza contemporánea independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

Principales actores

Existen en el sector diversos actores:

1- Los artistas

A- Coreógrafos: aquellos profesionales responsables de la creación de la obra y de llevar adelante el proceso artístico hasta el estreno de la producción. En el sector independiente de la danza, la figura del coreógrafo se encuentra unificada con la del director. Los grupos de danza se organizan en torno a este actor como centro principal.

B- Bailarines: son los actores que deben llevar adelante la interpretación de la obra artística. En el sector independiente, con frecuencia se involucran también en el proceso creativo de la obra aportando ideas.

C- Grupos de danza: son organizaciones que nuclean a diversos actores del sector con el objetivo de llevar adelante la producción de una obra. En el sector independiente, se encuentran organizadas de manera semihorizontal. La figura central es la del coreógrafo, alrededor de quien se agrupa una serie de bailarines. Es poco frecuente que acompañe a la compañía un profesional de la gestión. Los restantes servicios se tercerizan (iluminación, vestuario, escenografía, etc.).

- 2- Los productores: son aquellos responsables de llevar adelante el proceso de producción de la obra y la gestión cultural del proyecto. Organizan el ciclo de la producción de la obra y se encargan de lo relativo a las áreas de gestión de los grupos de danza. En el sector independiente, es infrecuente que un profesional de la gestión asesore a la compañía/grupo; en general, es el coreógrafo quien toma a su cargo estas tareas.
- 3- El Estado: encargado del financiamiento de las obras y del sistema productivo económico necesario para que esas creaciones lleguen al mercado artístico local y puedan ser consumidas por el público. En general, su accionar en el circuito independiente se asocia con el formato de subsidios, nucleados principalmente por Prodanza. Muchas producciones de danza independientes no tienen como única fuente de financiamiento el estatal, sino que se genera un proceso de financiación mixta (pública/privada), o de financiación privada, que gran cantidad de veces es

fruto del capital del coreógrafo o de la compañía, que funciona como cooperativa. El Estado se presenta, además, como el actor responsable de articular políticas culturales que fomenten el desarrollo del sector. A su vez, tiene a su cargo brindar posibilidades de exhibición (salas, festivales, concursos, etc.) a los grupos de danza y es el organismo que debe ejercer el control del sector en lo que se refiere a las condiciones de gestión y producción. (Szeinblum, Papa, Pacheco y Melo, 2011).

- 4- El público: son los consumidores de los productos del sector. Existe un “público objetivo”. Este público se identifica con el proyecto artístico que se estrenará y al que se apuntarán las principales estrategias de comunicación y captación. Por otra parte, existe el “público secundario”. Es aquel que concurre habitualmente a ver teatro y/o danza y que, potencialmente, podría llegar a interesarse en la propuesta, por lo que se le dedica una parte de las estrategias comunicacionales a fin de atraerlo. En tercer lugar, existe el “público marginal”, que está conformado por individuos que se manejan de modo impredecible como para captarlos desde una comunicación más tradicional, ya que eligen impulsivamente, sobre el momento, entre muchas ofertas que los tientan. Por último, existe el “no público”. Es aquel conjunto de individuos que, por diferentes factores (geográficos, sociales, culturales, educativos, económicos, etarios, etc.), no tiene el hábito de concurrir a espectáculos de danza ni sienten ningún interés en hacerlo (Schraier, 2012).

De los actores mencionados, aquellos que tienen relación con la gestión cultural son los productores, los artistas, los grupos de danza y el Estado. De la articulación de estos actores surge el sistema productivo de la danza.

El sistema comienza en la propuesta y creación del producto artístico, que se comercializará a través del coreógrafo o director de la obra. Ese producto se financiará con fondos de carácter público o privado, se exhibirá en salas y quien lleve adelante el proceso de producción de la obra será quien oficie el rol de productor (gran cantidad de veces se fusiona o bien con el director de la obra o bien con alguno de los intérpretes). Cierra el sistema el público, que será quien consuma el producto artístico final.

Sectores de actividad

La Ciudad de Buenos Aires se compone de diversos sectores de actividad: el sector comercial, el sector público y el sector independiente.

El sector comercial comprende principalmente los siguientes lugares: Luna Park, Multiteatro, Lola Membrives, Teatro Premier, Complejo Teatral La Plaza, Broadway, Gran Rex, Ópera Citi, Apolo (ex Lorange), Nacional, Metropolitan, Astral, Maipo, La Comedia, Liceo, ND Ateneo y Avenida. Se diferencia de otros sectores porque su modo de producción es de carácter empresarial privado y sus productos culturales focalizan sus objetivos en la rentabilidad económica y la llegada a un público masivo.

Los empresarios dueños de las salas y los productores teatrales están congregados en su mayoría por la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales. En este sector se presentan

comedias musicales, espectáculos de tango, revistas, comedias, dramas nacionales y versiones locales de obras representadas en el extranjero (Spinella, 2010).

El sector público está compuesto por el Teatro Colón y el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), dependientes del Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad, y el Teatro Nacional Cervantes, dependiente de la Secretaría de la Nación. Integran el complejo Teatral de Buenos Aires: Teatro de la Ribera, Teatro Presidente Alvear, Teatro Regio, Teatro San Martín, Teatro Sarmiento. En el sector oficial generalmente se representan obras clásicas, ballet y también versiones innovadoras del teatro universal y la lírica. Algunos espacios -por ejemplo, el Teatro Sarmiento- se dedican a la experimentación teatral y a dar lugar a las nuevas tendencias (Spinella, 2010).

El sector público se caracteriza, a su vez, por privilegiar la calidad del producto cultural, la difusión de la cultura y la investigación e innovación en las artes escénicas. También recrea grandes clásicos de las artes escénicas, tanto locales como internacionales.

El sector independiente se concentra en el barrio del Abasto y se extiende a Palermo, San Telmo, Boedo y Villa Crespo. Comprende al Camarín de las Musas, Espacio Callejón, Abasto Social Club, La Carbonera, El Cubo Cultural, Chacarerean Teatre, Centro Cultural de la Cooperación, Del Borde, ElKafka espacio teatral, Del Pueblo, Calibán, El Portón de Sánchez, Actor's Studio, Andamio '90, Anfitrión, Apacheta, Beckett Teatro, Belisario, Boedo XXI, Cara a Cara, Circuito Cultural Barracas, Corrientes Azul, Del Pasillo, Fundación Teatro Del Sur, De la Fábula, El Astrolabio, El Búho, CELCIT, El Fino, El Colonial, El Galpón Multiespacio, El Piccolino, Espacio Abierto, Espacio Aguirre, Espacio Ecléctico, IFT, Korinthio Teatro, La Otra Orilla, La Scala de San Telmo, La Galera, La Ranchería, La Ratonera, Madera de Sueños, ½ Mundo, No Avestruz, Patio de Actores, Payró, Teatro Encuentro, Teatro de Flores, UPB, Timbre

4, La Tertulia, Abasto Social Club, Entretelones, Sportivo Teatral, Centro Cultural Raíces, Silencio de Negras, Huella Club de Arte, Teatro Orfeo, Pan y Arte, Puerta Roja, La Maravillosa, La Máscara, El Excéntrico de la 18, Espacio Abierto, El Cubo, El Vitral, La Carpintería, El Extranjero, La Mueca, entre otras.

Se caracteriza por la gran cantidad de propuestas de creadores jóvenes; privilegia el teatro experimental y la dramaturgia de actor. Se observa gran rotación de público, mayoritariamente joven. Todas las salas son pequeñas (en general, no superan las cien butacas) y conviven varios espectáculos, con una función semanal (Spinella, 2010).

A este sector también lo componen las salas establecidas en fábricas recuperadas, departamentos, casas y nuevos espacios escénicos que no estaban pensados para realizar obras artísticas y se han acondicionado para tal fin.

Las obras del sector independiente privilegian la creación artística por sobre la rentabilidad económica. Centran sus acciones en plasmar en escena la idea del artista y se caracterizan por la experimentación.

Este sector nuclea un gran volumen de producción debido a que en él conviven artistas consagrados y artistas que se están iniciando. Es un ámbito de libertad creativa pero que, en general, adolece de problemas de gestión.

Evolución histórica y situación actual de los distintos géneros en la ciudad

Diversas teorías e investigaciones en el campo de la historia cultural argentina dan cuenta del interés por la cultura y la educación de la sociedad de fines del siglo XIX y principios del XX. En ese período, se otorgaba gran importancia a la educación pública y la alfabetización

masiva, razón por la cual pronto emergió un gran público cultural, no sólo lector sino también consumidor de otras manifestaciones artísticas.

Durante la década del 30, la industria cultural y el contexto generado por el apoyo del Estado respecto de la alfabetización hicieron posible la existencia de estos públicos masivos. La sociedad culta -que le brindaba mucha importancia a la educación- asistía de manera masiva a las manifestaciones artísticas y culturales de la época, marcadas por una preponderancia del material nacional por sobre el internacional.

A la sociedad de la época (caracterizada por la oleada inmigratoria y por el crisol de nacionalidades) le interesaba verse reflejada en los productos culturales. El imaginario social de la clase media y la experiencia de la inmigración -donde hijos de inmigrantes se unieron a la clase obrera o la pequeña burguesía urbana, con la consiguiente posibilidad de ascenso social y de acceso regular a la instrucción pública e, incluso, a la universidad,- posibilitaron la existencia de esos públicos culturales masivos. Era una sociedad constituida en torno al valor de la movilidad social, donde después del ahorro de muchos años y el esfuerzo de padres obreros, los hijos podían aspirar a una educación universitaria (Wortman, 2014).

A su vez, crecen el consumo recreativo y el interés por la instrucción en el marco del crecimiento vertiginoso de Buenos Aires como ciudad puerto.

Entre los años 40 y 70, se produce una expansión de la clase media argentina y de un país que hace posible procesos de movilidad social ascendente, así como la constitución de un público cultural en el ámbito urbano.

La sociedad argentina anteriormente descrita estaba centrada en el consumo cultural, marcada por la importancia que le otorgaba a la educación y la cultura y a tener un pueblo

alfabetizado que pudiese comprender las diferentes influencias culturales, para el cual el ascenso social estaba ligado a la cultura (poder aspirar al nivel universitario).

En la época contemporánea (siglo XXI), la realidad social es muy diferente. Una sociedad marcada por el deterioro cultural y educativo, donde se produce una disminución de las salidas culturales, reemplazadas por las salidas orientadas al consumo.

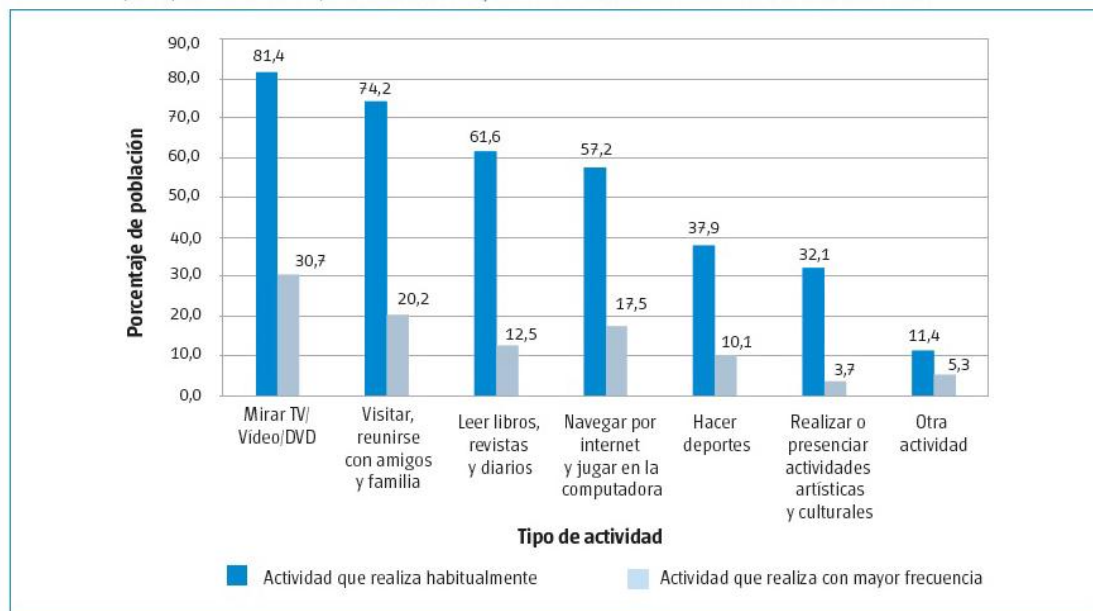
También se transforman las ciudades como resultado de la globalización. Con el avance de la tecnología, Internet y las redes sociales, las fronteras internacionales se han borrado y todo está más cerca gracias a la interactividad y la virtualidad de las relaciones sociales que proponen los nuevos agentes informático-sociales (Ej.: Facebook, Twitter, etc.).

En una sociedad intervenida por los medios digitales, la tecnología e Internet, los sectores culturales más “artesanales” (como la danza independiente) pierden terreno contra los medios y otras actividades que incorporan las nuevas tecnologías.

Se ha producido una modificación en el consumo y en los hábitos de la sociedad actual y se ha pasado de una sociedad centrada en el consumo de espectáculos a una sociedad que privilegia realizar otras actividades antes que presenciar actividades artísticas en su tiempo libre.

En la “Encuesta Anual de Hogares” publicada en 2014 y que realizó la Dirección General de Estadística y Censos de la Ciudad de Buenos Aires en referencia a los hábitos de uso del tiempo libre y las prácticas culturales de la población de la ciudad se evidencia lo planteado anteriormente.

El gráfico 1 a continuación muestra qué actividades realiza con mayor frecuencia o de manera habitual el segmento de población comprendido por habitantes mayores de 14 años.



Nota: excluye a la población que no sabe o no responde o no tiene dato en actividades que realiza habitualmente.

Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA). EAH 2012.

Gráfico 1: Porcentaje de población de 14 años y más por actividad que realiza habitualmente y distribución porcentual por tipo de actividad que realiza con mayor frecuencia. Ciudad de Buenos Aires. Año 2012

Se puede ver que la población mayor de 14 años privilegia otras actividades antes que realizar o presenciar actividades artísticas o culturales, en cuya categoría se encuentra la danza.

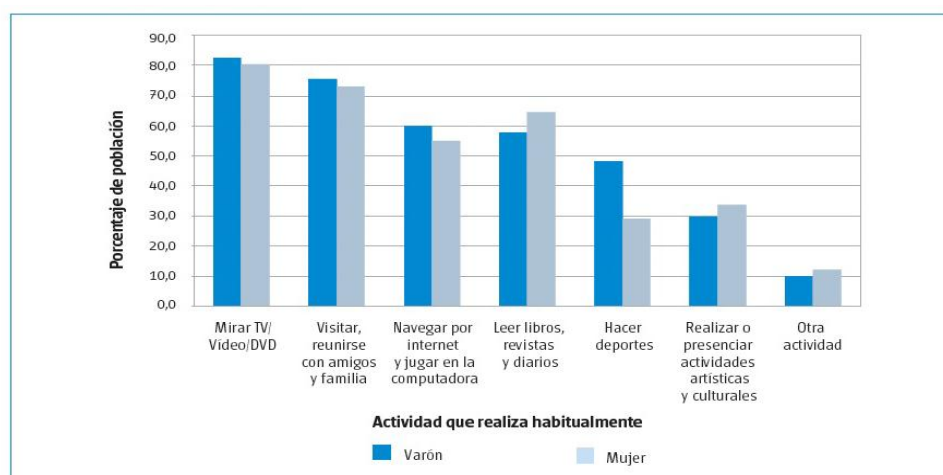
Tal como se presenta en el gráfico anterior, mientras que el 81,04% de la población de más de 14 años mira televisión, videos o DVD de manera habitual y el 30,07% de este segmento la elige como la actividad que realiza con mayor frecuencia, sólo el 32,01% realiza o presencia actividades artísticas de manera habitual y el 3,07% la elige como la actividad que realiza con mayor frecuencia.

Al considerar que se agrupan en la categoría “actividades artísticas” todo lo relacionado con el arte, el porcentaje que consume o practica la danza es aún menor debido a que ésta convive con el consumo y la práctica de otras disciplinas artísticas.

Se evidencia una predilección por las actividades audiovisuales (de manera habitual el 81,04% y con mayor frecuencia el 30,07%), las sociales (de manera habitual el 74,02% y con mayor frecuencia el 20,02%), la lectura (de manera habitualmente el 61,06% y con mayor frecuencia el 12,05%), la tecnología (de manera habitual el 57,02% y con mayor frecuencia el 17,05%), los deportes (de manera habitual el 37,09% y con mayor frecuencia el 10,01%), antes que por la práctica o el consumo del arte (de manera habitualmente el 32,01% y con mayor frecuencia el 3,07%).

Al considerar que la danza es sólo una de las tantas disciplinas consideradas "artísticas", el consumo o práctica de esta actividad es aún más reducido.

En el gráfico 2 se ve la misma situación, pero en referencia a las elecciones que realizan los hombres en comparación con las mujeres. Son las mujeres quienes eligen más que los hombres las actividades artísticas, pero el consumo de éstas ocupa el anteúltimo lugar.



Nota: excluye a la población que no sabe o no responde o no tiene dato en actividades que realiza habitualmente.

Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA). EAH 2012

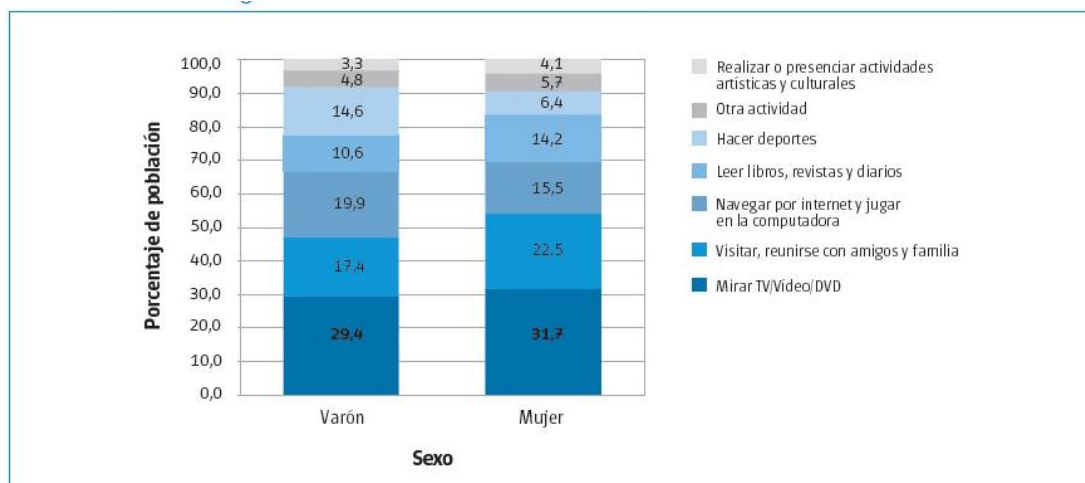
Gráfico 2: Porcentaje de población de 14 años y más por actividad que realiza habitualmente según sexo. Ciudad de Buenos Aires. Año 2012

Considerando lo reflejado por el segundo gráfico, en el sector de la danza existe una mayor cantidad de mujeres que practica y consume esta actividad. En una clase de danza de 20 personas, lo más habitual es que 18 sean mujeres y 2 sean hombres. Este fenómeno también ocurre respecto de los espectáculos de danza, donde el público está compuesto en forma mayoritaria por mujeres.

Lo analizado incide también en la inserción laboral de quienes se dedican a esta actividad. En general, en academias, universidades y estudios de danza el número de mujeres es tres veces mayor al de hombres. Ante esta situación, los hombres logran insertarse en el medio laboral más rápido que las mujeres debido a que existen menos profesionales masculinos que se dediquen a la danza en comparación con la cantidad de profesionales femeninas.

Esto también refiere al gráfico 2, donde se hace visible que las mujeres eligen esta actividad más que los hombres. Aun así, el consumo y la práctica de disciplinas artísticas queda en el anteuúltimo lugar con relación a otras actividades.

El gráfico 3 amplía la información brindada por el gráfico 2 y muestra la misma realidad con respecto a la poca demanda de actividades artísticas. En este caso, se muestra qué porcentaje de hombres y de mujeres elige realizar los diversos tipos de actividades planteados con mayor frecuencia.



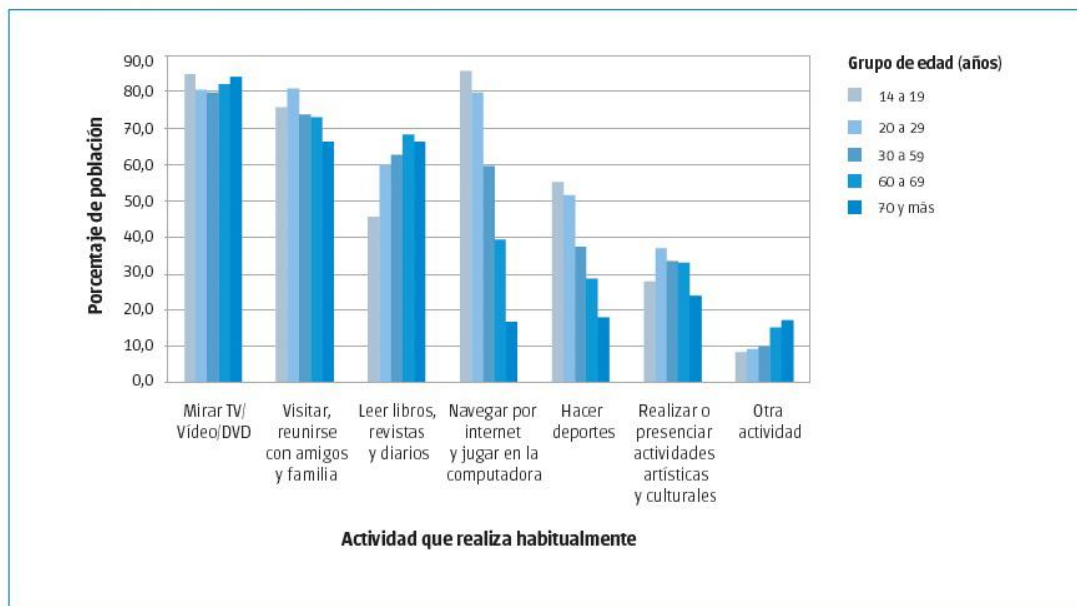
Nota: excluye a la población que declara que no realizó ninguna actividad, a la que no tuvo tiempo libre, a la que no sabe o no responde o no tiene dato en las actividades que realiza habitualmente y a la que no se pudo determinar cuál es la actividad que realiza con mayor frecuencia. La suma de las cifras parciales difiere del total por procedimientos de redondeo.

Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA), EAH 2012.

Gráfico 3: Distribución porcentual de la población de 14 años y más por tipo de actividad que realiza con mayor frecuencia según sexo. Ciudad de Buenos Aires. Año 2012

Se puede observar que las actividades artísticas, en las que se incluye la danza, se encuentran en el último lugar. También se puede ver que más mujeres que hombres eligen realizar actividades artísticas (el 4,1% de las mujeres realiza actividades artísticas con frecuencia, contra el 3,3% de los hombres), tal como se planteó anteriormente. Esta situación se profundiza en el sector de la danza, donde existe una presencia eminentemente femenina tanto respecto del consumo como de la realización de esta actividad.

Los gráficos 4 y 5 discriminan las elecciones por edades. Sin embargo, muestran la misma situación: las actividades artísticas se encuentran en el último lugar en términos de demanda.



Nota: excluye a la población que no sabe o no responde o no tiene dato en actividades que realiza habitualmente.

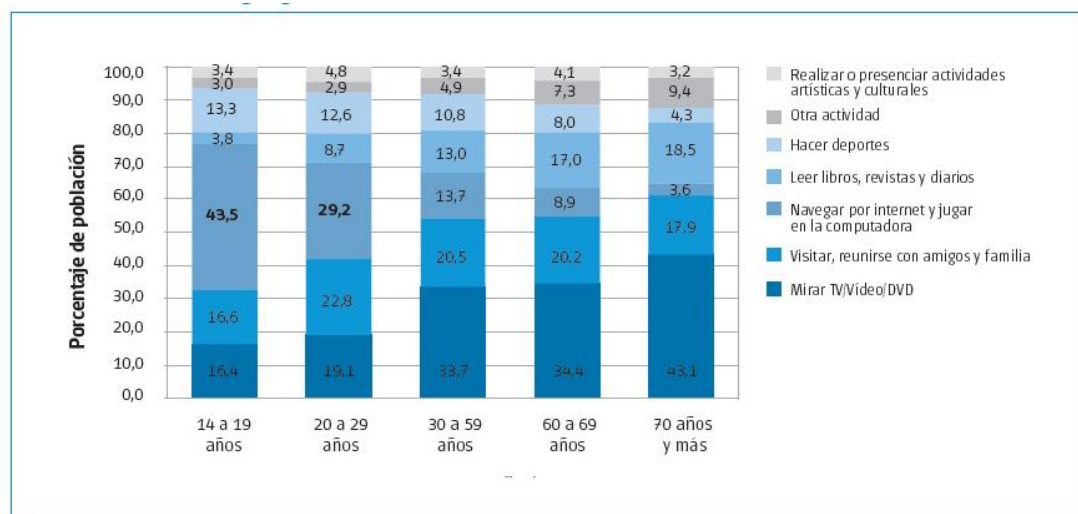
Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA). EAH 2012.

Gráfico 4: Porcentaje de población de 14 años y más por actividad que realiza habitualmente según grupo de edad. Ciudad de Buenos Aires. Año 2012

Según el gráfico anterior, el segmento de población comprendido entre los 20 y los 29 años es el que más elige consumir o realizar actividades artísticas, mientras que el segmento comprendido por los mayores de 70 años representa el menor porcentaje.

La práctica de la danza de manera profesional tiene su "época de oro" entre los 20 y los 29 años para cualquier bailarín. Es en este período donde el bailarín se encuentra en su máximo esplendor y trabaja activamente. Antes de los 20 años, la técnica del bailarín aún está en período de maduración, por lo que todavía no ha alcanzado su máxima perfección. Después de los 30 años, la carrera del bailarín comienza a decaer debido a que estos profesionales dependen del estado de su cuerpo. Los 30 años marcan para un bailarín la edad límite a partir de la que su carrera ira camino de su jubilación. La vida útil del bailarín es muy corta debido a la exigencia física de esta actividad.

Según se plantea, resulta lógico que, tratándose de la danza, el segmento de población de 20 a 29 años de edad sea el que más elige consumir y realizar actividades artísticas.

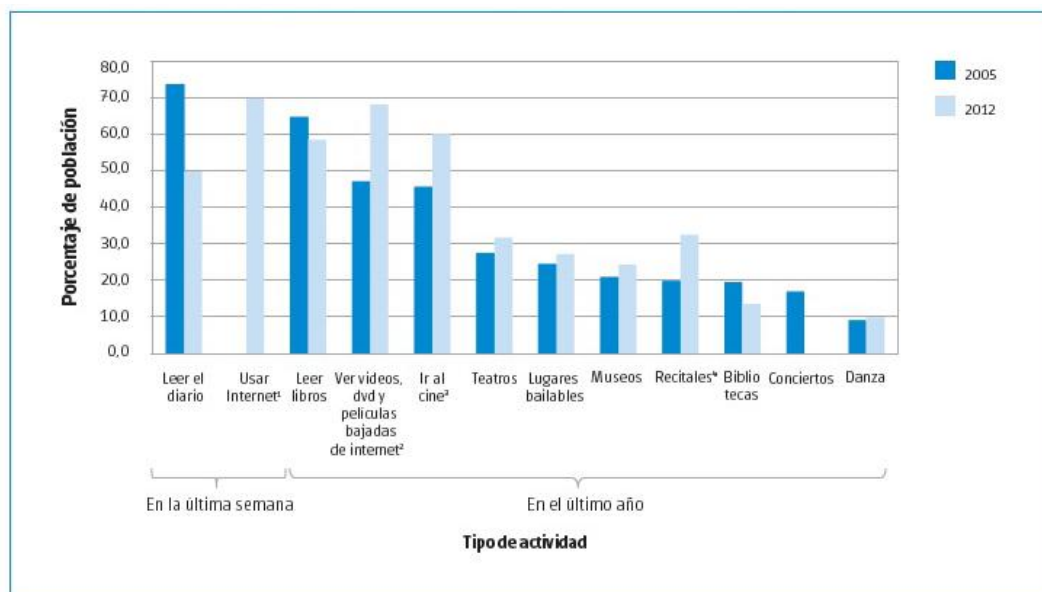


Nota: excluye a la población que declara que no realizó ninguna actividad, a la que no tuvo tiempo libre, a la que no sabe o no responde o no tiene dato en las actividades que realiza habitualmente y a la que no se pudo determinar cuál es la actividad que realiza con mayor frecuencia. La suma de las cifras parciales difiere del total por procedimientos de redondeo.

Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA). EAH 2012.

Gráfico 5: Distribución porcentual de la población de 14 años y más por tipo de actividad que realiza con mayor frecuencia según grupo de edad. Ciudad de Buenos Aires. Año 2012

Por último, el gráfico 6 muestra qué tipo de prácticas culturales eligen aquellos que realizan alguna. La danza se posiciona como la de menor demanda.



¹No se había indagado en 2005.

²En 2005 se preguntó por "alquiler de videos"; en 2012 por "películas de video/ dvd y/o bajadas de internet que vio".

³En 2005 el periodo de referencia era 3 meses; en 2012 el año completo.

⁴en 2005 se indagó por la asistencia a recitales y conciertos en preguntas separadas; en 2012 se preguntó junto.

Nota: excluye los casos en los que no hay información para determinar la realización de la actividad.

Fuente: Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda GCBA). EAH 2005 y 2012.

Gráfico 6: Porcentaje de población que ha realizado alguna práctica cultural por tipo de práctica. Ciudad de Buenos Aires. Años 2005 y 2012

La “Encuesta de consumos culturales y entorno digital” realizada por el SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina) en el año 2013 se refiere al teatro y otros consumos culturales y plantea las diversas particularidades del público que consume danza.

En general, las mujeres asisten a las presentaciones de danza más que los varones (el 49% fue alguna vez, contra el 34%). Además, las mujeres también realizan esta práctica con mayor frecuencia que los varones. Éstos concentran el mayor porcentaje de asistencia por última vez en la categoría “hace más de 10 años”, mientras que fueron más las mujeres que asistieron durante el último año (incluye “hace 1 a 6 meses” y “hace 7 a 12 meses”). Los datos de la encuesta evidencian un vínculo entre la edad y la última vez que se asistió una presentación de danza: las personas de 12 a 49 años edad presentan los valores más altos en la categoría “1 a 6 meses”,

mientras que para los mayores de 50, los valores más altos se encuentran en la categoría “hace más de 10 años”. La realización de esta práctica cultural también está asociada al nivel socioeconómico: cuanto mayor este nivel, mayor es el porcentaje de asistencia a presentaciones de danza (SInCA, 2013).

GRÁFICO 87 ASISTIÓ ALGUNA VEZ A UNA PRESENTACIÓN DE DANZA

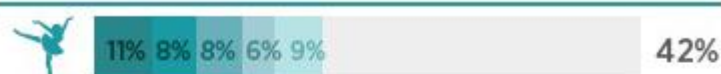


GRÁFICO 88 ÚLTIMA VEZ QUE ASISTIÓ A UNA PRESENTACIÓN DE DANZA SEGÚN SEXO

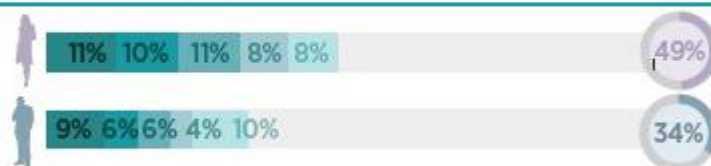


GRÁFICO 89 ÚLTIMA VEZ QUE ASISTIÓ A UNA PRESENTACIÓN DE DANZA SEGÚN EDAD

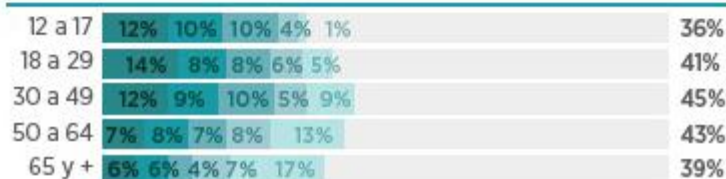
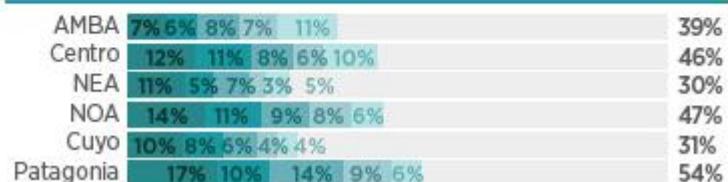


GRÁFICO 90 ÚLTIMA VEZ QUE ASISTIÓ A UNA PRESENTACIÓN DE DANZA SEGÚN NSE



GRÁFICO 91 ÚLTIMA VEZ QUE ASISTIÓ A UNA PRESENTACIÓN DE DANZA POR REGIÓN



Si se considera la sobreoferta de producciones de danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires, existe una falta de demanda.

En una sociedad atravesada por el cambio constante, la rapidez de la tecnología y el consumismo y el constante avance de lo novedoso, el cine trata de adaptarse mientras que el teatro o la danza independientes pierden terreno y público.

Se observa una transformación de las prácticas e intereses de la clase media en el marco de una mayor desigualdad social, marcada por el predominio de la cultura masiva y electrónica y la disminución del vínculo directo en general y con los bienes culturales en particular, hechos que inciden en la capacidad de simbolización de lo social y de lo individual y en las formas de representación y de percepción.

La existencia y primacía de los medios de comunicación electrónicos y digitales ha generado una crisis en la representación discursiva y también en los vínculos personales con otro ser humano: las relaciones se caracterizan por estar mediadas por un aparato electrónico. La presencia dominante es de la tecnología y la televisión.

En lo que se refiere a la diversidad de la oferta, la cultura ocupa un lugar importante respecto del interés en la producción y creación cultural. Si evaluamos la cartelera teatral de la Ciudad de Buenos Aires respecto a la disciplina de la danza, veremos que existe una sobreoferta de propuestas oficiales, comerciales e independientes. La oferta supera ampliamente a la demanda, la cual es menor a lo que la industria artística desearía. Hay más creaciones que público interesado en verlas.

Consumir cultura es una práctica social y, por ello, presenta una historicidad propia; se inscribe dentro de cierto escenario social, cultural y político del país. No significa lo mismo ir hoy al teatro o a ver un espectáculo de danza que a comienzos del siglo XX.

Existen condicionantes en la demanda que generan una baja en la concurrencia del público. El analfabetismo y el deterioro de la educación y de la cultura en el todo social inciden en la pérdida de público cultural, más aun si hablamos de danza independiente: un lenguaje más abstracto y distante para un público masivo no específico.

La apertura de gran cantidad de salas teatrales independientes hicieron de la Ciudad de Buenos Aires un polo cultural, pero sólo desde la oferta. La demanda nunca llega a cubrir toda la oferta que hay en el plano cultural. Parecería ser una sociedad que necesita expresarse pero que no consume todas esas creaciones y expresiones de los artistas contemporáneos.

En los últimos años, se ha producido una fuerte institucionalización y profesionalización del ámbito cultural -con el surgimiento, por ejemplo, de muchas universidades y licenciaturas artísticas o maestrías en el ámbito de la gestión cultural, que contribuyen a la ampliación de la oferta-, pero esta vez tratando de incidir en la ampliación de la demanda, en la producción y la búsqueda de público a través de la gestión cultural y el marketing.

Se han abierto gran cantidad de escuelas de formación de espectadores. En algunas escuelas secundarias, se ha incluido la materia “Educación artística” en el plan de estudios. Estos hechos hacen crecer las expectativas de tener tanta demanda como oferta cultural en un futuro cercano.

Por otro lado, el impacto de las nuevas tecnologías y la posibilidad de acceder a prácticamente todo el mundo en cualquier lugar, a cualquier hora y de manera gratuita hacen que

muchas personas elijan permanecer en su hogar frente a una computadora o frente a la televisión, en lugar de salir a ver teatro, danza o cine, lo que genera nuevamente un cambio y una disminución de la demanda.

Como síntesis de todo lo expuesto, a principios del siglo XX se ve una sociedad donde el teatro muestra la realidad social imperante -con obras que refieren a la inmigración y al crisol cultural en ambientes como el conventillo, así como la dificultad de sobrevivir laboralmente para el inmigrante y su familia- y se constituye como uno de los principales medios de entretenimiento, que genera una oferta que satisface a una gran demanda con la producción de diversas obras nacionales y numerosas funciones por semana. Las artes del espectáculo tienen un lugar central y se privilegia, desde la demanda, el teatro nacional, que refleja la vida de esa sociedad que lo consume.

Es una sociedad que valora la cultura, pone en un lugar de privilegio a la educación y se constituye como una sociedad móvil, donde el ascenso social a través del estudio y el esfuerzo es posible, y estas características se ven reflejadas en la ampliación de la demanda cultural. En este caso, la oferta no supera la demanda sino que produce para satisfacerla.

Actualmente, la oferta cultural se ha ampliado muchísimo, superando con creces la demanda. Han aparecido gran cantidad de salas teatrales nuevas que conforman un nuevo circuito teatral (independiente y autogestionado) y que aumentan la cantidad de polos teatrales. La producción artística nacional se ha multiplicado y la creación de propuestas aumenta cada día. Como resultado, la oferta supera ampliamente a la demanda. Hay muchísimas salas, muchísimos espectáculos y muy poco público.

Los cambios sociales y de conducta de la población de un país influyen directamente en el aumento o la disminución de la oferta y la demanda cultural (Wortman, 2014).

Por otro lado, la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires se define por su diversidad: existe una multiplicidad de propuestas artísticas, así como una diversificación de salas teatrales que programan espectáculos de danza. Se ha consolidado un proceso de profesionalización-formalización de bailarines (principalmente, la formación universitaria que ofrece la Universidad Nacional del Arte, así como las tecnicaturas tanto del Teatro Colón como del Teatro San Martín) y también existe una creciente demanda de subsidios.

Se observa, además, que no existen registros de las políticas implementadas hasta el momento en el área -lo que hace difícil entender el resultado de ciertas acciones llevadas adelante en los últimos años- y que existe sumo descontento y una demanda de acciones políticas, más allá de la asignación de subsidios para el sector de la danza (Prodanza, 2011).

Existe precariedad en la producción de danza del sector independiente en los últimos años, asociado a todos los puntos no abordados y sistematizados de este sector, lo que profundiza el escaso desarrollo teórico y práctico que existe en lo que respecta a investigaciones y producciones que den cuenta de la sistematización de los procesos de gestión de la danza en Buenos Aires. La diversidad se destaca como valor en la danza. Sin embargo, sus manifestaciones comparten la precariedad en la producción y la gestión (Sluga y Aramburu, 2011).

En el campo de la danza en Buenos Aires reina la confusión y la falta de orientación respecto del presente y el futuro del sector. El masivo crecimiento de la escena en materia de danza es justamente lo que atenta contra su funcionamiento y el progreso de la gestión y la producción. Por un lado, existe una gran vocación de desarrollo artístico. Por otro, los recursos son limitados, se desconocen los medios necesarios para insertarse en la escena y la estructura se ve colapsada por la cantidad de obras que se producen (Sluga y Aramburu, 2011).

El sector se ve condicionado por la cultura mediática, que es la opuesta a la de la danza. Existe un desinterés político por sostener este tipo de expresiones artísticas y se observa una precariedad en la producción y una fragilidad institucional que, sumado a discusiones dentro de la disciplina, generan la imposibilidad de construir estructuras que sostengan con firmeza los sistemas de producción de la danza.

Las causas del porqué el sector de la danza se encuentra en esta precariedad institucional y de gestión refieren a la fragilidad institucional y al empoderamiento del *establishment*, que producen un nuevo campo de preocupaciones en torno a la encriptación de la danza y sus consecuencias: las dificultades del público para participar del código y la ausencia de instancias de intercambio que garanticen espacios de reflexión (Sluga y Aramburu, 2011).

Por otro lado, se visualiza una creciente profesionalización en el sector artístico y un gran crecimiento del aspecto creativo del sector. Los coreógrafos y bailarines se han ido perfeccionando -a través de la creación de universidades como la Universidad Nacional del Arte (UNA), que impulsan la profesionalización del sector- y generando propuestas escénicas cada vez más complejas, maximizando así la oferta artística y la calidad y complejidad de las producciones.

Por otra parte, desde el plano de la gestión, las estructuras son precarias. Se evidencia la falta de recursos económicos, la baja rentabilidad de las producciones y la ausencia de gestores profesionales especializados en el sector que lleven adelante las tareas de gestión. Es incuestionable la gran precarización de la producción y la gestión en lo que a este sector respecta.

La idea de que la danza independiente está viviendo un momento de agudas contradicciones es compartida. Las principales fuerzas en oposición identificadas al interior de la

escena son, por un lado, la percepción un auge de la danza y una creciente reducción de los recursos y los espacios, por el otro. Ésta es una caracterización de la danza independiente que también puede verificarse en diversos medios de comunicación, donde titulares como “La danza contemporánea está de fiesta” puede en pocos meses convivir con “La mayoría de las figuras más significativas de la danza contemporánea independiente local sienten que en el ámbito porteño se están quedando sin espacios” (Prodanza, 2011).

El sector presenta dos caras: por un lado, el *boom* creativo evidenciado en la maximización de la oferta, que cada vez reviste mayor calidad y complejidad, y, por otro lado, la precarización del sector respecto de las estructuras de producción, recursos y gestión, con la sensación de que, en lo productivo, este sector se está quedando “sin espacios”.

Estas percepciones hacen que se pronostique un futuro riesgoso, ya que se percibe, por un lado, un crecimiento sostenido de la producción y la formación de coreógrafos y bailarines y, por otro, una continua disminución de espacios en el circuito y la escasez de recursos para financiar las producciones (Prodanza, 2011).

Con respecto al *boom* de la escena contemporánea, el aumento de propuestas creativas complejas está ligado a una mayor institucionalización del arte con respecto a la formación. Al aumentar las escuelas y universidades que forman bailarines y coreógrafos, el sector se vio beneficiado con un crecimiento en la calidad y la cantidad de propuestas.

La contracara de lo expuesto es que esa gran oferta no tiene lugar en la infraestructura económica. Las compañías se ocupan prioritariamente del área artística y relegan las áreas de producción y gestión, lo que deja en evidencia la gran precarización de esos dos espacios, que deberían contener esa gran expansión pero que, por su precariedad, se ven desbordados e incapaces de contenerla.

El auge de la escena está estrechamente vinculado a la percepción de un crecimiento de la riqueza artística y creativa. Sin embargo, la infraestructura de la escena no tiene capacidad para absorber a las nuevas generaciones. Como correlato de este momento de crecimiento y efervescencia creativa y artística, aparece la noción de carencia, de penuria -entre los más pesimistas, de “miseria y escasez” de recursos- a las que está sometida la escena (Prodanza, 2011).

En su favor, se describe un momento de “pluralismo estético”, donde un mayor grado de libertad en los cruces produce hechos escénicos que hoy resultan incomparables entre sí. Se habla del “estatuto híbrido, interdisciplinar que presenta la escena de la danza contemporánea” (Prodanza, 2011).

En este sentido, la actualidad es un momento de cruce y convivencia. Ya existen varias generaciones de coreógrafos y colectivos de trabajo independientes y el panorama de la disciplina es cada vez más abierto y complejo.

Este carácter heterogéneo de la escena genera una valoración positiva, ya que, dentro del campo no oficial, las expectativas están puestas en obras más experimentales y arriesgadas. En este sentido, se celebra la capacidad de la danza de trascender su lenguaje y generar diálogo y mixtura con otras formas de expresión artísticas (Prodanza, 2011).

Por otra parte, la palabra “independiente” es visualizada por quienes componen el sector como libertad, libre de instituciones que condicionen y esclavicen la práctica del arte. Dentro de esas instituciones consideradas condicionantes del arte, se encuentran las relacionadas con la economía y la gestión cultural, lo cual explica que el sector se haya distanciado de éstas en su búsqueda de independencia y libertad, y que sea en ese alejamiento que se produce la precarización del sector respecto de la gestión.

Es en esta búsqueda de libertad que se presenta una grieta entre las áreas de gestión y las áreas artísticas de los grupos de danza independientes. La independencia se presenta con dos grandes significaciones: libertad creativa y precariedad de la producción, entendidas como una relación costo/beneficio respecto de las modalidades e implicancias de la producción oficial. Aunque mayoritariamente se plantea a la danza independiente en diálogo con la danza oficial, también amerita recuperar el diálogo con la escena comercial. En este sentido, es importante retomar la idea de que el trabajo de la danza independiente es un trabajo artístico -se habla de obra y no de espectáculo-, ajeno también a los criterios del mercado (Prodanza, 2011).

Comprender esto es importante a la hora de contextualizar el rol adjudicado al Estado en el sostenimiento de la escena y las expectativas que se ponen en juego. Para los artistas, la independencia implica que los proyectos de trabajo se gestan y emergen “sin el halo de una institución”, por la propia voluntad de quienes participan en ellos: “no desde un lugar institucional” y sí desde un lugar que se entiende como “personal” (Prodanza, 2011).

De este modo, lo independiente se vincula con búsquedas subjetivas más que con miradas socioculturales o institucionales. Desde los artistas, la inserción en la escena independiente responde también a las expectativas de poder desarrollar una “carrera artística personal” sin una institución “que te baje línea”. En este sentido, la libertad creativa es el valor fundamental que justifica las dificultades materiales que implica la tarea independiente (Prodanza, 2011).

La independencia institucional, a diferencia de la producción oficial y comercial, supone que las decisiones -desde los objetivos de la obra y los tiempos del proceso creativo hasta la escenografía y el video- dependen del coreógrafo o del grupo. Por su parte, la escasez de recursos para la producción es la primera gran situación crítica que debe enfrentar hoy la danza independiente (Prodanza, 2011).

Esta precariedad de la producción instala a la gestión para la obtención y maximización de los recursos como la problemática central: “tu obra depende de tu capacidad de gestión”; “siempre te tenés que ocupar de la producción y la producción implica absolutamente todo”. La figura del coreógrafo o director de un proyecto independiente se recorta entonces como “continente” casi absoluto de las propuestas: pone en juego las ideas, moviliza al grupo, sostiene relaciones maestro-discípulo, implica crear un lenguaje, perfeccionarlo, profundizarlo. Implica también ser productor de los trabajos, conducirlos y dirigirlos (Prodanza, 2011).

Se resalta, además, el hecho de que, al pensar una producción independiente, los coreógrafos de este sector no persiguen, en gran cantidad de casos, el generar una rentabilidad económica con su trabajo; muchos de ellos ni siquiera piensan en obtener recursos económicos que financien la obra que desean realizar.

Se resalta, a su vez, como eje común de la problemática que atraviesa la danza independiente, el sector de la producción y gestión de las obras.

Si bien existen expectativas generalizadas en la comunidad artística respecto de los subsidios y otras modalidades de financiación de la actividad, en la mayoría de los casos, la realización del proyecto es independiente de la obtención o no de recursos por estas vías.

En efecto, esta problemática específica que se les presenta frente a la gestión y la producción es lo que define lo común del colectivo y opera como el rasgo diferenciador de la danza independiente: “tenemos en común el problema de la producción” (Prodanza, 2011).

Por otra parte, para quienes se desempeñan en el sector independiente de la danza, vivir sólo de ese trabajo es un sueño casi inalcanzable, lo cual, deductivamente, los empuja al multiempleo para poder vivir.

La expectativa de poder vivir de la danza como artistas, sustentarse desde su rol de coreógrafos, realizadores o intérpretes, y poder desarrollarse como tales es otro de los rasgos comunes: se considera que nadie vive de bailar y lo ideal sería eso (Prodanza, 2011).

Por otro lado, existen diversas representaciones que caracterizan al sector independiente de la danza. Este sector está comúnmente identificado por una elevada informalidad en lo que a procesos de gestión refiere, y por ser altamente competitivo, ya que se privilegia el individualismo del coreógrafo creador por sobre la creación de lazos que propicien mejores equipos de trabajo en todos los niveles organizativos necesarios para una producción escénica.

La danza se constituye como un medio poco organizado, con bajos lazos de solidaridad y participación (Prodanza, 2011). Aparece una problemática atribuida a la "naturaleza de la disciplina", a la formación de los artistas y a las relaciones que se establecen entre ellos. Relacionarse desde la pura subjetividad es el motivo de fondo que explica la incapacidad de establecer un diálogo diplomático entre los miembros del colectivo: no son discusiones; son peleas por interés exclusivamente personal y propio. No hay conciencia de lo que es mejor para el común (Prodanza, 2011).

En un contexto de alta informalidad como lo es la escena independiente, se dificulta la generación de lazos de confianza. Por el contrario, se considera que la sobreoferta y la falta de espacios y recursos financieros enfrentan a los bailarines y coreógrafos en una posición de gran competitividad.

Otra de las representaciones con las que se asocia al sector independiente de la danza es el concepto de "pasión". Se considera que el sector independiente de la danza se sostiene en mayor medida gracias a la idea de una creación solventada en la profunda pasión que el artista

siente tanto por la creación como por el bailar en sí mismo, descuidando esferas como la de la gestión.

Se lo considera, a su vez, un sector cerrado sobre sí mismo, abstracto, complejo, de lenguaje encriptado, lejano para un público no especializado.

Existe un mito acerca del carácter sacrificado del sector independiente de la danza y de que éste siempre está desvalorizado en comparación con el sector oficial o con el comercial. Este carácter sacrificado le ha permitido a este sector ampararse en esa idea, justificando el trabajo “por amor al arte” por el solo hecho de sentir pasión por ello, y el ser un medio “incomprendido y sacrificado”, descuidando tanto las estructuras de producción necesarias para una mayor permanencia como la formación de gestores especializados que se ocupen de aquellas áreas que hoy atañen a los mismos coreógrafos y artistas que son los creadores de la obra.

Los valores que se identifican como comunes a todos los que se aventuran a la experiencia independiente son “la pasión, la perseverancia y la versatilidad”. Las ansias y el deseo por la creación artística despiertan sensaciones de valoración y admiración en sí mismos y en los colegas (Prodanza, 2011).

Entre otras representaciones que conforman ‘lo común’ de la escena, está bien arraigada la idea de que la danza es una suerte de “Cenicienta del arte”, desvalorizada y desatendida por el resto de la sociedad. Esta situación de abandono le imprimió a la disciplina un carácter “sacrificado” (Prodanza, 2011).

Se cree también que en la sociedad “falta cultura de la danza”, lo que hace que la disciplina pase desapercibida, sin tener la posibilidad de ser apreciada: la danza genera mucho pero puede posicionarse muy poco. Estas percepciones ubican a los artistas en una lucha

permanente por sostener las mejores condiciones posibles para el desarrollo de su tarea. Consideran que la danza independiente cuenta con el peor posicionamiento dentro de las artes y que este posicionamiento se expresa en los escasos recursos materiales para llevar adelante un proceso creativo (bailarines sin sueldo, falta de salas de ensayo, etc.), en el claro desinterés del estado y en las diferentes gestiones para promocionar y dar sostén a la escena independiente (Prodanza, 2011).

Frente a estas representaciones, surgen otras visiones opuestas sobre la escena de la danza independiente como un espacio cerrado sobre sí mismo, ensimismado y autorreferencial: “encriptado”, “endogámico”, “un gueto”. La danza contemporánea independiente, en comparación con la danza oficial y la comercial, se comprendía a sí misma dentro del campo de los lenguajes artísticos de vanguardia, y eso supone un carácter -según los propios artistas- no masivo ni rentable que “el estado debe financiar” (Prodanza, 2011).

A su vez, la problemática central de la escena de la danza independiente hoy pareciera ser la gestión de su crecimiento, tomando en consideración el recorrido que ha hecho la disciplina desde sus comienzos, en el más absoluto vacío institucional, hasta alcanzar la magnitud y las características de la escena actual.

En la actualidad, se percibe un estallido en la producción de obras y en la formación de artistas que supera la infraestructura de la escena. Este desborde genera mayores necesidades de contención institucional, de donde se desprenden las expectativas puestas sobre Prodanza y el consenso respecto de que la promoción de la danza implica mucho más trabajo que la asignación de subsidios para la producción de obras (Prodanza, 2011).

En un contexto de alta competitividad por los recursos de producción y el sostenimiento de la actividad artística, en la actualidad se revalorizan competencias asociadas a la gestión

cultural, el armado de proyectos y la capacidad de construir los intertextos de las obras, rol que también se considera que debe ser asumido por Prodanza, especialmente como espacio y canal de asesoramiento (Prodanza, 2011).

En lo que se refiere al marco legal de la danza en la Ciudad de Buenos Aires, la única normativa sancionada es la Ley 340, que reglamenta la creación de un régimen de fomento para la danza no oficial y de un registro para esta actividad en la ciudad. Esta ley fue sancionada el 17 de febrero de 2000 como fruto de la movilización de diversos profesionales del sector, que se agruparon para reclamar una mejora en las condiciones de gestión de la danza independiente de ese momento. Para cubrir las necesidades de financiamiento y de regulación existentes, se sanciona la Ley 340, que fundamentalmente reglamenta la creación de Prodanza mediante el Decreto N° 1599/01.

En su momento, fue un gran avance para el sector, ya que otorgó un sistema de subsidios a la producción independiente que no existía hasta el momento. Luego, el sector independiente de la danza creció cuantitativamente y la cantidad de producciones de danza registró un gran aumento. La ley que en su momento generó una evolución no cubre las necesidades del sector en el presente. En este marco, se plantea la necesidad de avanzar hacia una nueva legislación que marque una evolución en el ámbito de lo normativo. La Ley Nacional de Danza es un proyecto de ley que busca instrumentar políticas y acciones federales a fin de regular y estructurar el sector en materia legal y económica, así como en lo que se refiere a la gestión cultural. Esta ley busca otorgarle al sector de la danza un marco regulatorio que impulsaría una evolución en los sectores referidos a la producción y la gestión, entre otros.

Si bien el presente trabajo de investigación se circunscribe a la Ciudad de Buenos Aires, resulta imposible no incluir una referencia a esta ley que, si bien es de alcance nacional,

constituiría un avance muy importante para el sector de la danza e incidiría directamente en la actividad de los grupos de danza contemporánea independiente de la Ciudad de Buenos Aires, posiblemente solucionando de manera parcial ciertas problemáticas planteadas en este trabajo.

El proyecto de Ley Nacional de Danza, en su primera etapa, fue redactado por el “Grupo Independiente por la Ley Nacional de Danza”, conformado por Eugenia Schwartzman, Mariela Ruggeri y Noel Sbodio, entre 2010 y 2012 y e ingresó por primera vez a la Cámara de Diputados de la Nación el 3 de septiembre de 2012. Al día de hoy, el proyecto se ha ampliado considerablemente y es llevado adelante por el “Movimiento por la Ley Nacional de Danza”, cuya mesa coordinadora comprende a las tres autoras antes mencionadas.

Siguiendo lo planteado por las redactoras, el “Movimiento por la Ley Nacional de Danza” es un colectivo que trabaja sobre un programa federal estratégico que promueve la sanción de la ley, con el amplio apoyo de distintos actores del sector, como bailarines, coreógrafos, directores, docentes, investigadores, críticos, gestores, productores, así como de diversos senadores y diputados.

Este movimiento toma como misión activar y generar procesos de instrumentación de políticas estratégicas de gestión mixta para la danza en la Argentina y la región latinoamericana, teniendo como herramienta fundacional la Ley Nacional de Danza (Sbodio, Schwartzman y Ruggeri, 2010).

A su vez, toma como objetivos la visibilidad y el reconocimiento del proyecto en la comunidad de la danza, la sociedad civil y el sector gubernamental, el ingreso del proyecto al Congreso de la Nación, el tratamiento del proyecto de ley, la sanción en ambas cámaras del Congreso, la promulgación de la ley por parte del Poder Ejecutivo, y la reglamentación e implementación del Instituto Nacional de Danza (Sbodio, Schwartzman y Ruggeri, 2010).

Se procederá a realizar un análisis de los principales puntos del proyecto de ley, otorgando principal relevancia a los artículos fundamentales que tienen incidencia en la gestión cultural de la danza.

En el artículo 1º, la ley establece que, por ser la danza un factor de suma importancia en el desarrollo de la cultura y tomando en consideración su valor social y simbólico, deberá ser objeto de promoción, estímulo y apoyo por parte del Estado.

En sus artículos 2º y 3º, se producen dos definiciones muy importantes que ayudarán a la estructuración del sector y a su comprensión en esferas no relacionadas de manera específica. Se define el concepto de danza (Art. 2º) y se plantea que son considerados trabajadores de la danza tanto aquellos en relación directa con el público en función de una manifestación de danza (intérpretes) como los que tengan relación directa con la actividad aun no relacionándose directamente con el público (Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2010, Art. 3º).

A fin de implementar las medidas propuestas por esta ley, se impulsa la creación del Instituto Federal de la Danza, un ente autárquico con autonomía administrativa, técnica, funcional y financiera, dirigido por representantes tanto del Poder Ejecutivo como del sector de la danza. Su misión sería fomentar, promocionar, estimular, apoyar y preservar la actividad de la danza en general, y se constituiría como autoridad de aplicación de la Ley Nacional de Danza. Su función sería ejercer la política integral de fomento de la danza. Mediante esta iniciativa, se busca garantizar políticas estratégicas que beneficien al sector en el largo plazo, además de consolidar acciones que tiendan a una evolución acumulativa en materia de política cultural, debido a que gran cantidad de miembros del sector ven las políticas culturales sobre la danza supeditadas a la figura que se encuentre en el poder en determinado momento y que se renueva continuamente con cada mandato sin producir una verdadera evolución a largo plazo.

El IFDA estaría conducido por el consejo de dirección, conformado por un director ejecutivo, un director administrativo, un director artístico y seis representantes del sector de la danza, uno por cada una de las seis regiones culturales que detalla la presente ley. De cada uno de los cargos, la ley detalla características y funciones (Art. 4º, Art. 5º, Art. 6º, Art. 7º).

La creación del IFDA es uno de los puntos más sobresalientes de la ley debido a que podría llegar a contribuir en la evolución del área de gestión cultural y le otorgaría al sector una sólida estructura en donde apoyarse en lo que se refiere a políticas culturales, apoyo económico, difusión y visibilidad, además del hecho de crear numerosos puestos de trabajo para este sector. Le aportaría una interesante estructura de gestión que actualmente no existe.

Comprende iniciativas de nivel federal que contribuirían a la expansión y movilidad del sector desde la centralidad de Buenos Aires hacia las provincias, potenciando así un crecimiento económico para el área.

Por otra parte, la ley divide al país en 6 regiones culturales para garantizar una representación federal. Cada una de estas regiones tendría un representante provincial en el Consejo. Estos deberían ser propuestos por organizaciones no gubernamentales de cada provincia relacionadas con la danza y serían elegidos por concurso. Será la comunidad de la danza quien proponga a sus representantes (Art. 20º, Art. 21º y Art. 22º). Existiría una sede del IFDA en cada provincia, que sería gestionada por el representante provincial. Cada sede provincial contaría, además, con un consejo asesor integrado por representantes de organizaciones no gubernamentales de cada provincia. Estaría conformada por un área de producción, un área sociocultural, un área de subsidios y créditos, un área de formación integral para la danza y un área de asesoría legal.

El proyecto de ley prevé la creación de ‘Circuitos de la danza’ cuyo objeto fundamental es la circulación y difusión provincial, regional y nacional de actividades relacionadas con la danza.

También crea la ‘Red de teatros y espacios amigos de la danza’, conformada por todos aquellos teatros, salas y espacios culturales que comprometan parte de su programación a actividades de danza articuladas por el IFDA, entendiéndose por tales no sólo la circulación de obras, sino también las actividades de formación y capacitación y las muestras y exposiciones (Art. 44°, Art. 45° y Art. 46°).

Con el objetivo de que la danza cobre visibilidad, la ley propone que los medios de carácter estatal cuenten con un espacio destinado a la difusión de las actividades de la danza, y se prevé la creación de una señal televisiva para el IFDA.

Se propone también la actuación necesaria de un intérprete o de un grupo de danza nacionales en ocasión de que un bailarín o un grupo de danza extranjeros se presenten en vivo en el marco de un espectáculo en el ámbito del territorio nacional. El bailarín nacional será elegido por el productor del espectáculo (Art. 47°, Art. 48° y Art. 49°).

La ley propone, a su vez, una línea de apoyo de fondos no reintegrables y créditos para personas físicas o jurídicas que presenten proyectos de danza dentro de alguna de las categorías detalladas en ella. Se prevé, además, apoyo financiero a espacios escénicos no oficiales (Art. 34°, Art. 35° y Art. 36°).

Según sus redactoras, de sancionarse este proyecto de ley, podría producir una evolución en las estructuras de gestión del sector mediante la regulación de un sistema federal que garantizaría movilidad, mayor financiamiento, espacios específicos destinados a la danza y un

Instituto Federal de la Danza que apoyaría al sector desde el ámbito de la gestión cultural y otorgaría un marco legal hoy inexistente, lo que potenciaría a este sector hacia el camino de la profesionalización integral del campo de la danza.

Por otra parte, con respecto a las condiciones laborales del sector, si bien en los últimos años se ha experimentado un proceso de organización y movilización de los trabajadores con el fin de mejorar sus problemáticas -reclamando legislación propia, como leyes de fomento, jubilatorias, etc.- y poco a poco constituirse como sujeto político, en nuestro país la consideración por el arista aún se descuida y, hasta el momento, no existen estudios respecto a los artistas como sujetos productores de valor económico ni sobre las condiciones de producción del trabajo artístico. Hasta ahora no se ha reparado en el hecho de que los artistas son trabajadores (Sbodio, 2015).

El hecho de no ser considerados “trabajadores”, de considerar que no producen valor económico o que no inciden en la economía, es tal vez una de las causas de la precarización laboral que sufre el sector. Este factor pone en evidencia la falta de estructuras relacionadas con la gestión, en desigual relación con la evolución que presentan las demás esferas artísticas.

Los trabajadores del sector de la danza no poseen cobertura de las Aseguradoras de Riesgo de Trabajo. En una labor tan comprometida físicamente como la de un bailarín, resulta importante que sea cubierta por una ART si se considera que los accidentes y lesiones son materia corriente. Sin embargo, esto no sucede. El cuerpo del bailarín es su herramienta de trabajo. Partiendo de esta premisa, es imposible pensar que un artista pueda desarrollar plenamente su profesión si no cuenta con la cobertura de una ART, lo que resulta habitual. Las lesiones y otras enfermedades o accidentes productos de la actividad deben ser consideradas laborales y, en consecuencia, atendidas por una Aseguradora de Riesgos de Trabajo. Si se tiene

esta precaución con cualquier tipo de trabajador, mucho más debería tenerse con los bailarines (Sbodio, 2015). Finalmente, en lugar de que la lesión o el accidente sufridos por un bailarín sea cubierto por una ART, el bailarín termina pagando de su propio bolsillo cuando no debería por ser fruto de su actividad laboral. Incluso, una lesión cobra una relevancia mucho mayor en este sector ya que podría incapacitar al bailarín para trabajar por un período prolongado, lo que generaría un lucro cesante donde el trabajador no podría percibir los frutos de su actividad. Esto se vuelve un gran problema que debería ser cubierto por el empleador que lo contrata.

Otra problemática es el no reconocimiento de la relación de dependencia en el caso de los asalariados intermitentes. La relación de dependencia, por razones de precarización laboral, es un hecho difícil de probar en el sector artístico y que, por lo general, se niega. En su deseo de trabajar en aquello que ama, el bailarín acepta muchas veces cualquier condición.

Debido al incumplimiento de numerosas estipulaciones de la Ley de Contrato de Trabajo en este sector, se enmascara la relación de dependencia y se niega al bailarín, muchas veces bajo la forma de cooperativas ficticias, cuando detrás existe una clara relación de dependencia.

Los empresarios aprovechan la atipicidad del trabajo artístico para eludir sus responsabilidades y empujan a los artistas a constituirse en monotributistas mediante contratos de locación de servicios. Los bailarines que trabajan por proyectos (contratos de corta duración o con fecha de caducidad) no reciben los correspondientes aportes jubilatorios. Sin embargo, la relación de trabajo es innegable. La duración del contrato no puede ser esgrimida para sostener que no se trata de una relación de dependencia (Sbodio, 2015).

La negación de la relación de dependencia genera para el bailarín problemas impositivos y jubilatorios, y dicha irregularidad y falta de estructura cobran influencia en la vida del intérprete tanto a corto como a largo plazo.

Otro punto fundamental relativo a la precarización laboral es la jubilación. Aquel trabajador que se ha desempeñado toda su vida en el sector independiente, por ejemplo, produciendo valor económico y trabajando años de su vida aportando a la economía del país, no posee, al momento de su retiro, una jubilación debido a la falta de estructuras que presenta la danza en todo nivel como sector productivo. En el sector de la danza, ni los asalariados intermitentes ni los trabajadores independientes cuentan con aportes jubilatorios porque, al no estar regulada la actividad, no hay ningún régimen que los alcance ni obligación de realizar aportes (Sbodio, 2015).

Por otra parte, no está contemplado el hecho de que el bailarín tiene una “vida útil” menor que la de cualquier trabajador por el nivel de exigencia física que la actividad presenta. Por lo tanto, la edad jubilatoria debería ser menor.

Del universo de artistas en relación de dependencia, muy pocos se ven beneficiados por un régimen jubilatorio especial. Es el caso únicamente de los artistas que conforman los cuerpos estables de la provincia de Buenos Aires (Ballet del Teatro Argentino de La Plata y Ballet del Sur de Bahía Blanca). Estos trabajadores gozan del sistema 20/40 (20 años de aporte, 40 años de edad). Existe un antecedente al respecto: en 1974 se estableció un régimen especial de retiro para los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón. La normativa establecía que los bailarines se jubilaran con 20 años de servicio y a los 40 años de edad como mínimo, aunque podían optar por continuar en actividad después de esa edad si así lo deseaban y si se encontraban en condiciones físicas satisfactorias. Pero desde principios de los 90 y durante toda la década, cuando Buenos Aires aún no era una ciudad autónoma, tuvo lugar una serie de modificaciones en la relación laboral, lo que significó para los integrantes del ballet el paso de su caja jubilatoria a la Nación y, finalmente, en diciembre de 1996, se suspendió la aplicación de la ordenanza municipal 29.604,

la del 20/40. Esta singularidad de que un organismo pertenezca al poder ejecutivo de una jurisdicción (CABA) pero que, a su vez, sus trabajadores realicen aportes jubilatorios para un organismo de otra jurisdicción (nación) presenta un considerable escollo a la hora de plantear volver a un régimen jubilatorio especial para los bailarines del ballet estable. En la actualidad, este beneficio no se hace efectivo en ningún caso (Sbodio, 2015).

Por otra parte, se plantea la inexistencia jurídica de los trabajadores independientes y las cooperativas. Debido a la precarización laboral del sector y al no estar regulado un régimen especial, las cooperativas, de conformarse, no tiene la posibilidad de estar inscriptas bajo ningún régimen y, por lo tanto, nunca toman existencia jurídica como tales (Sbodio, 2015).

Asimismo, es una característica del sector la ausencia de un régimen fiscal acorde. Los trabajadores generalmente perciben sus ingresos “en negro”. La desregularización del sector no solo no otorga ningún beneficio, sino que imposibilita a los trabajadores cumplir con sus obligaciones fiscales de manera adecuada.

Muchas veces, cuando se obtienen subsidios para la producción de la obra, se le exige al coreógrafo pagar el trabajo del bailarín, y al bailarín, facturar por su trabajo. Sin embargo, el régimen de monotributo eventual no existe más, y no hay otro que lo haya suplantado o que contemple situaciones laborales de este tipo (Sbodio, 2015).

Por último, se puntualiza la inexistencia de un sindicato específico para esta actividad. Esta situación genera que los bailarines no sepan exactamente quiénes deben representarlos, debido a que no están directamente amparados bajo ningún sindicato. Aquellos sindicatos que sí se ocupan de los bailarines al nuclear a otros sectores artísticos, otorgan a este sector el nivel mínimo en la escala salarial, lo que perjudica los ingresos de las actividades relacionadas con la danza.

Los profesionales de la danza enfrentan dificultades a la hora de estructurar una organización representativa propia. El hecho de que la realidad laboral de los bailarines sea ampliamente diferente de acuerdo al sistema de producción en el que desarrollen su actividad, entre otros factores, no contribuye a la concreción de una entidad gremial propia. En el caso de las compañías estables (sistema oficial), los bailarines se encuentran afiliados a diferentes sindicatos de trabajadores estatales nacionales, provinciales y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el caso de los bailarines que trabajan en el sistema privado, hay tres sindicatos que se dividen y a veces se disputan la representación legal de los bailarines en los distintos ámbitos de trabajo: la AAA (Asociación Argentina de Actores), el SAdeM (Sindicato Argentino de Músicos) y la UADAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades). Todos ellos establecen tarifas mínimas que los intérpretes deberían cobrar y tienen convenios colectivos de trabajo según el ámbito. En el caso de Actores, la institución divide las tarifas mínimas según se trate de teatro, televisión, cine o publicidad, y por categoría de artista. Fija las tarifas mínimas de acuerdo a categorías prefijadas, distingue entre bailarines grupales o solistas, pero en todos los casos, los bailarines son los artistas a los que menos jerarquía se les concede. El hecho de que no exista un sindicato específico de trabajadores de la danza merma la posibilidad de una cabal defensa de los derechos de los trabajadores bailarines, ya que su trabajo posee características únicas. Un sindicato general nunca podría contemplarlas cabalmente ni tampoco un sindicato específico de otra rama del arte. No se trata de mala voluntad o de categorizaciones desventajosas; se trata de la especificidad del trabajo del bailarín, y es ésta la que debe ser atendida (Sbodio, 2015).

Actualmente, se está trabajando en la creación y la regulación de un sindicato de bailarines. Quien lleva adelante estas iniciativas es el Foro Argentino de Danza, que en la “I Jornada de debate y reflexión del Foro Argentino de Danza” -realizada en el auditorio de la

Facultad de Derecho de la UBA-, se concentró en la problemática laboral de los trabajadores del sector de la danza. En dicho encuentro se detallaron los pasos por seguir en pos de la implementación futura del sindicato:

- Dar forma al estatuto de la asociación gremial. Según un estatuto modelo, y con el asesoramiento de abogados laboristas, se trabaja para adecuarlo a la actividad de la danza.
- Reunir la cantidad necesaria de recibos de sueldo (trabajadores de la danza en relación de dependencia) para poder realizar el trámite ante el Ministerio de Trabajo.
- Los recibos para la conformación del sindicato deben pertenecer a intérpretes de cualquier tipo de danza; también es importante que sumen recibos los docentes que dictan cualquier tipo de danza y/o expresión corporal.
- Presentar toda la documentación requerida por la autoridad competente, es decir, los ítems antes expuestos.

Ésta es la situación actual de la idea de un sindicato de bailarines, que se proyecta como posible entidad que ayude a solucionar diversas problemáticas y que impulse la actividad del sector hacia el terreno de la profesionalización.

Volumen estimado de la producción actual

No se cuenta con datos cuantitativos precisos acerca de la cantidad exacta de obras producidas en el sector independiente de la danza en forma anual. Hasta el momento, no se ha realizado ningún análisis de ese tipo para el sector, lo que limita el estudio al informe de gestión realizado por Prodanza en referencia a la entrega anual de subsidios.

El único material disponible es el informe realizado por el SInCA y el Instituto Nacional del Teatro (INT) que da cuenta de la cantidad de grupos independientes que existen en la Ciudad de Buenos Aires (dentro de los cuales se incluye la danza independiente) y la cantidad de obras producidas en un período anual.

Si se establece una comparación con otras zonas de la Argentina, se verá que la producción de espectáculos independientes en la Ciudad de Buenos Aires es mucho mayor, lo que pone en evidencia lo planteado anteriormente respecto del exceso de oferta sobre la demanda cultural.

En 2013, en la Ciudad de Buenos Aires, se registraban 356 grupos independientes y 701 espectáculos. En la provincia de Buenos Aires, se registraban 240 grupos independientes y 68 espectáculos. En la provincia de Córdoba, 140 grupos y 108 espectáculos. No se discrimina cuántos son de teatro y cuántos son de danza y no se cuenta con datos del 2014. A continuación se muestra la información completa facilitada por el SInCA y el INT.

Teatro. Registros on line en el INT por provincia . Argentina. 2013. En unidades.							
Provincia	Asociaciones- ONG	Asistentes Técnicos	Grupos de Teatro Independiente	Grupos de Teatro Comunitario	Grupos de Teatro Vocacional	Salas	Espectáculos concertados
Buenos Aires	33	24	240	8	6	75	68
CABA	51	70	356	9	5	112	701
Catamarca	1	2	11	1		3	
Córdoba	16	16	140	1	2	30	108
Corrientes	3	2	21	2		4	6
Chaco	6	4	22			9	5
Chubut	1		25	1		4	5
Entre Ríos	11	11	64		1	15	15
Formosa	4		10			4	2
Jujuy	2		18			5	6
La Pampa	4	5	21			3	12
La Rioja	1		19			2	1
Mendoza	11	8	64	2	6	6	27
Misiones	5	4	34	2	3	7	22
Neuquén	13	2	33		1	9	14
Río Negro	8	9	55	6		17	21
Salta	5	1	32	1	2	5	17
San Juan	3	3	31			1	25
San Luis	3	5	26			5	10
Santa Cruz	4		18		1	3	2
Santa Fe	21	10	105		2	31	149
Santiago del Estero	1		9				
Tierra del Fuego	3	1	8		1	2	
Tucumán	4	5	36	1	2	12	23
Totales	214	182	1398	34	32	364	1239

Los grupos de danza independientes

Los grupos -o compañías- de danza independientes son organizaciones eventuales que se nuclean alrededor de la figura de un coreógrafo como eje central. Se forman para un proyecto y se disuelven a su finalización, y queda únicamente la figura del coreógrafo, que conformará un nuevo grupo para su próximo proyecto.

Carecen de un organigrama formal y están conformadas únicamente por el coreógrafo y, en un nivel inferior, el grupo de bailarines. Los demás profesionales que participan del proceso de producción de la obra serán externos al grupo.

Nacen con la llegada de la bailarina Miriam Winslow a la Argentina, que marca el comienzo de la danza contemporánea en nuestro país. Desde ese momento inicial, aparecen diversos coreógrafos que toman este género y crean sus propios grupos de danza.

La danza contemporánea argentina es, por naturaleza, independiente. Queda demostrado desde la creación de la primera compañía argentina: la de Miriam Winslow, que fue la verdadera madre de esta danza en el país. Quienes fueron sus alumnos y luego intérpretes constituyeron la primera línea de maestros argentinos, y cada uno de ellos formó su propio grupo independiente. En el comienzo tuvo relevancia el aporte de la Asociación Amigos de la Danza, que era independiente. Existían ciclos de danza contemporánea en el Instituto de Arte Moderno, otros organizados desde las Secretarías de Cultura, en el Instituto Di Tella, publicaciones especializadas y el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (Aráiz, 2011 s/r en: Melgar, 2011).

Este tipo de compañías se caracteriza por la libertad creativa que posee en lo artístico y porque su producto se basa en la experimentación y la innovación en el área del movimiento. En

materia de gestión, es frecuente que no cuenten con profesionales del área que las asesoren, y son los mismos coreógrafos o bailarines quienes toman a su cargo todas las tareas de producción.

Relegan la rentabilidad económica en pos del producto artístico. Por lo general, se destacan por el multiempleo, ya que ninguno de sus integrantes vive de las obras que se producen sino que debe buscar un trabajo paralelo, y el financiamiento principal de su actividad proviene de subsidios estatales o de fondos propios de los artistas.

Estos grupos se declaran independientes porque realizan sus proyectos libremente. Ser independiente no es solamente contar con la libertad creativa, sino que, además, se necesita gestionar la búsqueda de recursos económicos que soporten el proyecto. Esto implica que los coreógrafos sean sus propios gestores, confeccionando proyectos y rindiendo gastos ante las distintas entidades subsidiarias. Aunque no es una situación ideal, están acostumbrados a ello. En el ámbito independiente, el campo está abierto a la experimentación. Los tiempos dedicados a los procesos creativos son largos y costosos pero permiten jugar con varias aristas de la creación. Cuestionar lenguajes, emplear recursos visuales y dramaturgia, realizar obras intimistas o con consideraciones espaciales diferentes, crear equipos de trabajo con artistas de diferentes disciplinas dispuestos a probar resultados inciertos. En cambio, en el ámbito oficial, bajo el peso de llevar una danza para un público más amplio, no se realizan búsquedas estéticas de lenguaje o dramaturgia por fuera de los cánones tradicionales. Aunque este ámbito cuente con más recursos que la danza independiente, ésta se ve obligada a sumar recursos y buenas voluntades para concluir un proyecto (Prado, 2011 s/r en: Melgar, 2011).

Si bien se producen obras con cierta regularidad, éstas no se mantienen por mucho tiempo en cartel y se realizan pocas funciones semanales. Tienen problemáticas de público, de difusión y

de comunicación, y no logran alcanzar grandes niveles de audiencia, salvo excepciones como las obras de Pablo Rotemberg, por ejemplo.

Se organizan de manera semihorizontal: nuclean bajo la figura del coreógrafo/director a un conjunto de bailarines. Los demás servicios relativos a la escenografía, el vestuario y la iluminación, se tercerizarán.

Por último, muchos de estos grupos mantienen sus producciones en cartel gracias a la conjunción de períodos cortos en cartelera y el ingreso al circuito de festivales.

Marco teórico

Conceptualización y características de la gestión cultural

Al basarse el presente trabajo de investigación en un análisis de la relación entre la gestión cultural y el sector de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, surge la necesidad de definir “gestión cultural”.

Existe en el término una complejidad formada por los dos factores que constituyen la raíz de aquello que se pretende definir: la gestión en conjunción con el término "cultura".

Siguiendo lo planteado por Bernárdez López, el término "cultura" apela a lo simbólico, a la identidad, al patrimonio, a la accesibilidad, a los derechos, a la educación, a la cooperación internacional, a la multiculturalidad.

Por otro lado, el término "gestión" podría definirse como la administración de recursos con una finalidad concreta. De ahí surge una primera definición de gestión cultural como la administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue a la mayor cantidad posible de público o de consumidores, procurándoles la máxima satisfacción (Bernárdez López, 2003).

“Administración” se refiere a dirigir la economía de una persona, una entidad o una institución. En el ámbito estatal, se refiere al cuidado de los intereses de una comunidad.

“Recursos” son aquellos elementos que se encuentran dentro de las siguientes categorías: financieros, tecnológicos, comerciales, materiales, inmateriales, personas.

Se define la categoría de “organizaciones culturales” en función de su finalidad y según la siguiente clasificación. Respecto al bien cultural, si la finalidad de la organización es administrar

la carrera de un creador, se podría hablar de una agencia de representación o *management* (o de un representante o *manager* en el caso de una persona física). Por otro lado, administrar puede estar relacionado con la asignación de los recursos para realizar la producción de una coreografía, de una grabación musical. Las empresas especialistas en este tipo de negocio son las productoras (como una compañía de danza, una productora teatral, cinematográfica o de televisión). Administrar podría referirse también a la distribución de los productos anteriores. Es lo que hace, por ejemplo, una cadena de tiendas de discos o una distribuidora de espectáculos que gestiona una o varias compañías (o espectáculos) de teatro, música, danza. Sería el caso de las empresas distribuidoras. También podría implicar llevar a cabo la difusión de bienes o servicios culturales. Sería lo que hace un teatro mediante su programación o un cine con su cartelera, una biblioteca, un museo, un parque natural o una empresa de guías culturales. Administrar podría ser una combinación de todas (o parte) de las anteriores. Algunos ejemplos constituirían un teatro con una compañía residente, una gran productora cinematográfica con una cadena propia de cines o un festival que coproduce espectáculos (Bernárdez López, 2003).

La gestión cultural administra organizaciones culturales que brindan bienes o servicios culturales con objetivos diversos. Estos objetivos variarán dependiendo de la naturaleza jurídica de la organización. En el sector privado, el objetivo predominante será, en principio, la rentabilidad. Por otro lado, las organizaciones no gubernamentales (ONG) tienen una gran variedad de objetivos, y en ningún caso es la rentabilidad. Para las administraciones públicas el objetivo prioritario debería ser garantizar la calidad y la accesibilidad de lo que se ofrece (derechos y deberes culturales). También existen casos mixtos de rentabilidad y accesibilidad. En general, será condición indispensable captar el máximo número de consumidores del segmento objetivo garantizando a la población el acceso a los bienes y servicios culturales, como es misión

del sector público, o consiguiendo una mayor cuota de mercado para el caso de las organizaciones privadas (Bernárdez López, 2003).

Se definen como “consumidores” a los espectadores y como “satisfacción” al disfrute de la experiencia.

Según lo planteado hasta el momento, se articula la siguiente definición de gestión cultural: conjunto de reglas, procedimientos y métodos operativos para llevar a cabo con eficacia una actividad cultural orientada a alcanzar objetivos concretos. La gestión de la cultura es, de hecho, igual que la de cualquier otro bien de la economía, pero con una serie de especificidades que hacen de la gestión cultural una técnica de gestión con personalidad propia (Bernárdez López, 2003).

Una primera característica de la gestión cultural es la escasa o nula capacidad de decisión del gestor sobre el diseño (creación) del producto (el bien cultural). La gestión de la cultura ofrece más retos que otros bienes, ya que aunque los gestores culturales utilicen las mismas técnicas de gestión que otros profesionales, pueden incidir poco o nada sobre las características del producto (Bernárdez López, 2003).

Una segunda característica es la enorme diferencia en el uso de tecnologías entre los distintos ámbitos considerados culturales (el sector artístico, las industrias culturales y la industria del ocio-entretenimiento). El término "cultura" abarca numerosas actividades de naturaleza diferente (Bernárdez López, 2003).

Una tercer característica que presenta la gestión cultural es el alto nivel de intervención pública, lo que lleva a preguntarse sobre el porqué de las políticas culturales públicas, qué grado de injerencia deben tener las administraciones públicas en el sector, qué alternativas de

intervención pública en cultura existen, o sus efectos sobre aspectos como la creación-calidad del producto cultural, la distribución, el consumo, el precio, la accesibilidad, la promoción, el porcentaje de asistencia o de utilización de los bienes culturales y el perfil socioeconómico del público cultural (Bernárdez López, 2003).

Por último, resta definir cuál es la misión del gestor cultural. Ésta no consiste en modificar o hacer más comercial la obra, sino en encontrar el mercado adecuado combinando apropiadamente el resto de las variables de la gestión (precio, canal de venta, promoción), de forma que se maximice el beneficio derivado del intercambio entre el artista y el cliente (Bernárdez López, 2003).

La economía de la experiencia y su relación con la danza

De acuerdo con Pine y Gilmore, en el pasado la sociedad era conceptualizada como una "sociedad de la información", caracterizada por su racionalismo, su pragmatismo, la tecnología, el confort físico y la inteligencia racional.

En la era contemporánea, existe una nueva concepción de la sociedad, la llamada "*Dream Society*", caracterizada por privilegiar las historias, los valores, las emociones, el confort espiritual y la inteligencia emocional (Pine y Gilmore, 2000).

En este marco, hoy en día se observan nuevas búsquedas en materia de demanda referidas a la creciente necesidad del cliente o público de consumir experiencias. La llamada "economía de la experiencia" da cuenta de estos cambios en las búsquedas del público, que privilegian en su consumo el "vivir una experiencia". La "economía de la experiencia" se constituye entonces

como una nueva forma de pensar la economía y se consolida como la esencia de las industrias culturales (Pine y Gilmore, 2000).

La idea global de este tipo de economía es que "se paga para sentir". Cuando compramos, vemos la experiencia: los productos son tangibles, los servicios, intangibles y las experiencias, memorables.

Se plantea la necesidad de satisfacer una demanda emocional del cliente conectándolo con la satisfacción que genera la interacción con el servicio. Se trata de una idea de "venta de emociones".

El sector cultural es el que mejor se adapta a esta nueva necesidad del público debido a que el producto que ofrece está anclado y relacionado profundamente con la experiencia. Cuando el público asiste a una obra de teatro o de danza, un concierto, una exposición o una película, consume puntualmente una experiencia sensorial artística constituida por el estímulo a diversos sentidos físicos y psíquicos del espectador (Pine y Gilmore, 2000).

El sector cultural -y, consecuentemente, el sector de la danza como parte de este sector- no es ajeno a las nuevas demandas de la sociedad contemporánea con respecto a la necesidad de consumir experiencias. Sin embargo, nuestro mundo contemporáneo avanza a gran velocidad en el ámbito de lo tecnológico. Por tanto, el público demandará ver en escena propuestas cada vez más complejas y comprometidas tecnológicamente, con los avances actuales que el público masivo posee en la comodidad de su hogar.

La economía de la experiencia como pilar del consumo cultural exige una escena compleja, interactiva y tecnológica que las compañías del sector de la danza no pueden aportar por falta de estructuras de producción que la soporte y medios económicos que puedan costearla.

Es a causa de esta falta de estructuras de producción y de recursos que las compañías de danza independientes generan una propuesta simple y despojada para un público que pide multimedia, interacción y tecnología, ya que no pueden competir al mismo nivel con las grandes propuestas comerciales.

En los últimos años, se observa que la escena actual en el campo de la danza -así como las demandas del público contemporáneo, constituido y marcado por la era tecnológica, con su variabilidad constante, sus cambios veloces y tiempos acelerados- se constituye como un espacio multidisciplinar y ecléctico donde ya no es una sola disciplina la que impera, sino que las barreras entre disciplinas se han borrado y se genera la necesidad de una propuesta multidisciplinar.

La economía de la experiencia podría ser un factor que influya negativamente para algunos grupos que, por falta de estructura de producción y recursos económicos, no tienen la posibilidad de complejizar la experiencia brindada al público y se ven superadas por sus competidores del sector comercial.

Se plantea el uso de otros sentidos del espectador además del visual. En el mundo actual, se privilegia la experiencia interactiva y se profundiza el concepto de "economía de la experiencia", donde el consumo está cada vez más ligado a la interacción y al verse sumergido, inmerso en un mundo particular, con el objetivo de vivenciar la experiencia que brinda el espectáculo en toda su potencialidad. Se trata de incorporar innovaciones para mejorar la calidad de la experiencia.

Los coreógrafos deben luchar con una realidad externa que no los favorece y, en la gran mayoría de los casos, tienen que adaptar su producto a espacios que no los satisfacen, recursos insuficientes o condiciones técnicas que no son adecuadas.

Desde lo artístico, se desea plantear un producto que no se logra alcanzar de manera integral debido a la inexistencia de estructuras de gestión que lo soporten.

El arte se ve modificado por el consumo y el consumo por el arte. Se proponen nuevos desafíos al arte ante necesidades cada vez más complejas de un público que necesita experiencias interactivas, tecnológicas, nuevas, diferentes, y se satisfacen las necesidades del público de la experiencia con un arte cada vez más complejo e innovador.

Por más que los grupos de danza independientes deseen incluir sus propuestas en lo que denominamos “economía de la experiencia”, no lo logran debido a que su producto inicial se ve modificado por las condiciones con las cuales se encuentran en la realidad (falta de espacios, espacios sin la técnica necesaria, poco presupuesto, falta de estructuras de producción, falta de recursos económicos, etc.). El producto artístico se ve afectado negativamente debido a la falta de estructuras de gestión que soporten la propuesta del artista.

Se observa entonces una evolución en las propuestas artísticas que buscan complejizarse e integrarse a la construcción de la experiencia contemporánea, pero que acaban por no lograrlo y adaptan su producto a una propuesta despojada, no porque éste sea su deseo inicial, sino por la poca evolución y desarrollo que existe en las estructuras de gestión del sector.

La carrera del artista en el espectáculo en vivo

Según la teoría de Casacuberta, existe la idea popular acerca del artista como una persona que desarrolla actividades que no pueden ser racionalizadas, sin aristas económicas ni utilidad o capacidad de explicación racional. Las actividades artísticas se definen como actividades de experiencia que profundizan sobre una vivencia sensorial, vital, intelectual, sensible, etc.

A su vez, existen en el sector cultural los artistas y los no-artistas. Los artistas necesitan a los no-artistas para que presencien sus obras de arte y los no-artistas necesitan de los artistas para satisfacer sus necesidades de vivenciar y consumir arte (Casacuberta, 2006).

Los artistas crean objetos simbólicos, inmateriales, ideales, sensibles, que, a su vez, deben tener una materialidad para poder ser apreciados y consumidos (objetos artísticos, representaciones, puestas en escena, interpretaciones, bienes culturales, etc.).

Por otra parte, la economía se refiere a los recursos y a la relación de los medios disponibles con los fines que se desean obtener. Generalmente, los medios son insuficientes con respecto a los fines. Otro factor importante que la economía tiene en cuenta es el factor tiempo: las 24 horas del día que se asignan para diferentes actividades.

Por último, considera los recursos humanos (capacidades de un individuo que lo vuelven productivo) y los recursos materiales. Todo lo anterior se pondrá en juego en diversas actividades productivas para la satisfacción de diversas necesidades. La economía se ocupa de problemas relacionados con la asignación (de tiempo, de recursos, de medios, etc.).

La actividad artística tiene una dimensión económica, en la que conviven el mundo creativo, artístico, sensible, el amor por el arte y la necesidad de generar un ingreso económico para satisfacer las necesidades básicas relacionadas con el consumo. Se necesita un ingreso que mantenga al artista y le posibilite hacer su arte; se plantea un conflicto entre el consumo y el gusto por lo que se hace.

Una de las causas del multiempleo sería la volatilidad e irregularidad del trabajo artístico y de la venta y el consumo de obras de arte, que tanto en general como en el artista promedio, no produce el ingreso necesario y estable como para mantener cubiertas todas las necesidades de

una persona. Se plantea entonces el interrogante acerca de la asignación del tiempo en el artista, que para sobrevivir debe dividir su tiempo en las horas que le dedicará al arte y la creación artística, las horas de tiempo libre y las horas que dedicará a producir el ingreso económico necesario para garantizar el consumo que cubra sus necesidades básicas y le permita seguir haciendo su arte. Esto produce, a su vez, que se evalúe el costo de oportunidad. En este caso, el salario sería el costo de oportunidad del tiempo libre y de las horas dedicadas al arte (Casacuberta, 2006).

En resumen, el tiempo del artista incluirá tiempo creativo, tiempo de gestión del proyecto artístico y horas dedicadas al arte, tiempo de trabajo no artístico y tiempo libre. Se plantea la existencia de dos tiempos remunerados posibles: el trabajo en el arte y fuera del arte.

Otra causa del multiempleo podría ser el hecho de que popularmente se asocia el trabajo artístico a la gratuidad, ya que se lo relaciona con el goce, el placer y con actividades que popular y erróneamente se vinculan al ocio y no al trabajo económico productivo (Casacuberta, 2006).

Por el “amor al arte”, muchos artistas realizan trabajos en forma gratuita, ya sea para profundizar su formación, ganar experiencia o simplemente por el profundo disfrute que les genera. Ese tiempo no es remunerado, por lo que deberá buscar esa remuneración en otro lugar, al cual deberá asignarle tiempo (generalmente, fuera del arte).

Los artistas suelen privilegiar aspectos o recompensas no monetarios; realizan la actividad artística por su valor intrínseco y no por su capacidad de generar dinero (modelo “ama lo que haces”).

El tiempo creativo ocupa una porción considerable del tiempo del artista. Pero los artistas deben tener una vida productiva que asegure el consumo de bienes para satisfacer sus necesidades. Desde esta perspectiva, arte y vida no coinciden.

El deseo de crear del artista, su disfrute de la actividad creativa con independencia del resultado, su voluntad de producir obras, su interés en las recompensas no monetarias de su actividad, aparecen representados en la cantidad de horas de creación artística en función de lo que es útil.

Todo este circuito de gratuidad que se genera alrededor del arte y las carreras artísticas - en donde el artista gasta tiempo en actividades que no generan una remuneración económica sólo por el amor que sienten por lo que hacen- es otra causa del multiempleo, ya que deberán buscar el sustento económico en otra actividad (generalmente, no relacionada al arte).

Existen diferentes fuentes de ingresos; entre ellas, se distinguirán: el trabajo en el mercado artístico -que genera ingresos dependientes de la dedicación al arte- y el trabajo no artístico, al cual se dedican todas las horas no dedicadas al arte ni al tiempo libre.

A partir de lo mencionado, existen dos tipos de individuos: los que eligen trabajar en ambos mercados (artistas de tiempo parcial, que sería el caso de la mayoría en el sector independiente de la danza) y los que se especializan completamente en el trabajo artístico (artistas de tiempo completo como, por ejemplo, los artistas que trabajan en el sector comercial).

Otra causa del multiempleo es la distribución profundamente asimétrica de ingresos que existe entre los artistas y que genera, como resultado, la aparición de las categorías anteriormente mencionadas (artistas de tiempo parcial frente a artistas de tiempo completo).

Un número pequeño de artistas - masivamente legitimados y reconocidos, cuya imagen, en varios casos, se ve fuertemente apoyada por los medios masivos de comunicación- obtiene altos ingresos. Así, acaparan gran parte del mercado y generan que los demás artistas no reciban ingresos suficientes como para vivir únicamente del arte y deban buscar otro empleo para sobrevivir. La diferencia radica en las preferencias del público masivo y la capacidad de los artistas para atraer a una mayor cantidad de público, así como en el hecho de que, muchas veces, existe cierto tipo de sustitución entre los artistas, que hace que el público elija ver a uno y no a otro, lo que genera una asimetría entre los artistas “desconocidos” y los que forman parte de un cierto “canon de estrellas”, una suerte de “*star system*”, como metáfora del clásico concepto cinematográfico.

Otra causa podría ser la capacidad de apreciación del público a través de la que, como se ve en el párrafo anterior, se enaltece a algunos artistas por sobre otros, y se genera de nuevo una asimetría en los ingresos cuyo efecto es que los primeros logren vivir del arte y los segundos deban buscar un trabajo paralelo. Muchas veces por falta de formación, esta capacidad de apreciación se ve manipulada, por ejemplo, por los medios masivos de comunicación y, como resultado, un artista con poco talento se convierte en un éxito comercial y un artista muy talentoso, en un fracaso económico, y así se genera una asimetría artística y económica que es causa del multiempleo.

La existencia -o el surgimiento- de estrellas puede explicarse porque, en principio, existe un grupo mayor de personas que conoce a cierto artista en vez de a otros -de un talento posiblemente comparable- y hablan de éste con otras personas con mayor frecuencia. El capital de consumo específico del artista se construye en forma más rápida, y se crea un efecto "bola de nieve" hasta que se convierte en estrella. En este mecanismo, las diferencias de talento no

desempeñan un papel clave. Los consumidores seleccionan un artista al azar, al que agregan a su conjunto de consumo, y la manera en que este artista termina o no con más público que el resto resulta ser totalmente aleatoria. El efecto "bola de nieve" justifica algunas conductas que se han observado en la promoción de artistas. Los artistas o sus representantes compran copias de las obras (como en el caso de Brian Epstein) para hacerlas subir en las listas de popularidad. Una vez que son percibidas como populares, los consumidores las preferirán antes que a otras (Casacuberta, 2006).

Otra fuente de ingresos son las obras que los artistas generan, que pueden considerarse activos generadores de renta, como por ejemplo, los derechos de autor, y que no implican una dedicación de tiempo. Por tanto, existe un retorno adicional futuro que surge del tiempo dedicado al trabajo artístico. Al considerando como un activo a la obra de arte, se plantea la idea de objetos que representan derechos de propiedad que pueden derivar en beneficios económicos para sus dueños a través de su propiedad y de su uso. En el caso de que el objeto artístico sea una obra material, ésta puede acumularse o guardarse para su venta posterior aprovechando su valorización o las ganancias de capital. En el caso de las obras intangibles, es posible derivar ingresos del uso: la puesta en escena de obras teatrales, la edición de discos o libros, la exhibición de películas, etc.

La imagen pública del artista también representa un activo; el prestigio o renombre del artista se convierte en fuente de nuevos contratos, proyectos o realizaciones. Asimismo, la carrera artística constituye otro activo.

El consumo de estos activos (obras de arte) por parte del público se relaciona con el atractivo de mercado que éstas generen: la capacidad de consolidar la disposición a pagar por el producto del artista. A través de la concientización del público y de su aprendizaje en materia de

apreciación del arte, y contando con que las obras de arte se conciben como activos generadores de ingresos, el artista descubre su propia capacidad de ser percibido como tal, y el público descubre a un artista nuevo y lo incorpora a su mundo mental, lo que genera mayores ingresos y hace que éste no necesite un empleo fuera de lo que es su arte para vivir.

La pérdida salarial por la dedicación de tiempo al arte en lugar de al mercado de trabajo queda compensada por el impacto de los ingresos futuros de la dedicación artística. Esto se debe al incremento de la productividad futura a través del aprendizaje en la práctica, así como a la creación de la obra, la construcción de la imagen y el desarrollo de la apreciación por parte del público.

El multiempleo se constituye como un factor central en el sector de la danza independiente y es indicativo de la falta de evolución en las estructuras de gestión que este sector desarrolla. Debido a que los integrantes de las compañías independientes de danza no pueden mantenerse únicamente con el dinero obtenido de las ganancias de sus espectáculos, se ven obligados a realizar otros trabajos no relacionados directamente con la obra que están produciendo a fin de aumentar su rentabilidad personal. Dentro de las compañías, también debido a la falta de presupuesto, los coreógrafos deben ocuparse de todas las tareas relacionadas con una obra (producción, gestión, técnica, escenografía, vestuario, etc.), áreas que no les corresponden por no estar relacionadas con su área de conocimiento, que es la artística.

Esta situación genera que el artista no pueda enfocarse directamente en la creación que está llevando adelante y que tenga que diversificar su energía hacia otros trabajos para poder mantenerse económicamente y poder llevar adelante su producción. Esto no sólo evidencia la falta de estructuras de gestión presente en estas obras -que no le permiten al artista vivir de ellas, quien, incluso, muchas veces termina "pagando por trabajar" al generar la obra una pérdida

económica absoluta-, sino que también muestra la tendencia actual a que el artista sea un “multitareas” en un sentido desfavorable.

El artista se divide entre la creación de su obra y los diversos trabajos que ocupan gran parte de su tiempo, generalmente relacionados con la formación de artistas o la docencia. Además, por falta de recursos económicos, se ocupa no sólo de la creación y de lo que ocurre en el escenario, sino también de actividades como realizar tareas de producción, buscar salas, cerrar contrato con la sala, realizar la gráfica, imprimir los folletos, repartirlos, etc., lo que va en detrimento de la especialidad y la especificación de tareas, así como de la diversificación de funciones entre quienes son especialistas de cada área.

En las grandes compañías comerciales, el productor se ocupa de realizar la producción y el artista, de coordinar lo que se refiere al producto artístico que se verá en el escenario. Es decir, se observa una compleja división de funciones orientada a maximizar la eficiencia y la rentabilidad del producto, que, en la mayoría de los casos, desemboca en producciones de mayor rentabilidad y estabilidad económica y de producción.

La gestión de organizaciones de servicios

Por servicios se entiende actividades económicas que una parte ofrece a otra, en donde generalmente se utilizan medidores de rendimiento basados en el tiempo para obtener los resultados deseados en los propios receptores, en objetos o en otros bienes de los que los compradores son responsables. A cambio de su dinero, tiempo y esfuerzo, los clientes de estas organizaciones esperan obtener valor al acceder a bienes, trabajo, habilidades profesionales,

instalaciones, redes y sistemas. Sin embargo, por lo general no adquieren la propiedad de cualquiera de los elementos físicos involucrados (Lovelock y Wirtz, 2009).

El sector de la danza independiente se inscribe dentro de las organizaciones de servicios debido a que, en la relación entre estas organizaciones y sus consumidores (el público), se intercambian bienes caracterizados por su valor intangible; son experiencias simbólicas donde media la habilidad profesional del artista para brindarle al público aquel momento que desea vivenciar. Los grupos de danza independientes se caracterizan por ser organizaciones de servicios también debido a que, en el intercambio con el público, éste no adquiere la propiedad del bien simbólico por el cual invirtió su dinero, sino que consume la experiencia artística que ofrece la danza. Se trata de una relación económica temporal que se establece entre público y el artista en pos de una experiencia cultural como objeto de la transacción económica.

Los clientes de las organizaciones de servicios obtienen beneficios al alquilar el derecho de utilizar un objeto físico, al contratar el trabajo y la pericia de un empleado, o al pagar por el acceso a instalaciones y redes. El valor se crea cuando los clientes se benefician al obtener las experiencias y las soluciones deseadas. Se utiliza el término "alquilar" como un concepto genérico para denominar el pago que se hace por utilizar o acceder a algo, generalmente durante un período definido, en lugar de adquirirlo por completo. No se puede poseer personas pero se puede "alquilar" su experiencia y su trabajo (Lovelock y Wirtz, 2009).

Los servicios implican acciones y rendimiento. Son efímeros, transitorios y perecederos. Con frecuencia, los elementos intangibles conforman la mayor parte del valor del rendimiento del servicio.

En el caso de la danza, el espectáculo no es un bien tangible sino una experiencia intangible, efímera y transitoria. El público paga su entrada para experimentar por un período de

una o dos horas una manifestación artística. Al pagar su entrada, es obvio que el público no está adquiriendo la propiedad sobre el bailarín, sino que simplemente adquiere la posibilidad de acceder a la sala teatral y presenciar un evento artístico que es de su interés y que terminará en cuanto el espectáculo finalice. Allí se extingue, en las artes escénicas, la relación de servicio.

Las organizaciones de servicios se clasifican en comerciales y aquellas sin fines de lucro. Tienen distintos objetivos subyacentes, aunque ambas tratan de generar valor para sus participantes. Las organizaciones comerciales buscan obtener ganancias económicas sujetas a limitaciones sociales, en tanto que los proveedores de servicios sin fines de lucro buscan ganancias sociales sujetas a limitaciones económicas. Muchas organizaciones sin fines de lucro cobran un precio por sus servicios -el cual cubre de manera parcial sus costos- pero generalmente dependen de donativos, subvenciones y subsidios para cubrir el resto de sus gastos (Lovelock y Wirtz, 2009).

Si bien en los grupos de danza independientes existe el deseo de producir valor económico y organizarse comercialmente, según la clasificación anterior, este tipo de grupos se encuadran dentro de la categoría de organizaciones sin fines de lucro. Los grupos de danza independientes privilegian el producto artístico y la creación libre por sobre la producción de un lucro económico. Si bien cobran entrada para sus espectáculos, ésta no cubre la totalidad de los costos de producción y se sostienen mediante subsidios, a los que consideran la fuente principal de su financiamiento. De no obtener subsidios, se financian con fondos propios de los artistas y, en general, estos procesos culminan en pérdidas económicas.

El factor tiempo incide en la relación entre el consumidor y las organizaciones de servicios. En el caso de la danza independiente, los servicios se entregan en tiempo real mientras los consumidores están físicamente presentes. Un espectador va al teatro, compra su entrada, se

sienta en su butaca y disfruta del espectáculo -servicio al cual ha tenido acceso mediante un intercambio económico- en vivo y en directo, en tiempo real.

Existen diversos elementos de suma importancia para la gestión de organizaciones de servicio que se aplican al sector de la danza independiente. En primer lugar, encontramos el producto. Éste consiste en un bien fundamental que responde a una necesidad primaria del cliente. Constituye el núcleo de la estrategia de venta de una organización (Lovelock y Wirtz, 2009). En el sector de la danza independiente, el producto es el espectáculo. Puntualmente en este sector, la obra es el motor fundamental alrededor del cual gira todo el proyecto. Incluso, los grupos se organizan en función de realizar una obra puntual y, cuando culmina la obra, se disuelven.

En segundo lugar, encontramos el espacio y el tiempo. Esto implica las decisiones que toma una organización respecto a dónde y cuándo se entregará al cliente el producto y qué canales se utilizarán para tal fin (Lovelock y Wirtz, 2009). En el caso de la danza, el lugar generalmente es un espacio escénico -aquél lugar que se configure como espacio de la representación, ya sea un teatro, una casa, una fábrica recuperada, un parque o un callejón - y el tiempo es siempre el tiempo real: el espectador consume el servicio artístico que eligió en el mismo momento en que lo adquiere, ya sea en vivo y en directo o mediante un dispositivo audiovisual.

En tercer lugar, se encuentran el precio y otros costos para el usuario. La estrategia de fijación de precios es el mecanismo financiero a través del cual se genera el ingreso con el fin de compensar los costos del encuentro del servicio y crear un excedente de ganancia. La estrategia de fijación de precios es muy dinámica porque los niveles de éstos se ajustan con el paso del tiempo de acuerdo a factores tales como el tipo de cliente, el momento y el lugar de entrega, el

nivel de la demanda y la capacidad disponible. Los clientes, en contraste, consideran el precio como una parte fundamental de los costos, los cuales deben pagar para obtener los beneficios deseados. Para calcular si un servicio particular “vale la pena”, es necesario pensar en el dinero y evaluar otros costos relacionados con el tiempo y el esfuerzo. Se deben fijar precios que los clientes estén dispuestos y puedan pagar, y considerar otros costos que los clientes deben afrontar para utilizar el servicio (Lovelock y Wirtz, 2009).

En comparación con los del circuito comercial, los precios de las obras de danza independientes son inferiores. Esto se debe a que los espectáculos generalmente son más herméticos y no se dirigen a un público masivo, sino que se orientan a un público más experimentado que se interesa por este tipo de manifestaciones artísticas. A su vez, las propuestas son más despojadas y limitadas en recursos que las del circuito comercial, lo cual también incide en el precio de las entradas.

Por otra parte, el lugar de la representación es más reducido y posee características de infraestructura diferentes a las de los espacios del teatro comercial, lo que también genera que el precio de entrada sea menor.

A su vez, las propuestas de danza independientes generalmente no se caracterizan por alcanzar altos niveles de concurrencia de público. Si los precios de las entradas fueran elevados, se reflejaría en una pérdida mayor de público. El ingreso que genera la boletería nunca alcanza a cubrir los costos totales de la obra y, mucho menos, a generar ganancias. Las obras deben considerar, además, los costos adicionales de la salida al teatro (transporte hasta la sala, comida, transporte de regreso, etc.), lo que también influye en la fijación del precio de entrada.

En cuarto lugar, existe la comunicación, que se refiere a proporcionar la información necesaria a los clientes, persuadirlos y animarlos a actuar (Lovelock y Wirtz, 2009). Por lo

general, los grupos de danza independientes toman a su cargo la difusión de la obra y la limitan al circuito comprendido por familiares, amigos y estudiantes de danza. Debido a los costos implicados, es infrecuente que sean asesorados por un agente de prensa. Esto incide en la corta permanencia en cartel de las obras de estas organizaciones y en la limitada afluencia de público que asiste a verlas.

En quinto lugar, aparece el proceso. En lo que se refiere a servicios, es la manera en que la organización realiza su trabajo (Lovelock y Wirtz, 2009). En la danza independiente, el proceso está asociado al período de ensayos donde la obra se construye. Generalmente el proceso de ensayos se desarrolla en un período que oscila entre los 6 meses y el año. Con frecuencia, el proceso creativo excede al período de exhibición de la obra.

En sexto lugar, se encuentra el entorno físico. Son aquellos espacios que rodean al producto ofrecido y que ejercen un fuerte impacto en las decisiones que realizan los consumidores (Lovelock y Wirtz, 2009). En el sector independiente, existen problemáticas a este respecto. Con frecuencia, los grupos de danza no encuentran el espacio que necesitan y tienen que adaptar su material a “lo que hay”. Este tipo de organizaciones posee requerimientos puntuales de espacio -cierto tipo de piso, por ejemplo- que, en general, no encuentra en las salas independientes destinadas a las artes escénicas. Por otra parte, el lugar de exhibición de la obra marcará un tipo de público y condicionará la elección de los consumidores. El circuito de salas independientes de Palermo o del Abasto tiene su propio público. Pero también es cierto que existen espectadores a quienes, por su infraestructura, su mobiliario o su ubicación, las salas independientes no los satisfacen y, entonces, optan por no consumir el producto artístico que allí se presenta.

En séptimo lugar, tenemos el personal. Son aquellas personas que entrarán en contacto con el cliente e influirán en su satisfacción (Lovelock y Wirtz, 2009). En el sector de la danza independiente, el personal generalmente está representado por los artistas, ya que son ellos quienes entran en contacto con el público. Su nivel de preparación -además de otras variables relativas a los gustos personales- influirá en la satisfacción del público, quien disfrutará la experiencia artística que buscó o bien se retirará decepcionado. Por lo general, el resto del personal (técnicos, productores, escenógrafos, vestuaristas, etc.) no suele entrar en contacto directo con el espectador. También influirá en la experiencia satisfactoria del público la amabilidad del personal de la sala. Las experiencias satisfactorias influyen en el nivel de confianza en la organización y en el mayor o menor consumo del producto que ésta ofrece.

Por último, encontramos la productividad y la calidad. La productividad es esencial para la reducción de costos y la calidad, para la diferenciación del producto y para fomentar la satisfacción y lealtad del consumidor (Lovelock y Wirtz, 2009). En el caso de los grupos de danza independientes, se pone el énfasis en la calidad artística del producto pero, con referencia a la productividad, los procesos creativos de larga duración generan una costosa producción que luego no se recupera en el período de exhibición de la obra.

En la gestión de las organizaciones de servicios se articulan diversos procesos relacionados a las diferentes áreas que las componen. Estas organizaciones están conformadas por equipos de trabajo que llevan adelante el proceso productivo. En el caso de los grupos de danza, el equipo está compuesto por el coreógrafo y el grupo de bailarines. El coreógrafo se consolida como líder y desde allí se relaciona con los bailarines -sus liderados- fomentando su creatividad y participación en el proceso de construcción de la obra, potenciando sus opiniones,

generando inclusión y cooperación en el trabajo de equipo y construyendo un ambiente de trabajo democrático. Aun así, la demarcación es muy clara: el líder es siempre el coreógrafo.

A su vez, este tipo de organizaciones realizan procesos de planeamiento, gestión y control para definir objetivos y metas hacia donde dirigir su accionar y evaluar los resultados al final del proceso. En las organizaciones artísticas, dentro de este proceso se ubica el ciclo de producción, constituido por la preproducción, la producción en sí misma y la explotación. La etapa de preproducción es de planificación y ésta incluirá, a su vez, etapas referidas a la formación del equipo de trabajo, como el reclutamiento, la selección y la capacitación o entrenamiento del personal. Por otro lado, en la fase de explotación se realizará el proceso de control. Por último, también llevarán adelante las tareas referidas a la comunicación. Hacia el exterior, son los mismos artistas que llevarán adelante la comunicación del producto y su difusión. Dentro del grupo mismo, los procesos de comunicación son directos e interpersonales. Por lo general, el grupo comparte un mismo lenguaje -aunado por lo artístico- mediante el cual logran una comunicación fluida. Las tensiones en la comunicación aparecen en áreas que típicamente los artistas no manejan, como las referidas a la gestión.

Se describirán a continuación los diversos procesos de gestión que se llevan adelante en este tipo de organizaciones.

La gestión de equipos de trabajo

Un equipo se define como un conjunto de personas que realizan una tarea para alcanzar resultados. Es la noción de personas articulada con la de conjunto (Fainstein, 1997).

La noción de equipo proviene del deporte y sus principales elementos son:

1. Las personas: aquellas que componen el equipo en forma individual y se relacionan con los demás alrededor de un quehacer particular.
2. La tarea: es el factor constitutivo del equipo y aquello que lo define como tal, el eje alrededor del cual se agrupa un conjunto de personas con un objetivo determinado.

En el sector de la danza, las personas serían los bailarines y el coreógrafo (los elementos que componen los grupos de danza independientes). En la gran mayoría de los casos, no se observa en el equipo a un gestor cultural o un productor. La tarea sería la realización de un espectáculo escénico cuya especificidad es la danza y que se desarrollará en el circuito independiente. Para llevar adelante la tarea planteada, las personas que componen el equipo deben reunir ciertas características:

1. Especialización: son aquellos conocimientos relativos a la especificidad de la tarea que se realizará. Los conocimientos y experiencias profesionales, la idoneidad, la actualización permanente, son factores incidentes en la realización de toda tarea (Fainstein, 1997).
2. Co-especialización en equipo: es aquel conocimiento construido a lo largo del tiempo en la interacción con los demás miembros del equipo. Esta característica no es innata, se adquiere; y para ser eficaz, se requiere realizar un proceso en el tiempo. Teniendo en cuenta que cada equipo es diferente, los estilos personales de sus integrantes difieren, así como su situación actual, y ambos se ven modificados por el entorno singular de la organización. Tal variedad lleva a concluir que la co-especialización es un entrenamiento vinculado a la actitud, a la disposición a poner lo de uno -actitud,

conocimientos y experiencias- a disposición de los otros y a estar abierto a recibir, procesar y enriquecerse con las actitudes, conocimientos y experiencias de los otros (Fainstein, 1997).

En el caso de los grupos de danza, la especialización es aquel conocimiento que desarrolla el bailarín de manera individual con referencia a uno o varios estilos de danza. Este conocimiento se construye a lo largo de varios años de estudio y se lo describe como la técnica que cada intérprete tendrá desarrollada en mayor o menor medida.

En general, el bailarín se forma fundamentalmente en una técnica y estudia otras para profundizar su entrenamiento. De esta manera, existen, por ejemplo, bailarines contemporáneos que estudian la técnica clásica para entrenar y bailarines clásicos que estudian danza contemporánea para relajar su técnica. En la danza independiente, se observa una mayor frecuencia en la producción de obras de danza contemporánea, razón por lo cual esta técnica será la que predomine en este circuito, y los bailarines estarán entrenados en esta técnica si desean desempeñarse en este tipo de grupos.

Asimismo, la co-especialización en equipo en este sector se dará en el proceso de ensayos, donde el equipo, en la conjunción de técnicas individuales, genere una técnica conjunta adecuada a la obra que quieren estrenar.

En los equipos de trabajo existe la noción de pertenencia. Ésta surge principalmente en los equipos que operan "cara a cara" en el mismo tiempo y en el mismo lugar, al decir de las definiciones clásicas de grupo. El fortalecimiento de esta sensación (ilusoria) de pertenencia es uno de los propósitos organizacionales y, a la vez, personales (Fainstein, 1997). En el sector que nos atañe, la noción de pertenencia es la base del éxito de los grupos de danza. Debido a que las condiciones laborales adolecen de diversas problemáticas, la pertenencia al grupo es donde los

coreógrafos deben trabajar con más énfasis. En general, en este tipo de organizaciones la noción de pertenencia se asocia al prestigio y a la calidad del objeto artístico que media en el equipo, además de la valoración que se hace del artista dentro de la organización.

Por último, los equipos se clasifican en:

1. Equipos centrados en las personas: se privilegian las personas por sobre la tarea y los resultados. Se pone énfasis en las relaciones interpersonales.
2. Equipos centrados en la tarea: el interés se centra en los procesos que se realizan durante la tarea.
3. Equipos centrados en los resultados: el interés se centra en la obtención de resultados.

En el sector de la danza, resulta complejo encontrar en esta clasificación un único tipo de equipo en el cual circunscribir a estos grupos. Fundamentalmente, serán equipos centrados en la tarea debido a que, por encima de todo, se ubicará la obra artística que se constituye como eje del proyecto. Además, en este sector, los equipos se organizan por proyecto y se nuclean con el objetivo de realizar cierta obra puntual. Por este lado, también serían equipos centrados en la tarea.

Sin embargo, este tipo de organizaciones pone énfasis también en los resultados -al ser de suma importancia el estreno de la obra- y en las personas, al otorgarle un rol protagónico a cada uno de los integrantes del equipo ya que importa la motivación del artista. Aun así, por sobre todo esto se ubica la tarea por realizar. Si la tarea se disuelve, también lo hará el equipo. En conclusión, son equipos centrados en la tarea.

La gestión de personal

El proceso de gestión de grupos y equipos de trabajo se inicia al momento de reclutar y seleccionar el personal. El reclutamiento de personal es un conjunto de técnicas y procedimientos orientados a atraer candidatos potencialmente calificados y capaces de ocupar cargos dentro de la organización. En esencia, es un sistema de información mediante el cual la organización divulga y ofrece al mercado de recursos humanos las oportunidades de empleo que pretende llenar. Es una actividad cuyo objetivo inmediato es atraer candidatos de entre los cuales se seleccionarán los futuros integrantes de la organización (Chiavenato, 2001).

En general, la etapa de reclutamiento en el sector de la danza independiente está identificada con el llamado a las audiciones y la etapa de selección de personal, con lo que se denomina el proceso de audición, donde se seleccionan los bailarines que integrarán el elenco.

Para las audiciones, las compañías tratan de atraer a candidatos bien preparados en materia de técnica y de desalentar la participación de aquellos cuya técnica no alcance el nivel deseado.

Por otro lado, en un sinnúmero de oportunidades, el proceso de audiciones no es abierto y el reclutamiento se limita a una selección interna, ya sea entre personas que han trabajado para la compañía, conocidos o alumnos de sus centros de entrenamiento artístico.

El sector siempre ha identificado este proceso como su medio de reclutar y seleccionar personal y los objetivos siempre se identificaron como objetivos de carácter artístico. Sin embargo, se olvida que el equipo no estará conformado únicamente por artistas si se busca un funcionamiento eficaz de la compañía, lo que se hace al excluir del proceso de reclutamiento y selección a toda aquella persona que no se relacione con el área artística. Serán necesarios, por lo

menos, un equipo técnico y un equipo de producción. Con gran frecuencia, el equipo técnico es el provisto por el teatro o espacio donde la compañía se presenta. En general, dentro de las compañías de danza independiente, el equipo de producción es inexistente, y la gestión y producción de la obra recae en los mismos artistas y directores, lo cual contribuye tanto al multiempleo como a la precariedad del sector en materia de gestión.

Por otro lado, el reclutamiento exige una planeación rigurosa, constituida por una secuencia de tres elementos: las personas que la organización requiere, lo que el mercado de recursos humanos puede ofrecerle y las técnicas de reclutamiento que se aplicarán. De ahí se derivan tres etapas: investigación interna sobre las necesidades, investigación externa del mercado y definición de las técnicas de reclutamiento que se utilizarán. La planeación del reclutamiento cumple el propósito de estructurar el sistema de trabajo que se desarrollará (Chiavenato, 2001).

En la mayoría de los casos, las compañías no cumplen ni realizan ninguna de las cuestiones que se plantean en el presente trabajo, lo cual habla de una gran desestructura y de un alto nivel de informalidad en la gestión.

Para llevar a cabo el reclutamiento, existen dos procesos distintos: el proceso de investigación interna y el proceso de investigación externa. El proceso de investigación interna es aquel en donde se deben verificar las necesidades de la organización respecto a los recursos humanos a corto, mediano y largo plazo con el fin de saber qué se requiere de inmediato y cuáles son sus planes futuros de crecimiento y desarrollo, que significarán nuevos aportes de recursos humanos (Chiavenato, 2001). En el sector de la danza independiente, se observa que, en la gran mayoría de los casos, al plantearse cuáles son sus necesidades u objetivos se definen ambas categorías en términos artísticos y todas las otras áreas que harán al completo funcionamiento de

la obra quedan desatendidas o relegadas a un segundo lugar. En muchos casos, estas áreas no se definen nunca o se definen parcialmente. Se observan una preponderancia y una claridad en la definición de todo lo relativo al objetivo artístico y de las necesidades de cierto producto artístico que se desea llevar adelante. Pero se deja de lado, por ejemplo, el área de gestión que, entre otras cosas, hará viable ese objetivo artístico. Con gran frecuencia, no se definen ni las necesidades ni los objetivos de esta área, tanto en lo que respecta al personal como a todo lo demás. Hay mucha claridad en qué tipo de bailarín se desea o se necesita pero no existe tal claridad ni la importancia necesaria -y, muchas veces, se desatiende por completo- respecto de qué tipo de gestor se necesita (situación agravada por la falta de gestores especializados en el área).

Por otra parte, la investigación externa es una investigación del mercado de recursos humanos orientada a segmentarlo y diferenciarlo para facilitar su análisis y su consiguiente estudio. En esta clase de investigación, sobresalen dos aspectos importantes: la segmentación del mercado de recursos humanos y la localización de las fuentes de reclutamiento. La segmentación del mercado se refiere a su descomposición en segmentos o clases de candidatos con características definidas para analizarlos y estudiarlos de manera específica. La segmentación debe hacerse de acuerdo con los intereses de la organización. Cada segmento de mercado tiene características propias, atiende a diferentes necesidades, tiene expectativas y aspiraciones diferentes, utiliza distintos medios de comunicación, y debe estudiarse de manera diferente (Chiavenato, 2001).

En el sector de la danza independiente, se observa que la investigación externa, en la mayoría de los casos, está orientada a la segmentación de diversas clases de artistas diferenciados entre sí tanto por la técnica que han adquirido o el tipo de disciplina o estilo en que se han formado, como por el grado de desarrollo que posee el intérprete de esa técnica, es decir,

si la técnica es lo suficientemente avanzada para los requerimientos que se solicitan. Por ejemplo, la necesidad de una compañía como la de Brenda Angiel -que se dedica a la danza aérea y necesitara bailarines con técnica contemporánea y acrobacia- no será la misma que la del Teatro Colón, que buscará bailarines con técnica clásica.

Nuevamente, se observa que la segmentación se realiza de manera evidente con relación al área artística; no existe tal segmentación en las áreas de gestión o técnica y, en la mayoría de los casos, no se definen necesidades puntuales para esas áreas.

Por otra parte, si en la investigación interna la compañía sólo define objetivos y necesidades artísticos y desatiende las demás áreas, esto necesariamente se trasladará a la investigación externa y no se podrá segmentar de manera clara las necesidades de personal más que en el área artística. En las demás áreas, al no haberse definido ni considerado, resultará imposible segmentar las necesidades debido a esta patente indeterminación y terminarán siendo ocupadas por personas no idóneas o no ocupadas por nadie y serán desarrolladas por el mismo director o coreógrafo de la obra, lo que resalta aún más la falta de desarrollo de las estructuras organizacionales de este tipo de compañías.

Los objetivos y necesidades definidos por los grupos de danza independientes siempre se refieren a la creación artística y el éxito se evalúa tomando en consideración si se ha conseguido o no plasmar artísticamente lo que se deseaba. Respecto del área de gestión, nunca se definen los objetivos ni las necesidades y, por lo tanto, al final del proceso no existe un control del rendimiento de la obra en este aspecto.

Por otro lado, el problema fundamental de la organización es detectar y localizar en el mercado fuentes de recursos humanos que le interesen para concentrar en ellas sus esfuerzos de comunicación y atracción. Estos proveedores de recursos humanos se denominan "fuentes de

reclutamiento" y representan los objetivos específicos en que incidirán las técnicas de reclutamiento. La correcta localización de las fuentes de reclutamiento permite a la organización: mejorar el rendimiento del proceso de reclutamiento al aumentar la proporción de candidatos, disminuir el tiempo del proceso de reclutamiento, lo que permite agilizarlo, y reducir los costos operacionales de reclutamiento mediante el ahorro en la aplicación de sus técnicas. (Chiavenato, 2001).

Con respecto al sector de la danza independiente, al segmentar correctamente el área artística -ya que de esta área se definen claramente las necesidades y los objetivos y se conoce de manera precisa lo que se desea conseguir-, se podría localizar mejor la fuente de reclutamiento y hacer este proceso más ágil y eficiente, además de garantizar que se consiga lo buscado: aquellos candidatos que se ajusten a las necesidades de la organización.

En el caso del área de gestión, la organización no define necesidades ni objetivos. Por tanto, al no saber qué es lo que quiere ni adónde se dirige, no es sencillo localizar correctamente las fuentes de reclutamiento y, como resultado, quien se ocupa del área no resulta idóneo para el trabajo o, directamente, nadie se ocupa de ella.

No es usual -como sí lo es en otros países- ver que las compañías de danza publiquen avisos de búsqueda de personal para el área de gestión cuando sí es común -de hecho, muchas veces es la condición indispensable para que se realice una obra- ver que se soliciten bailarines para integrar el elenco de una obra o que se abran audiciones para integrar cierto ballet. Esto se debe a que el área artística no encuentra en la gestión cultural del sector estructuras sólidas que la sostengan y se genera una evolución desigual entre ambas áreas. La falta de desarrollo en las áreas de gestión del sector y el bajo presupuesto generan, en la mayoría de los casos, que se

privilegie lo artístico por sobre la gestión, ya que se impone una elección pues el presupuesto no cubre ambas.

Por otro lado, existen diversos medios de reclutamiento. El reclutamiento es externo cuando examina candidatos, reales o potenciales, disponibles o empleados en otras empresas, y su consecuencia es una entrada de recursos humanos. Se denomina interno cuando implica candidatos reales o potenciales empleados únicamente en la propia empresa y su consecuencia es un procesamiento interno de recursos humanos (Chiavenato, 2001).

Con respecto al campo del sector cultural, el reclutamiento externo estaría ejemplificado en el llamado a audiciones externas a la compañía, abiertas a la comunidad artística, donde la organización buscará nuevos artistas que desconoce mediante la apertura de su búsqueda hacia el exterior. En cambio, el proceso de reclutamiento interno se vería ejemplificado por búsquedas que la compañía realice en su interior, ya sea entre intérpretes ya empleados en la organización que puedan rotar roles internos dentro del elenco, o bien, por ejemplo, en caso de que la compañía tuviese una escuela de entrenamiento, podría buscar su futuro elenco allí. Consideramos que éste sería un método de reclutamiento interno debido a que los futuros contratados ya se encuentran dentro de la organización en carácter ya sea de empleados o de estudiantes. En este último caso, la búsqueda no se plantea hacia el exterior, sino que para conseguir su elenco la organización busca en su interior.

Los ejemplos siempre son más claros y visibles en lo que respecta al área artística; en cambio, en lo referido al área de gestión, al ser ésta inexistente o al estar ocupada lateralmente por el sector artístico -o allegados a él- en este tipo de compañías, se dificulta pensar en un proceso de selección interna de gestores, ya que, por lo general, no hay gestores profesionales en estas compañías, sino que ese rol lo ocupa el artista considerado como más idóneo para realizar

tareas de producción. Por lo tanto, es complicado pensar en una selección interna de este tipo de profesionales debido a la carencia de gestores especializados en el área que efectivamente trabajen en las compañías. Sin embargo, de decidir contratar a un gestor cultural, en general la compañía contrata a alguien que ya conoce o que está recomendado por algún allegado a la organización. En el caso del reclutamiento externo, no es frecuente ver que las compañías abran convocatorias para contratar personal para el área de gestión. Como ya se ha dicho, es más frecuente que se contrate a una persona conocida o recomendada que a alguien proveniente de una convocatoria.

Si bien el reclutamiento y la selección son considerados como dos etapas del mismo proceso, se los analiza por separado. La selección de personal forma parte del proceso de provisión de personal y tiene lugar después del reclutamiento. Ambos son dos etapas del mismo proceso: la consecución de recursos humanos para la organización. El reclutamiento es una actividad de divulgación, de llamadas, de atención, de incremento en la entrada; por lo tanto, es una actividad positiva y de invitación. La selección es una actividad de comparación o confrontación, de elección, de opción y decisión, de filtro de entrada, de clasificación y, por consiguiente, restrictiva. Al reclutamiento corresponde atraer de manera selectiva, mediante varias técnicas de comunicación, a candidatos que cumplan los requisitos mínimos que el cargo exige. La tarea básica de la selección es escoger entre los candidatos reclutados a aquellos que tengan más posibilidades de adaptarse al cargo ofrecido y de desempeñarlo bien. En consecuencia, el objetivo específico del reclutamiento es suministrar la materia prima para la selección: los candidatos. El objetivo básico de la selección es escoger y clasificar a los candidatos más adecuados a las necesidades de la organización (Chiavenato, 2001).

En referencia al sector independiente de la danza, el proceso de reclutamiento estaría identificado con el momento en que las compañías publican y promocionan por distintos medios el hecho de que estarán realizando audiciones en el futuro, y el proceso de selección se desarrolla justamente en esas audiciones, donde los directores de compañía ven a los intérpretes que se han presentado y, bajo diversas variables de comparación y selección, eligen a aquellos candidatos que más se adaptan a los puestos de trabajo disponibles.

Se profundizará el concepto de selección de personal distinguiendo la selección como proceso de comparación de la selección como proceso de decisión. El concepto de selección de personal se refiere a elegir de entre los candidatos reclutados a aquellos más adecuados para ocupar los cargos existentes en la empresa, tratando de mantener o aumentar la eficiencia y el desempeño del personal, así como la eficacia de la organización. La selección busca solucionar dos problemas fundamentales: adecuación del hombre al cargo y eficiencia del hombre en el cargo (Chiavenato, 2001).

La selección es el proceso en el que más claramente se observa su aplicación en la práctica. En el proceso de audiciones, la operación fundamental que deben realizar quienes están a cargo de elegir al futuro elenco que conformará la compañía es la de selección. Al mismo tiempo, los bailarines deberán responder a diversas variables y condiciones -definidas con antelación y de manera muy precisa- para poder ajustarse a los requerimientos artísticos de la obra en cuestión y que son el objetivo fundamental por transmitir en lo que se refiere a la razón de ser de la creación que la compañía desea brindar al público.

Se diferencia, a su vez, el proceso de selección mediante dos variables: la selección como proceso de comparación y la selección como proceso de decisión.

En el primer caso, la selección debe mirarse como un proceso real de comparación entre dos variables: los requisitos del cargo (las exigencias que debe cumplir el ocupante del cargo) y el perfil de los candidatos que se presentan. La primera variable surge del análisis y la descripción del cargo; la segunda se obtiene mediante la aplicación de técnicas de selección (Chiavenato, 2001).

Con respecto a la selección como proceso de decisión, una vez establecida la comparación entre las características exigidas por el cargo y las de los candidatos, puede suceder que varios de ellos cumplan las exigencias y merezcan ser postulados para que el organismo solicitante los tenga en cuenta para ocupar el cargo vacante. Se tratara de decidir entre estos candidatos cuál se ajusta más al cargo pedido. Como proceso de decisión, la selección de personal implica tres modelos de comportamiento. El modelo de colocación ocurre cuando no se contempla el rechazo ya que existe sólo un candidato para una vacante que deberá ser cubierta por él, es decir que el candidato presentado debe ser admitido sin objeción alguna. El modelo de selección se da cuando hay varios candidatos para una sola vacante y cada candidato se compara con los requisitos que exija el cargo en cuestión. Aquí pueden ocurrir dos alternativas: aprobación o rechazo. Si se rechaza, simplemente se sale del proceso porque hay varios aspirantes a ocupar el cargo y sólo uno de ellos podrá ser aceptado. Y el modelo de clasificación que tiene lugar cuando existen varios candidatos para cada vacante y varias vacantes para cada candidato (Chiavenato, 2001).

En el objeto de estudio de esta investigación, el proceso de comparación es anterior al de decisión. Es decir, como primera etapa, se comparan los candidatos que se presentan a la audición teniendo en cuenta su mayor o menor adaptación a las variables técnicas y artísticas solicitadas. Después de ese primer proceso de comparación, se procede a la etapa de decisión con

aquellos candidatos que aún continúen en la audición para determinar, mediante variables de mayor complejidad técnica y artística, cuáles de esos candidatos son los ideales para el puesto que se ofrece. Se trata del típico proceso de audición donde los candidatos se eliminan por etapas -proceso de comparación- para llegar a una etapa final en donde se elegirán los integrantes finales y definitivos del elenco (proceso de decisión).

La selección de personal se realiza tomando en consideración diversas bases. El punto de partida del proceso de selección de personal es la recolección de información sobre el cargo. Dado que la selección de recursos humanos es un sistema de comparación y de toma de decisión, es necesario que se apoye en un criterio determinado, el cual se funda en las características del cargo vacante. En consecuencia, el punto de partida es la obtención de información sobre el cargo (Chiavenato, 2001).

En general, para las compañías del sector independiente de la danza los requisitos que deberán presentar los futuros integrantes del elenco son muy claros y detallados. Las compañías definen con total claridad si desean que el bailarín posea técnica clásica o técnica contemporánea o si, además, necesitan que sepa acrobacia.

Al momento inicial de la construcción de una obra, la compañía centra su atención en el producto artístico que se pretende lograr y pone énfasis en cuestiones referidas al objeto principal de su accionar, la búsqueda del arte. Por ello, las compañías realizan la recolección de datos para el cargo, en lo que se refiere al área artística, mediante la descripción y análisis del cargo o la aplicación de la técnica de incidentes críticos o el requerimiento personal. Al ser el cargo vacante ya conocido para la compañía, se sabe exactamente qué se desea, pues, en cierta forma, ese cargo ya fue transitado por muchos artistas con anterioridad, y quienes diseñan el cargo son expertos en la materia. Por tanto, saben exactamente qué desean y pueden delinearlos de manera precisa.

Surge el interrogante acerca de qué ocurre con las áreas referidas a la gestión, de las cuales los directores de compañías de danza independiente no tienen conocimiento por ser fundamentalmente artistas y no estar formados en gestión.

En la gran mayoría de los casos, ni siquiera se considera el cargo como vacante y, en momentos de plena necesidad, lo ocupará el miembro del elenco más calificado o quien se considera que “algo entiende” de gestión.

En otros casos, se considera necesario ese cargo pero se relega su cobertura al final del proceso de producción, cuando el gestor ya no puede solucionar demasiados problemas preexistentes. Por lo general, este cargo se cubre con alguien no idóneo.

Con posterioridad a los procesos antedichos, se deberá elegir las técnicas de selección por aplicar. Éstas pueden clasificarse en cinco grupos: 1) entrevistas de selección, dirigidas o no dirigidas; 2) pruebas de conocimiento o capacidad, generales (cultura general, idiomas) o específicas (cultura profesional, conocimientos técnicos); 3) pruebas psicométricas (de aptitudes generales o específicas), pruebas de personalidad (expresivas, como psicodiagnóstico o miocinético), proyectivas (de árbol, Rorschach, TAT, Szondi); 4) inventarios (de motivación, de frustración, de intereses); y 5) técnicas de simulación (psicodrama, dramatización o *role-playing*). Las técnicas elegidas deben representar el mejor elemento de predicción para un buen desempeño futuro en el cargo. Se denomina predictor a la característica que debe tener una técnica de selección para predecir el comportamiento del candidato (Chiavenato, 2001).

Si bien la entrevista personal es una de las técnicas más elegidas -y de suma importancia- para el proceso de selección, la que más se ajusta es la técnica de prueba de conocimiento o capacidad si consideramos que nos referimos a una actividad donde la disciplina práctica y el

conocimiento técnico son fundamentales. Por lo tanto, la habilidad técnica que el aspirante posea será de suma importancia a fin de incorporarse a una compañía de danza.

La entrevista es el método más utilizado en la selección de personal, a pesar de la subjetividad y la imprecisión que reviste. Es un sistema de comunicación entre dos o más personas que interactúan. Los candidatos reclutados son entrevistados para comprobar si cumplen los requisitos y calificaciones anunciadas por las técnicas de reclutamiento (Chiavenato, 2001).

Por otro lado, existen las pruebas de conocimiento o capacidad. Son instrumentos para evaluar con objetividad los conocimientos y habilidades adquiridos mediante el estudio, la práctica o el ejercicio. Buscan medir el grado de conocimientos profesionales o técnicos exigidos por el cargo (Chiavenato, 2001).

La selección del personal en el sector de la danza independiente se realiza mediante la mixtura entre la entrevista personal y las pruebas de conocimiento o capacidad. Tal como se ha dicho, este tema resulta muy claro de observar si se toman como referencia las acciones que se realizan en materia de reclutamiento y selección para el área artística, bien definidas y planificadas por ser el área prioritaria y de la que se tiene mayor conocimiento.

Sin embargo, no sucede lo mismo con el área de gestión, que generalmente queda relegada a un segundo plano. Con gran frecuencia, no está involucrada en los procesos de reclutamiento y selección de personal, y las tareas necesarias que se plantean en algún momento del proceso se otorgan a alguien no idóneo -que, generalmente, proviene del área artística- por ser quien más “se las arregla” para esas tareas, como se dice popularmente. Como consecuencia, el área experimenta un elevado nivel de precariedad e inestabilidad y el producto final, a pesar de estar artísticamente bien desarrollado y acabado, presenta fallas en lo que se refiere a la gestión

por no tener personal idóneo que desempeñe el cargo. Es perjudicial, a su vez, que la gestión ingrese a la compañía cuando ya está avanzado el proceso por no permitir el desarrollo de una correcta preproducción -sostén de las futuras etapas de producción y explotación- y generar así la posterior precariedad e inestabilidad de la estructura global de la compañía al no estar sólidamente sostenida por un eficiente proceso de gestión.

Una vez seleccionado el personal se avanza hacia el proceso de entrenamiento. El entrenamiento es la educación profesional que busca adaptar a la persona a determinado cargo. Sus objetivos se sitúan a corto plazo, son limitados e inmediatos, y buscan dar al individuo los elementos esenciales para el ejercicio de un cargo y prepararlo de manera adecuada. El entrenamiento es un proceso educativo a corto plazo, aplicado de manera sistemática y organizada, mediante el cual las personas aprenden conocimiento, actitudes y habilidades, en función de objetivos definidos. El entrenamiento implica la transmisión de conocimientos específicos relativos al trabajo. Dentro de una concepción más limitada, el entrenamiento es el acto de aumentar el conocimiento y la pericia de un empleado para el desarrollo de un determinado cargo o trabajo. El propósito del entrenamiento es ayudar a alcanzar los objetivos de la empresa (Chiavenato, 2001).

Existen diferentes tipos de contenido en referencia al entrenamiento: transmisión de la información (distribuir información entre los entrenados como un cuerpo de conocimientos, tanto genérica como específica del trabajo); desarrollo de habilidades (aquellas destrezas y conocimientos relacionados directamente con el desempeño del cargo actual o de posibles ocupaciones futuras); desarrollo o modificación de actitudes (cambio de actitudes negativas por actitudes más favorables entre los trabajadores, aumento de la motivación, desarrollo de la

sensibilidad, etc.); desarrollo de conceptos (elevar el nivel de abstracción y conceptualización de ideas y pensamientos.).

El proceso de entrenamiento es aquel que, en el sector independiente de la danza, se encuentra típicamente asociado con las clases o período de formación que las compañías desarrollan para su elenco con el objetivo de desarrollar habilidades técnicas particulares necesarias para la ejecución de la obra por estrenar.

En muchas ocasiones, las compañías poseen su propia escuela de formación artística de donde seleccionan a los bailarines, por lo que existe un permanente desarrollo del entrenamiento a través de la formación continua de sus miembros, a quienes adecúan a sus necesidades artísticas.

En otras oportunidades, la compañía brinda un período de entrenamiento y adaptación al material nuevo con anterioridad al comienzo formal de los ensayos, donde se montará el material. Allí, sobre la sólida base técnica que ya poseen los bailarines, se desarrollan técnicas particulares necesarias para la obra en cuestión.

En las otras áreas, el entrenamiento es inexistente o dejado a un lado al privilegiar el área artística. Con frecuencia, el proceso de entrenamiento para el área de gestión no existe en este tipo de compañías. La organización no invierte tiempo en formar habilidades específicas del área de gestión por desconocer la actividad o por no considerarla de la misma importancia y complejidad que la artística y, entonces, relega este sector a un segundo plano. La consecuencia directa es la posterior ocupación del cargo de gestión por una persona que no está preparada para hacerlo, quien lo desempeñará como mejor pueda. Esto generará precariedad e ineficacia en las estructuras de gestión, que se arrastrarán por todo el proceso de producción y ocasionarán, en el largo plazo, fallas en las tareas que esa área desarrolla.

Liderazgo

El liderazgo se define como la influencia intrapersonal ejercida en una situación, orientada a la consecución de uno o diversos objetivos específicos mediante el proceso de comunicación humana (Chiavenato, 2000).

Según la teoría desarrollada por el autor, el líder es original, innova, desarrolla, se concentra en las personas, inspira confianza, mira hacia el horizonte, es él mismo y actúa con seguridad.

El liderazgo es un proceso consistente en dirigir el comportamiento de las personas para que alcancen ciertos objetivos, llevar a las personas para que actúen de cierta manera o que sigan cierto curso de acción en particular. Se trata de alcanzar ciertas metas u objetivos influyendo de manera interpersonal en el accionar de otros. Es una actividad enfocada en las personas, recíproca, e implica el uso de poder.

El liderazgo consta de cuatro elementos: influencia, comunicación, situación y objetivos. La influencia consiste en incentivar al otro, mediante una relación de poder, a que realice cierta acción o tome cierta dirección en la obra. La comunicación se refiere al trato interpersonal que se da entre el individuo y el líder. La situación es el contexto en donde se da la relación y los objetivos son las metas que se desean alcanzar.

Según las teorías tradicionales de liderazgo, el líder debe poseer los siguientes rasgos: autoritarismo, generar obediencia, ser visto como héroe, ocupar el centro de atención, ser solitario, aislado, poseer una posición jerárquica y de delegación, poseer habilidades especiales en ciertas áreas, amplio conocimiento de mercado, preocupación por la empresa a largo plazo,

hacer hincapié en el mando y el control, orientarse al ámbito interno, crear consenso cuando sea necesario, poseer un conocimiento profundo de la organización y preocuparse por la competencia.

Según las teorías de liderazgo contemporáneas, el líder debe: ser asimilador, aprendiz, coreógrafo, ser innovador, compartir la atención y el poder con las personas, ser accesible y tratable, ser conductor, constructor de redes, impulsor, tener experiencia en muchas áreas, en varios mercados, poseer conocimientos diversificados, tener facultades de entrenador, mentor, poseer una perspectiva global, crear coaliciones y apoyar la colaboración, conocer profundamente al cliente y a la competencia.

En el sector de la danza independiente, el rol del líder es desempeñado por el coreógrafo, quien también asume el rol de director de la obra. El grupo se organiza en torno a él como eje central.

En este sector, se observa una atomización de coreógrafos individuales que arman grupos por proyecto y se constituyen ellos mismos como ejes y asumen el rol de líder.

Los rasgos de liderazgo que presentan se corresponden a los enumerados por la teoría contemporánea, que, por su especificidad, son los más beneficiosos para el tipo de organizaciones de la danza independiente. Son rasgos que se han ido formando al tiempo que la danza evolucionó desde un modelo tradicional autoritario -con los rasgos que se describieron en referencia al liderazgo en estas teorías- hacia un modelo contemporáneo de mayor horizontalidad, donde el líder se constituye como mentor y presenta los rasgos descritos por estas teorías.

Según Lewin, existen tres estilos de liderazgo:

- El liderazgo autocrático: el líder fija las directrices y centraliza el poder y la toma de decisiones. En pocas palabras, decide, informa al grupo lo que debe hacer y lo supervisa de cerca. El líder es dominante y personal en los elogios y las críticas al grupo.
- El liderazgo liberal (*laissez-faire*): el líder tiene una participación mínima. Su supervisión es muy distante; otorga total libertad para las decisiones grupales o individuales y no intenta evaluar o regular las acciones del grupo.
- El liderazgo democrático: el líder esboza las directrices, fomenta la discusión y la participación del grupo en las decisiones y descentraliza la autoridad. Conduce y orienta al grupo y se limita a los hechos cuando hace elogios o críticas (Chiavenato, 2000).

En el sector de la danza, el estilo de liderazgo que se presenta es el democrático, pues los coreógrafos dan directrices incentivando la activa participación del grupo de bailarines. El coreógrafo se constituye como un orientador que descentraliza la autoridad sin dejar de ser una figura presente.

Según Tannenbaum y Schmidt, el liderazgo es un fenómeno situacional que se basa en tres aspectos:

- Fuerzas del líder: las características personales del líder, sus valores y convicciones, su confianza en los subordinados, sus inclinaciones sobre

cómo dirigir, su voluntad de delegar, la tolerancia a la incertidumbre, la facilidad para comunicarse, etcétera.

- Fuerzas de los subordinados: las características de los subordinados, su necesidad de autonomía, deseos de asumir responsabilidades, tolerancia a la incertidumbre, comprensión del problema, competencias y conocimientos, deseo de participar en las decisiones, etcétera.
- Fuerzas de la situación: las condiciones en las que se ejerce el liderazgo, como las características de la organización, su estructura y cultura, el ambiente de trabajo, el clima organizacional, etcétera. (Chiavenato, 2000)

En el caso del sector de la danza, las fuerzas del líder están identificadas con la figura del coreógrafo, las fuerzas de los subordinados, con el grupo de bailarines y las fuerzas de situación, con el contexto de creación del espectáculo.

Por último, House y Dessler proponen cuatro tipos específicos de liderazgo:

- Liderazgo directivo: cuando el líder explica qué deben hacer los subordinados y cómo tienen que ejecutar sus tareas. Se parece a la estructuración de tareas antes mencionada. El comportamiento del líder incluye la planeación, la programación de actividades, el establecimiento de objetivos de desempeño y las pautas de comportamiento, además de las reglas y los procedimientos. El liderazgo directivo tiene un fuerte efecto en los subordinados cuando la tarea es ambigua pero tiene el efecto contrario cuando las tareas son

claras. Cuando la tarea es ambigua, el liderazgo directivo es necesario para compensar la falta de estructura por medio de una fuerte autoridad.

- Liderazgo solidario: el líder se concentra en las necesidades de los subordinados y su bienestar, y promueve un clima de trabajo amigable. Se asemeja a la consideración. El comportamiento del líder es abierto, crea un ambiente de equipo y trata a los subordinados como iguales. Es el modelo indicado para aumentar la satisfacción de los subordinados que trabajan en tareas muy repetitivas o que se consideran desagradables, estresantes o frustrantes. El comportamiento solidario del líder ayuda a compensar esas condiciones adversas. En las antiguas líneas de montaje, de trabajo monótono y repetitivo, desagradable y frustrante, el liderazgo solidario podía hacer que las actividades parecieran menos incómodas.
- Liderazgo orientado a los resultados: El líder otorga importancia a la definición de objetivos y retos. El comportamiento de líder destaca la importancia del desempeño excelente y muestra confianza en la habilidad de los miembros del grupo para alcanzar altos niveles de desempeño. Es el indicado para alentar a los subordinados a buscar retos. Si los subordinados realizan tareas ambiguas y no repetitivas, el liderazgo orientado a los resultados puede aumentar sus expectativas y propiciar un mayor esfuerzo.
- Liderazgo participativo: cuando el líder se concentra en consultar a los subordinados, les pide sugerencias y las tiene en cuenta antes de tomar

decisiones. El líder concede gran valor a las opiniones, la participación y las juntas con sus subordinados. Este estilo es indicado para fomentar la satisfacción en tareas no repetitivas que involucran el ego de los subordinados. En las tareas repetitivas, los subordinados de mente abierta se sienten mejor en una situación no autoritaria con un líder participativo que los involucra de diversas maneras para reducir la monotonía. (Chiavenato, 2000).

En el caso del sector de la danza, el tipo de liderazgo que se observa es el participativo, donde se le otorga tal importancia a la participación activa de los bailarines en la relación con el coreógrafo que incluso influyen en la creación del espectáculo y en otras tareas también relacionadas al ámbito de la gestión.

Planeamiento y control

Siguiendo lo propuesto por Chiavenato, el planeamiento es la etapa previa a la elaboración del servicio. Es la fijación de las metas y los objetivos, y de todas las acciones, denominadas "cursos de acción", para poder alcanzar las metas propuestas. Permite una amplia visión del futuro, una aplicación óptima de los recursos y generar medidas de control.

Este proceso incluye:

1. El diseño del proceso de producción para obtener el resultado.
2. El establecimiento de los recursos necesarios.
3. El establecimiento de pautas o pasos por seguir, y de medidas de control.
4. La capacitación de los empleados.

En el caso de los grupos de danza del sector independiente, generalmente no cuentan con un profesional del área de gestión que los asesore. La gestión es llevada adelante por los artistas de oficio. Al carecer de este tipo de profesional, resulta evidente la ausencia de las etapas de planeamiento y de control en este tipo de grupos.

El objetivo principal que persiguen estas organizaciones es el estreno del producto artístico por crear. Este objetivo se asocia a las inquietudes personales o colectivas del coreógrafo o el grupo de artistas con relación a cierto mensaje artístico que desean plasmar escénicamente.

Con frecuencia, no se plantean objetivos con relación a la gestión. Los procesos implicados en esta área son desarrollados por los integrantes del equipo artístico, por lo que el proceso de gestión de la obra presenta la ausencia de instancias de planeamiento o control y así se ve afectado el rendimiento de la obra en lo que respecta a la gestión.

En referencia a las etapas del proceso de planeamiento, la primera de ellas -“diseño del proceso de producción para obtener el resultado”- en los grupos de danza independientes se asocia a la planificación del período de ensayos y el establecimiento de una fecha de estreno. No se relaciona con tareas relativas a un diseño de producción debido a que los artistas que llevan adelante el proceso no poseen el *know-how* para definir este tipo de proceso.

La segunda etapa -“establecimiento de los recursos necesarios”- no cuenta con mayor desarrollo. Generalmente, los coreógrafos adaptan su producción a los recursos con los que cuentan, por lo que el producto artístico se ve condicionado a aquello que logran o no conseguir. Es frecuente que se planteen obras despojadas de recursos debido a que saben que son limitados en este sector.

En los grupos de danza independientes, la tercera etapa -“establecimiento de pautas o pasos por seguir, y de medidas de control”- es inexistente. No se realiza un control posterior a la exhibición y tampoco se realiza una planificación operativa debido a que quienes llevan adelante el proceso de gestión no son profesionales del área sino artistas, motivo por el cual concentran sus esfuerzos en el desarrollo del proceso creativo y relegan las tareas del proceso de gestión para las cuales no están capacitados.

En estos grupos, la cuarta etapa -“capacitación de los empleados”- se asocia al proceso de ensayos de la obra, donde se entrena a los bailarines para tal fin.

En referencia al control, éste se define como una comparación entre los resultados obtenidos al cabo de la gestión y lo establecido anteriormente en la planificación. Se puede realizar a través de estadísticas o gráficos.

La etapa de control en los grupos de danza independientes no se realiza. El proyecto termina con la última función de la obra después de la cual no existe ningún tipo de proceso donde se controle la producción. Esto se debe a la ausencia de profesionales de gestión en el equipo de trabajo y a que el proceso de gestión lo llevan adelante los mismos artistas.

Al no existir etapa de control, es difícil que se produzca una evolución de los grupos de danza independientes respecto del área de gestión mediante el análisis del rendimiento de producción que ha tenido la obra en el período en que se ha desarrollado este proceso.

Planificación

De acuerdo con Schraier, una de las etapas de la producción de una obra es la preproducción. Es en esta etapa que se realizan dos tareas fundamentales de producción: la planificación operativa y el estudio de viabilidad.

La planificación operativa es una herramienta de gestión de suma importancia para el futuro éxito de las etapas posteriores, es decir, la producción y explotación. La planificación operativa es el trazado con anticipación de una ruta del proyecto, en donde se definen y se intenta visualizar las actividades que hay que hacer, el orden en que deben realizarse, el tiempo que se empleará en ellas, los recursos que se necesitarán, las personas que llevarán adelante cada actividad y los lugares en donde se desarrollarán. Se trata de planificar en el presente pensando en el futuro. Una buena producción se basa en una buena planificación (Schraier, 2008).

La planificación operativa se elabora a través de los siguientes pasos: primero, determinar la escala temporal; luego, establecer una fecha de inicio del proyecto, desglosar todas las actividades y tareas necesarias, ordenarlas y enumerarlas de forma cronológica y secuencial, evaluar la duración estimada de cada una de ellas, estudiar qué actividades o tareas podrán realizarse de manera simultánea, calcular la duración total del proyecto y, por último, establecer los puntos de control.

Para realizar la planificación, se utilizan algunas herramientas de gestión como calendarios de trabajo o diagramas de actividades (por ejemplo, diagrama de GANTT.). A su vez, la planificación se consolidará en la conformación de un plan de producción que, a diferencia de las herramientas de gestión utilizadas en la planificación como calendarios o agendas de trabajo, se definirá como un documento de trabajo que contendrá la información medular del proyecto definitivo que regirá todo el proceso posterior (producción).

Aquí se plantea una diferenciación entre calendario de trabajo y plan de producción. Éste debe ser gráfico (para poder ser consultado por todas las áreas involucradas en el proceso), explícito (preciso, minucioso, evitar confusiones, facilitar la previsión y la prevención de problemas, etc.), sencillo (para poder ser comprendido por todo el equipo de trabajo), viable o factible de lograr, direccional (para marcar una dirección posible que el proceso deberá tomar), cronológico (que fije fechas, plazos, duraciones al introducir el recurso "tiempo"), controlable (para poder evaluarse, coordinarse y controlarse en su totalidad) y flexible (para tener poder de adaptación) (Schraier, 2008).

Por último, sólo se podrá controlar que la planificación haya sido bien proyectada durante la fase de producción, donde se ejecutan todas las actividades delineadas en la planificación operativa y se comprueba si se ha realizado bien o si ha habido algún error en el planteo.

También se realiza en esta fase el estudio de viabilidad económica del proyecto, desarrollado por el área de gestión. Este estudio es un análisis que busca determinar cuánto costará el proyecto y cuánto dinero puede generar, con el objetivo de determinar si -después de su realización y de analizar las proyecciones económicas que este arroja- se seguirá adelante con el proyecto por considerarse viable o se lo descartará (Schraier, 2008).

El estudio de viabilidad económica se basa en el cruce de la previsión estimativa de costos (teniendo en cuenta los costos de producción o pre-operativos, los costos de explotación u operativos, el déficit o el beneficio) con la proyección de ingresos potenciales (teniendo en cuenta la capacidad de la sala, el precio de las localidades, la cantidad de funciones, el porcentaje de ocupación o de venta, la cantidad de espectadores, la recaudación bruta, el porcentaje de derechos de autor, la recaudación neta, el porcentaje de sala, el porcentaje de cooperativa, los recursos propios y otros ingresos). Se analiza, a su vez, cuál sería el punto de equilibrio del

proyecto (Schraier, 2008). A través de la previsión de los distintos panoramas económicos a los que puede arribar el proyecto y según las proyecciones que éste arroje, se decidirá si se sigue o no con el proyecto.

Es infrecuente que todo eso se realice en los grupos de danza independientes debido a que no es un gestor profesional quien realiza las tareas de gestión sino un integrante del grupo de artistas de manera intuitiva. Estos integrantes no poseen el conocimiento necesario para llevar adelante este tipo de herramientas y, entonces, es frecuente notar la carencia de planificación en los grupos de danza independientes, lo que repercute en las etapas posteriores.

Comunicación

La comunicación es la transmisión de información de una persona a otra o de una organización a otra. Es el fenómeno mediante el cual un emisor influye en un receptor y le aclara algo. Más aun, es el proceso mediante el cual dos o más personas intercambian, comprenden y comparten información, por lo general con la intención de influir en el comportamiento de otras personas (Chiavenato, 2000).

El modelo de comunicación más utilizado es el modelo de Shannon y Weaver, que presenta siete elementos:

1. Fuente: es el emisor o comunicador que inicia la comunicación al codificar un pensamiento. La fuente envía un mensaje. El mensaje es un producto físico codificado por el emisor, por ejemplo, un discurso, un texto escrito, una pintura o una pieza de música. El código o grupo de símbolos que usamos

para transmitir significados afecta el mensaje. Para ser transmitido, cada mensaje debe tener un contenido y un código.

2. Codificación: para que el mensaje sea transmitido debe ser codificado, es decir, sus símbolos deben ser traducidos a una forma que se pueda transmitir adecuadamente a través del canal escogido.
3. Canal: es el vehículo por medio del cual se transmite el mensaje. El canal es el portador del mensaje y el emisor lo selecciona. El canal es el medio que existe fuera del comunicador y puede ser percibido por todos. El menú de opciones para escoger el mejor vehículo para cada mensaje nunca antes fue tan grande y variado. El vehículo puede ser un discurso, que utiliza la audición; un documento escrito, que utiliza la vista o el tacto; o la comunicación no verbal, que utiliza los sentidos básicos. El fax, el correo electrónico, Internet y el teléfono celular, entre otras tecnologías, han tenido enormes repercusiones en las comunicaciones. El canal puede ser formal, cuando la organización lo selecciona para transmitir mensajes que se refieren al trabajo de sus miembros y siguen la cadena de mando que existe dentro de la organización, o puede ser informal, como las redes sociales o personales, que son espontáneas y no tienen relación alguna con la organización.
4. Decodificación: para que el mensaje sea comprendido, el receptor debe traducir sus símbolos. La decodificación es el proceso que utiliza el receptor para traducir el mensaje en su mente. Cuando la comunicación es correcta, la idea o la imagen mental resultante corresponderá a las del emisor. Al igual que el emisor, el receptor tiene limitaciones en sus habilidades, actitudes,

conocimientos y sistema sociocultural. Así como el emisor debe tener habilidades para hablar o escribir, el receptor también debe tenerlas para escuchar o leer. El conocimiento, las actitudes y la formación cultural de una persona influyen en su capacidad para emitir y recibir mensajes.

5. Receptor: es el sujeto al cual se dirige el mensaje, el destinatario final de la comunicación.
6. Realimentación: la línea final del proceso de comunicación es la realimentación. Cuando la fuente de comunicación decodifica el mensaje y codifica una respuesta tenemos realimentación o *feedback*, que es el proceso que permite verificar si el mensaje ha sido transmitido con éxito. La realimentación indica si el mensaje fue comprendido. Por lo mismo se dice que la comunicación eficaz es la que funciona en una doble vía, es decir, del emisor al receptor y de regreso para confirmar la recepción y el significado del mensaje. En el fondo, la realimentación es la reacción del destinatario al mensaje enviado. El emisor puede utilizar la realimentación para asegurar una comunicación exitosa. Si la reacción del destinatario es incorrecta, el emisor puede llegar a la conclusión de que la comunicación no tuvo éxito y el mensaje no fue transmitido en forma adecuada. La realimentación puede ser verbal o no verbal.
7. Ruido: son los factores que pueden distorsionar un mensaje. Se puede presentar en cualquier etapa del proceso de comunicación. (Chiavenato, 2000)

En el sector de la danza independiente, en muchas oportunidades se presentan problemas en el proceso de comunicación entre los artistas y el público. Las obras son complejas y

abstractas, cargadas de un lenguaje específico incomprensible para el espectador que necesita comprenderlo todo. Se limitan a un público especializado que puede decodificar el mensaje que las obras intentan transmitir.

Se genera un problema en el proceso de la comunicación que hace que una menor cantidad de público se acerque a consumir este tipo de producto. Los productos quedan relegados al consumo interno del sector, sin ampliarse al público no especializado.

La gestión de los grupos de danza

De acuerdo con Schraier, la producción escénica es un proceso complejo y colectivo en donde se articulan distintas disciplinas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión, que demandará recursos humanos, económicos y materiales, un modelo de organización, una planificación y una metodología de trabajo particular, una serie de acciones puntuales y organizadas llevadas a cabo colectivamente por un equipo de trabajo cuyo objetivo final será la materialización de un proyecto en un espectáculo y cuya complejidad estará íntimamente ligada a la naturaleza y características del proyecto, los recursos que insuma -que son variables, cambiantes y diversos-, los factores que comprometa (plazos, costos, calidad) y los objetivos que se intenten alcanzar (Schraier, 2008).

El ciclo de la producción consta de tres procesos en donde el artístico es medular, pues en él se desarrollará un trabajo creativo que conducirá a que el proyecto se materialice en un producto artístico concreto: el espectáculo. Este proceso central requerirá de la interacción y colaboración de los otros dos procesos, el técnico y el administrativo (Schraier, 2008).

Tal como se ha planteado, es evidente el carácter medular del proceso artístico ya que es éste el que las compañías de danza desarrollan de manera más exhaustiva. También se observa el escaso desarrollo que el sector administrativo posee en comparación con el artístico, lo que pone en evidencia la existencia de procesos completamente definidos y precisos para el caso de lo artístico, y procesos inestables, precarios, indefinidos, difusos y poco desarrollados en materia de gestión.

La interacción de los tres procesos es fundamental en lo que respecta a la producción y, si bien el artístico es el proceso medular, los procesos técnicos y administrativos son los que, en conjunción con el artístico, posibilitarán el desarrollo exitoso de una propuesta teatral.

Lo que se evidencia en el sector independiente de la danza es la precariedad del proceso de gestión, lo que desemboca en deficiencias de producción en general y en el ciclo de la producción en particular.

Este ciclo consta de tres fases: la preproducción, la producción y la explotación. En cada una de estas fases se desarrollará una sucesión de acciones e implicarán a su vez una serie de tareas, con lo que se conformará la secuencia de producción (Schraier, 2008).

La fase de preproducción será la instancia clave de la producción teatral y definirá el curso que tomará el proyecto y si se continúa con él o se lo descarta (al cabo de los diversos análisis aplicados al proyecto).

En esta fase, las acciones principales serán: la generación de la idea y el proyecto, la definición de objetivos, la propuesta de los diseños creativos, la planificación, la organización, la evaluación económica y el análisis de viabilidad del proyecto, la compra de derechos de autor, la

realización de presupuestos estimativos y análisis de costos, un primer análisis de posibilidades de financiamiento, análisis FODA del proyecto, etc.

En esta fase, se deberán responder las siguientes preguntas orientadas al análisis del proyecto: qué hay que hacer, cómo, quién debe hacerlo, cuándo, dónde y cuánto cuesta. Es fundamental en esta etapa prever (anticiparse al futuro) y prevenir (advertir futuros problemas).

Es una fase de carácter virtual que implica tareas puntuales como la compra de los derechos de autor, las audiciones, las contrataciones artísticas, técnicas y de provisión de servicios, la búsqueda de presupuestos, de financiamiento, de sala de ensayo, de teatros, etc.

En este momento, también se realizan la planificación operativa y el estudio de viabilidad como tareas principales (como ha sido desarrollado en apartados anteriores).

La gran mayoría de las tareas que se plantean en la preproducción está relacionada con la gestión. La ausencia de un profesional especialista en esta área desde el comienzo del proceso que la compañía llevará adelante genera que existan fallas de preproducción por tareas realizadas de manera deficiente o no realizadas, que se verán plasmadas en las otras dos etapas, lo que reafirma lo planteado en referencia a la precariedad de las estructuras de gestión en las compañías de danza independientes.

La gravedad se encuentra, además, en que la precariedad de las estructuras de gestión genera futuros problemas de coordinación. El gestor se ocupará del diseño de los instrumentos anteriormente desarrollados, fundamentales para una exitosa y eficiente producción y explotación, y se encargará, además, de hacer comprensibles para todas las demás áreas estos instrumentos que hacen a la organización y coordinación de todos los procesos y áreas involucradas en el ciclo de la producción. Su falta ocasiona no sólo problemas de producción

sino también de eficiencia del proceso, coordinación y comunicación entre áreas, y, como resultado, se ve afectado directamente algo tan fundamental como el pilar que sostiene toda la obra teatral, que es el proceso de producción.

A grandes rasgos, en la fase de preproducción se realizarán tres acciones puntuales: analizar, diseñar (planificar, organizar, presupuestar) y financiar. En cuanto a los detalles, algunas de las principales tareas serían: considerar y definir objetivos del proyecto, comprar derechos de autor, establecer criterios generales, definir lineamientos estéticos, diseñar anteproyecto y proyecto (escenografía, vestuario, iluminación, etc.), detallar recursos disponibles y por disponer, planificar estimativa y operativamente, organizar la logística de la producción, evaluar económica y financieramente el proyecto, buscar financiación, contrataciones diversas, buscar y contratar sala de ensayo y teatro, etc.

Esta fase comienza en la génesis del proyecto y culmina cuando se inicia la realización propiamente dicha del proyecto al comenzar la siguiente fase del ciclo de producción teatral, denominada "producción". Esta segunda fase comienza cuando se inicia la ejecución o realización misma del proyecto y finaliza con el estreno del espectáculo.

Esta etapa es puramente operativa e incluirá tareas como la compra de materiales, la realización de ensayos artísticos, la construcción de la escenografía, la confección de vestuarios, la composición musical, las actividades de difusión, ensayos técnicos, generales, etc. En esta fase, se implicarán una gran variedad y cantidad de recursos humanos, económicos y materiales que le agregarán a esta etapa gran complejidad en la gestión (Schraier, 2008).

Aquí se privilegiará la coordinación, el seguimiento y el control de todas las operaciones involucradas para que éstas se cumplan respetando los plazos, los costos y los requisitos de

calidad que se hayan planteado en la etapa de preproducción. La fase de producción es la elaboración concreta del proyecto (Schraier, 2008).

La fase de producción tiene su inicio al comenzar el proceso de realización concreto del espectáculo y culmina con su estreno. En líneas generales, la acción más importante por desarrollar será ejecutar. En forma particular, las tareas serán: comprar o alquilar materiales, construir escenografía, confeccionar vestuarios, ensayar, componer la banda sonora, seguimiento y control de lo planificado y presupuestado, promoción y difusión del espectáculo, prueba de vestuario y maquillaje, realizar puestas y guiones de iluminación y sonido, realizar ensayos técnicos, generales, etc.

Al existir deficiencias en la preproducción por no haber sido atendidas por un profesional del área de gestión, las compañías de danza independientes ven reflejadas estas primeras carencias en la etapa de producción, que -si bien lo artístico es lo medular y fundamental- es una etapa de coordinación y de complejidad de gestión en la que se hace necesaria la incorporación de un profesional de ese campo. Al no poseerlo, las compañías experimentan caos de producción, inestabilidad y precariedad, con problemas de coordinación que podrán ser resueltos de manera básica pero nunca de la manera que lo haría alguien especializado en el tema.

La tercera fase del ciclo de producción teatral se denomina "explotación". Comienza cuando se estrena el espectáculo y culmina con el fin de la temporada de funciones.

Es el usufructo económico que se espera obtener con la venta de localidades; se espera recuperar lo invertido y generar utilidades.

La explotación determinará el ciclo de vida del espectáculo, su duración y rendimiento económico en el tiempo. Dentro de esta fase, se ubica la distribución, la continuidad de la

explotación de un espectáculo en giras, festivales y en otras salas que para la que fue producido (Schraier, 2008).

En líneas generales, en esta fase la acción por desarrollar sería la exhibición. En forma particular, las tareas por desarrollar serían: comercialización, seguimiento y control de calidad del espectáculo, posibilitar ensayos correctivos, revisar periódicamente la técnica, administrar ingresos y egresos, realizar pagos, etc.

Desde la óptica de la producción ejecutiva, en la fase de producción se deberá privilegiar la gestión, la coordinación, el seguimiento y el control de todas las operaciones involucradas para que cumplan con los plazos, costos y requisitos de calidad que se hayan planteado en la fase de preproducción.

El ciclo de vida de un espectáculo se determinará en la fase de explotación, lo que dependerá de la calidad artística de la propuesta, la afluencia de público, la situación socioeconómica del país, las condiciones y los plazos de contratación convenidos con el teatro, la difusión en los medios de espectáculo, etc. (Schraier, 2008).

En esta fase, se deberán privilegiar las estrategias que se hayan definido durante la planeación del proyecto para identificar, cuantificar y captar al público. Se intentará, a través de la difusión del espectáculo, convertir al público potencial en público alcanzado. Se deberá privilegiar, a su vez, la organización del estreno, el seguimiento y control de la temporada y, al finalizar la temporada, el control de los procesos de desmontaje técnico y cierre del proceso administrativo-contable de la temporada, liquidación de deudas, devolución de elementos alquilados, elaboración de un informe sobre los resultados económicos del proyecto, la rendición de cuentas al colectivo teatral y, por último, el archivo de la documentación e información respectiva.

Nuevamente se visualiza la importancia del área de gestión en esta etapa, la fase que da cierre al proceso, en donde todas las tareas son de carácter administrativo. Al ser llevadas a cabo por personal no idóneo perteneciente del área artística, generalmente no están desarrolladas de la manera correcta y esto genera que el ciclo de producción tenga problemas en sus tres fases. Aunque puede existir excelencia en la ejecución artística, se notan deficiencias y precariedad en materia de gestión cultural.

Por otra parte, en la ciudad de Buenos Aires coexisten en las artes escénicas dos grandes sistemas de producción: el sistema de producción público y el sistema de producción privado (Schraier, 2008).

El sistema de producción público está conformado por los teatros públicos o estatales - instituciones de carácter permanente que poseen financiamiento del estado- cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, en un nivel profesional y como una forma de servicio público. Se caracterizan por tener en sus espectáculos precios de localidades económicos, lo que facilita el acceso a un gran número de espectadores (Schraier, 2008).

Los teatros públicos guardan similitudes entre sí en sus criterios organizativos, modos de gobierno y de administración, formas productivas y presupuestos. Gracias a estos cuantiosos presupuestos, pueden soportar económica y estructuralmente la superposición de grandes y variadas producciones con elencos numerosos. Estos teatros, además, poseen una importante plantilla estable de personal (áreas artísticas, técnicas, administrativas, de gestión, etc.) y contratan ocasionalmente actores, músicos, bailarines, directores, escenógrafos, etc. para determinadas producciones (Schraier, 2008).

Los teatros públicos se diferencian entre sí por sus líneas y especificidad de los perfiles de programación. Esto condiciona las formas de producción y exhibición de estos teatros y la composición de sus públicos.

En la Argentina, este sistema se divide en tres subsistemas dependientes de Secretarías de Cultura nacionales, provinciales y municipales. Sus objetivos se hallarán enmarcados en las denominadas "políticas culturales" de dichos gobiernos. Puntualmente, en la Ciudad de Buenos Aires se citan, a manera de ejemplo de sistema de producción pública, el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Colón, dependientes del gobierno de la ciudad, con diferentes líneas de programación entre sí: el Complejo Teatral está orientado a la producción teatral y la danza contemporánea, entre otros, mientras que el Colón se orienta a la producción lírica y la danza clásica, entre otros.

Otros organismos que orbitan en la esfera de este sistema de producción son los centros culturales, en los que la producción escénica no constituye su razón de ser, sino que implican una acción menor y esporádica dentro de una extensa gama de expresiones culturales, artísticas y educativas. En los teatros públicos, la producción escénica es la principal actividad; en los centros culturales no sucede lo mismo y se diferencian de los primeros por su falta de infraestructura y de recursos económicos.

No integran este sistema de producción pública los organismos estatales de fomento a la producción teatral, como el Instituto Nacional del Teatro o Proteatro, ya que su fin no es producir espectáculos sino subvencionar a los colectivos teatrales aportándoles un capital que les facilita la producción.

El otro sistema es el de producción privada, en el cual conviven organizaciones teatrales profesionalizadas o no y cuyos objetivos, modos de constitución, de organización, financiación y producción son diversos.

Este sistema se divide, a su vez, en tres subsistemas:

- empresarial o de empresa de espectáculos;
- inversor ocasional o de empresario independiente;
- alternativo.

Dentro de esta clasificación general de producción privada, el subsistema empresarial es el regido por los empresarios individuales y las empresas de espectáculos (sociedades comerciales), que invierten y arriesgan capital propio o se asocian con terceros para financiar producciones teatrales de nivel profesional. El objetivo de este sistema es la rentabilidad económica; aquí el teatro es pensado como negocio. Muchos de estos empresarios poseen también salas teatrales, por lo cual pueden percibir un doble beneficio -lo recaudado por el espectáculo más el porcentaje correspondiente a la sala- o, simplemente, el beneficio que reciben como empresarios de sala cuando no son ellos los que producen la obra. Muchos de ellos conforman la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (A.A.D.E.T). Al ser empresarios privados, sus formas de producir, difundir y exhibir espectáculos presentan similitudes en general y diferencias en particular. Tiene la tendencia a presentar obras con elencos de figuras taquilleras, pero poco numerosos ya que, al tener que pagar sueldos fijos a convenio, sus costos fijos aumentan tremendamente si el elenco es muy numeroso. Algunas veces se asocia a la producción a algún integrante del elenco o de los creativos. En estas producciones, existen ambas formas de contratación (Schraier, 2008).

El subsistema de inversor ocasional o de empresario independiente es el sistema menos habitual y supone la participación de un empresario capitalista ajeno al mundo teatral, que decide invertir y llevar adelante la producción de un espectáculo. El inversor ocasional debe solventar no sólo los gastos que ocasionen el montaje de la obra y su difusión, sino también los salarios de ensayos y funciones, aguinaldo y vacaciones proporcionales de los actores, músicos, bailarines, etc., entre otros. También puede ocurrir que, por ejemplo, se asocie a miembros del elenco a la producción a riesgo de recaudación (Schraier, 2008).

Estos productores suelen manejar los espectáculos como manejan sus empresas ya que están alejados de la actividad teatral y sólo la realizan de manera esporádica. Por ello, trabajan así cuando los criterios productivos de una y otra son diferentes. Su vinculación con el medio es variada. Son debutantes en el quehacer teatral y, por lo tanto, no poseen su propia sala ni su estructura organizativa. Aparecen de forma esporádica en las temporadas teatrales. En lugar de elegir pequeños proyectos, eligen los grandes y ambiciosos y, fruto de esa inexperiencia, generalmente terminan fracasando debido al desconocimiento del medio, elencos complejos, falta de previsión en la producción, ausencia de público, malas críticas, etc.

Otro subsistema de la producción privada es el alternativo, caracterizado por ser el más reciente de los sistemas de producción y por no sólo renovar la escena teatral sino también evitar cuestionamientos económicos y principalmente artísticos de parte de los empresarios capitalistas. Pavis caracteriza al teatro alternativo por la posibilidad de “probar formas nuevas con mayor iniciativa y en una total independencia tanto económica como estética como consecuencia directa de la escasez de recursos” (Schraier, 2008).

El sector independiente se caracteriza por sus formas sencillas y colectivas de producción y de autofinanciación, sus modos de organización democrática y cooperativa, la heterogeneidad

estilística, la independencia creativa y un discurso personal a partir de una búsqueda estética particular al tener como objetivos la manifestación artística y la búsqueda de estéticas particulares y al ser independientes del sistema económico imperante para privilegiar el arte por sobre la utilidad económica.

Existen dentro de este sistema dos tipos de cooperativas:

- Integral: en la cual cada uno de los miembros aportará, por un lado, trabajo específico y, por el otro, un capital económico para montar el espectáculo (autoproducción).
- Con producción: se distingue de la anterior en lo que concierne a la composición del capital necesario para el montaje de un espectáculo que, en este caso, estará conformado por el aporte económico de uno o algunos de los componentes de estas agrupaciones y, al finalizar la temporada, se repartirá la ganancia o se afrontarán las pérdidas entre quienes hayan invertido. También puede suceder que sea una persona ajena al colectivo teatral la que participe como “empresario” capitalista. En estas agrupaciones, sólo el o los empresarios deberán hacerse cargo de los costos de la producción, montaje y promoción del espectáculo (Schraier, 2008).

Otro subsistema dentro de la producción privada es la coproducción, que consiste en la conjunción de dos o más fuentes productivas que se asocian e invierten ciertos recursos en común para llevar adelante un proyecto teatral del cual comparten ciertos principios, intereses y objetivos en común (Schraier, 2008).

Se suele dar en ciertos casos que, por su magnitud económica, artística o técnica, el proyecto no pueda ser realizado por una sola organización escénica. Esto también sucede en

proyectos que involucran dos o más ciudades, regiones, países, etc., con el fin de un intercambio artístico-cultural, por ejemplo.

Por último, dentro del sistema de producción privada se dan otros modos de producir que conforman microsistemas o pequeños modelos productivos cuyos fines son muy distintos y se desarrollan, generalmente, en forma comunitaria, universitaria, vocacional, aficionada, experimental, de estudio, etc. (Schraier, 2008).

En el sector de la danza independiente, en lo que respecta al sistema de producción, se observa un sistema de autoproducción y autogestión liderado por el coreógrafo. Debido a la dificultad organizativa que presenta el sector, no existen compañías configuradas como cooperativas.

El sistema de producción se basa en la autogestión del coreógrafo, quien financia su obra mediante subsidios o fondos personales. En ciertas oportunidades, el grupo de bailarines interviene colaborando en tareas de producción pero no es lo más usual que aporte dinero al financiamiento de la obra.

Trabajo de campo

Metodología

- Tipo de estudio: exploratorio.
- Instrumento: entrevistas semiestructuradas.
- Destinatarios: profesionales del sector de la danza que ejerzan su profesión en el ámbito de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, ocupando cargos de jerarquía dentro de sus organizaciones (investigadores, docentes y coreógrafos).
- Dimensiones: financiamiento, espacios disponibles, marco regulatorio de la actividad, organización de las compañías, tecnología, asesoramiento profesional en gestión y producción, difusión y comunicación, fortalezas, debilidades y necesidades.
- Cantidad de entrevistados: 11 (once).

N°	Entrevistado	Formación	Experiencia	Cargo actual
1	Marcelo Isse Moyano	-Licenciado en Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA).	<ul style="list-style-type: none"> -Director ejecutivo de PRODANZA. -Delegado de Danza del Centro Argentino del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO). -Profesor de la cátedra “Teoría general de la danza” (UBA). -Codirector del Programa Danza del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). -Director de trabajos de investigación sobre danza en el Programa Incentivos Docentes. -Autor de diversos artículos y publicaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> -Investigador. -Profesor titular de la cátedra “Historia de los medios y el espectáculo” (UNA). -Profesor titular del seminario “La danza en la época de la posmodernidad y la globalización” (UNA). -Secretario del área de extensión cultural y bienestar estudiantil (UNA).
2	Daniel Vulliez	<ul style="list-style-type: none"> -Becado por la Fundación Antorchas para perfeccionamiento en danza. -Estudió danza en 	<ul style="list-style-type: none"> -Titular de la cátedra “Danza Moderna VII” (IUNA). -Bailarín de diversos grupos de danza independiente (Brenda Angiel, Miguel 	<ul style="list-style-type: none"> -Coreógrafo. -Profesor de danza contemporánea en el C.C. Gral. San Martín y en el área de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil

		Alemania, Indonesia y México.	Robles, entre otros). -Profesor de Danza contemporánea en el C.C. Borges, C.C. Gral. San Martín y del C.C. Ricardo Rojas.	de la UNA.
3	Rodolfo Prante	-Egresado del Taller de Perfeccionamiento en Danza Contemporánea del Teatro Municipal Gral. San Martín.	-Bailarín (Nucleodanza, Ballet Argentino de Julio Bocca, Ballet del Bolsillo de Oscar Aráiz, De la Guarda). -Realizó numerosas giras por el país y por EEUU, Europa, Asia y Oceanía.	-Coreógrafo. -Profesor Titular y Profesor Adjunto de la cátedra “Danza Moderna” en diversos niveles en la Licenciatura en Composición Coreográfica del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA. - Prosecretario de la Secretaría de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil (UNA). - Coordinador Gral. Del Curso Preuniversitario del Dpto. Artes del Movimiento de la UNA.
4	Edgardo Mercado	-Coreógrafo y bailarín formado en danza contemporánea por diversos maestros	-Coreógrafo independiente; entre sus obras se destacan: <i>Tierra de Mandelbrot</i> , <i>Plano difuso</i> , <i>Argumentos a favor de la oscuridad</i> , <i>Rotonda</i> , entre	-Coreógrafo. -Profesor adjunto de grado y posgrado (UNA). -Investigador y director de tesinas del

		<p>nacionales e internacionales.</p> <p>-Becado por Fundación Antorchas '98, American Dance Festival '98, Antorchas '2000 para estudios en Francia y Fondo Nacional de las Artes '05 a la creación.</p>	<p>otras. Estas obras han rotado del circuito oficial al circuito independiente.</p> <p>-Realiza giras nacionales e internacionales.</p>	<p>Departamento de Artes del Movimiento de la UNA.</p>
5	Miguel Robles	<p>-Egresado del Taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín.</p>	<p>-Formó parte del grupo de danza Nucleodanza.</p> <p>-Obtuvo la beca "American Dance Festival 1990" para coreógrafos internacionales dentro del programa ICRW y la beca de perfeccionamiento coreográfico en Alemania de Fundación Antorchas-Instituto Goethe en las compañías de Pina Bausch, Susanne Linke y Hanns Kresnik.</p>	<p>- Coreógrafo independiente.</p> <p>- Profesor de danza contemporánea <i>freelance</i>.</p>

			<p>-Creó la compañía Antikos alrededor de 1993 y en 1998 arma finalmente la Compañía Miguel Robles – danza. Sus coreografías se han bailado en diversos escenarios y festivales tanto nacionales como internacionales. Algunas de las naciones que lo cobijaron en sus escenarios son: México, Venezuela, Estados Unidos, Canadá, Europa, Brasil y Singapur.</p> <p>-Se desempeñó como maestro de danza contemporánea y profesor de talleres de composición coreográfica en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.</p> <p>-Fue curador de danza dentro del marco del Festival del Centro Cultural Ricardo Rojas en varias de sus ediciones.</p> <p>-Dictó muchos seminarios en distintas instituciones de las principales ciudades de Argentina, México y Venezuela.</p>	
--	--	--	---	--

			-Fue uno de los integrantes del equipo de maestros del Taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín.	
6	Pablo Rotemberg	-Director, coreógrafo y músico. Egresó del Conservatorio Nacional de Música y de la Universidad del Cine (FUC). Realizó estudios de perfeccionamiento en danza y teatro en Argentina, Bélgica, Alemania, Francia y Estados Unidos.	-Sus obras se han presentado en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Recibió becas y subsidios del Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación Antorchas, del American Dance Festival, del Instituto Prodanza y del Instituto Nacional del Teatro.	-Coreógrafo. -Es titular de cátedra en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA, y dicta regularmente seminarios tanto en Buenos Aires como en el interior del país.
7	Susana Szperling	-Se graduó en el Taller de Danza del Teatro San Martín. -Estudió puesta en escena con R.	-Dirigió la compañía SZ Danza y sus trabajos fueron presentados en Argentina, Alemania, Uruguay, EEUU, Suiza, España y Polonia. -Como coreógrafa, recibió el apoyo del	-Coreógrafa. -Investigadora. -Profesora titular de cátedra de la UNA – Departamento Artes del Movimiento.

		Szuchmajer y dramaturgia con M. Kartún.	<p>Fondo Nacional de las Artes, Antorchas, Prodanza, el Instituto Nacional del Teatro y el Teatro San Martín.</p> <p>-Vivió en Nueva York por 5 años, donde estudió y bailó profesionalmente en numerosas compañías.</p> <p>-Su obra <i>La Pisada</i> forma parte del repertorio del Ballet del Mercosur, dirigido por Maximiliano Guerra.</p> <p>-En 2002 fue invitada a un intercambio sobre coreografía en Alemania, respaldada por el Instituto Goethe, el ITI y la Fundación Antorchas. En Alemania, también bailó en las compañías de Felix Ruckert y Aloisio Avaz.</p>	
8	Marina Giancaspro	-Profesora de Técnica Alexander formada en ETABA y bailarina formada en el	-Bailó con distintos grupos independientes del <i>downtown</i> neoyorquino y de Buenos Aires. Fue Maestra Invitada y Asistente	<p>-Coreógrafa.</p> <p>-Desde 1990, es Maestra del Taller de Danza del Teatro San Martín.</p>

		<p><i>Professional Training Program</i> del Merce Cunningham Studio.</p>	<p>Coreográfica del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín bajo la dirección de Mauricio Wainrot. Jurado y curadora en distintos festivales de danza y teatro del país.</p> <p>-En 2009, obtuvo un subsidio del Fondo Metropolitano de Cultura, las Artes y las Ciencias para el desarrollo de una investigación en el Urbana Center for the Alexander Technique (UCAT Illinois), dirigido por Joan y Alexander Murray, y la Universidad de Illinois, que se centró en la Técnica Alexander como influencia de cambio en la educación en danza.</p>	<p>-Codirectora del Festival Buenos Aires Danza Contemporánea.</p> <p>- Profesora, dicta clases individuales de TA en CeTABA y seminarios introductorios en UNTREF y USAL.</p>
9	Mariela Ruggeri	<p>-Licenciada en Composición Coreográfica (IUNA).</p> <p>-Cursa Antropología Social y Política en FLACSO.</p>	<p>-Fue ayudante de cátedra en Historia de la Danza Argentina (IUNA), con S. Tambutti.</p> <p>-Investigadora de danza en el Instituto Di Tella (Congreso UBA 2010-Seminario UBA 2011).</p>	<p>-Es Docente de Danza Contemporánea y Coreógrafa.</p> <p>- Redactora del Proyecto de Ley Nacional de Danza.</p> <p>- Dirige su estudio en la Ciudad de Buenos Aires.</p>

		-Se formó con maestros e instituciones de Argentina, Europa, EEUU y Brasil.	-Becaria e investigadora del Centro Cultural de la Cooperación, coordina allí el área Danza.	
10	Florencia Vecino	-Egresada del taller de danza contemporánea del Teatro General San Martín.	-Trabaja junto a Luis Garay desde el año 2006, con quien realizó giras por Suiza, Alemania, España, Portugal, Estados Unidos, Brasil, Colombia, Chile, Uruguay, Francia, Bélgica, Polonia y Japón. Ganaron juntos los premios Teatro del Mundo a la mejor obra de danza.	-Bailarina y coreógrafa <i>freelance</i> .
11	Julieta Rodríguez Grumberg	-Egresada del Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín. -Licenciada en Composición Coreográfica- mención Danza del Instituto Universitario Nacional	-Ha trabajado en numerosas compañías y grupos independientes: fue miembro de la Compañía de Danza del IUNA bajo la dirección de Roxana Grinstein; también fue parte de la compañía de Miguel Robles, Marta Lantermo, Sandra Fiorito. Dirigió e interpretó” (2010), estrenada en el Festival Internacional de	-Coreógrafa. -Desde el año 2003, da clases de Danza Contemporánea en diversos estudios a grupos de adultos y adolescentes. -Codirige junto a Lía Mazza y Lorena Ferreyra el estudio “El Aquelarre”.

		del Arte (IUNA).	COCOA y <i>Primera impresión</i> (2009), entre otras. Ha participado en festivales en el país (Mendoza, Santa Fe) y en el exterior (Valparaíso y Santiago, Chile, y en Venezuela) y en numerosos talleres en Argentina, Holanda, Bélgica, Alemania y Francia.	
--	--	------------------	---	--

*Tabulación de las entrevistas*Marco regulatorio de la actividad

Entrevistado	Respuesta
<p>Marcelo Isse Moyano</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Analiza la posibilidad de implementación de la Ley Nacional de Danza y manifiesta que significaría un cambio regulatorio para el sector que contribuiría a mejorar las cosas, si bien no cambiaría en su totalidad las falencias que el sector presenta. • La Ley Nacional de Danza lo que plantea es la creación del Instituto Nacional de Danza. Este instituto también tendría parte en el financiamiento, es decir que, según el entrevistado, permitiría que hubiera más cantidad de grupos, más cantidad de coreógrafos, porque hay algún tipo de posibilidad económica mejor. De cualquier forma, considera que, si bien se avanzaría en lo que respecta al marco legal y regulatorio, no llegaría a cubrir las necesidades totales del sector. • Con respecto a la figura del bailarín, manifestó la problemática que sufre al estar desamparado en su labor profesional. En gran cantidad de oportunidades, no cobran por el trabajo que realizan. Se ven condicionados a la necesidad de estar presentes en una producción artística y, por ello, trabajan sin recibir ningún rédito económico. Tampoco es claro quién los defiende en materia

laboral, no se sabe si pertenecen a Variedades o a Actores. No poseen sindicato propio.

- Plantea, como avance para el sector, el hecho de que actualmente se está por implementar el sindicato de bailarines, que regulará la actividad del bailarín dándole un marco de protección, lo que representa un avance contra el empobrecimiento de las estructuras regulatorias que sostienen al sector.

Daniel Vulliez

- Declara que la danza es el único sector que no tiene un marco legal regulatorio. Esta situación, según su visión, comienza a subsanarse con la Ley Nacional de Danza que se está proyectando para ser implementada en toda la nación.
- Resalta, por otra parte, el hecho de que el proceso burocrático por el cual tienen que pasar quienes están impulsando la ley es complicado y tedioso, y genera un retraso temporal que no hace más que contribuir a la postergación de mejoras para el sector.
- Hoy en día sin la ley, el sector está absolutamente desolado; cada coreógrafo hace lo que puede, con las estrategias que puede.
- No considera que la ley cambie todo el panorama. Es un marco legal que contribuiría a mejorar el sector en materia de regulación normativa.

- Rodolfo Prantte
- Considera que la gestión se va armando de oficio y son los artistas quienes la llevan adelante, y que es la Ley Nacional de Danza la que vendría a cubrir parcialmente esta necesidad.
 - El docente puntualiza la importancia de este proyecto de ley para el sector y la necesidad fundamental de que el trabajo de los profesionales del sector sea reconocido como inserto en un mercado económico. La danza produce valor económico y está inserta en una economía de mercado. Es necesario que se la reconozca como tal para su desarrollo, que se reconozca que los profesionales del sector trabajan y viven de su actividad, y que ésta esté protegida y regulada por una ley que los inserta en el sistema legal como a cualquier otra actividad.
- Edgardo
Mercado
- Resalta una desprotección muy grande del artista por la falta de estructuras de gestión que lo sostengan y por un sistema perverso que aprovecha esta situación.
 - El coreógrafo opina que la Ley Nacional de Danza puede llegar a ser una solución y una evolución en materia de gestión, dándole mayor estructura y marco al sector.

- Miguel Robles
- Manifiesta que existe una ausencia de regulación legal y normativa. Sin embargo, no desarrolla el tema pues dice no estar actualizado y no conocer en profundidad el proyecto de Ley Nacional de Danza o el movimiento que sustenta la creación del sindicato de bailarines.
- Pablo Rotemberg
- Considera que en la actualidad existe un vacío normativo, en referencia a la regulación legal del sector.
- Susana Szperling
- Opina que, con posterioridad a la Ley 340 (que regula la actividad de Prodanza), no existe una legislación que ampare la actividad de la danza independiente.
 - Considera que la Ley de Danza puede ser un paso importantísimo pero que también es importante la conciencia de las personas que están en lugares de poder sobre cómo se puede profesionalizar el sector mediante la implementación de políticas culturales a largo plazo que puedan generar una real evolución del sector.
- Marina Giancaspro
- Con respecto a la Ley Nacional de Danza, Giancaspro opina que debería ser revisada porque, por su forma de redacción, el sector independiente de la danza pierde especificidad. Este sector es el que requiere más apoyo y, según como está hoy redactada la ley,

dentro de su accionar también entran manifestaciones del circuito comercial de la danza que no necesitan de ese apoyo; estas producciones podrían consumir los recursos que el sector independiente necesitaría.

Mariela Ruggeri

- La motivación primaria que generó la redacción del Proyecto de Ley Nacional de Danza surgió, según la entrevistada, ante las carencias que han sufrido y que observan en el sector las tres redactoras del proyecto. Se plantearon la redacción de una ley que pudiese organizar y regular el sector de la danza para impulsar las estructuras de gestión y protección de las que el sector hoy carece. En líneas generales, Ruggeri plantea al sector independiente de la danza contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires como un gran tablero de fichas. Postula que dondequiera que una de esas fichas se levante aparece un problema. Conceptualiza al sector como un campo de acción donde lo que abundan son problemas por resolver.
- Opina que, si bien existen condiciones precarias de gestión y laborales en el sector y no existen marcos regulatorios, parte de la culpa la tiene el sector de la danza al haber naturalizado y aceptado ciertas condiciones bajo las cuales no debería trabajar. Sin embargo, lo siguen haciendo porque lo más importante es la exhibición del producto artístico, y eso ha perjudicado al sector en

este sentido. Si bien la danza está inserta en el mercado, no existe el reconocimiento de esta inserción ni desde el exterior ni desde el interior del sector.

- Según Ruggeri, la creación del Instituto Federal de la Danza que la ley propone se pensó puntualmente para proteger el bien intangible que la danza produce, que hoy en día se encuentra sumamente desprotegido, sin reconocimiento ni visibilidad social, prácticamente aislado y cerrado sobre sí mismo, en una sociedad que no lo contiene y le es indiferente.
- Luego, la coreógrafa analiza la centralidad que tiene lugar en la Ciudad de Buenos Aires con respecto al sector de la danza, donde se concentran todas las posibilidades de desarrollo de quien desea dedicarse a esta actividad. En el interior, esto no sucede y la diferencia es abismal. El Instituto Federal de la Danza también cubriría la necesidad de nivelar la oferta de la danza entre el interior y Buenos Aires.
- Considera que tanto el sindicato de bailarines como la Ley Nacional de Danza podrían aportar al sector el marco regulatorio legal del cual hoy adolece.

Florencia

Vecino

- Julieta
Rodríguez
Grumberg
- Con respecto al sindicato de bailarines y la situación de precarización laboral que vive el sector, la coreógrafa considera que el sindicato puede llegar a ser una primera solución. Es necesario una organización que nucleee a los bailarines y los regule tomando en consideración sus particularidades.
 - Cuando se la consulta acerca de la Ley Nacional de la Danza, Rodríguez Grumberg responde que esta ley viene a cubrir la necesidad de replantear la danza en términos federales. Busca aplicar políticas culturales a largo plazo que apoyen y regulen al sector de la danza y fomenten la producción y la movilidad para salir del centralismo que propone Buenos Aires. La ley trata de impulsar una evolución del sector en materia de gestión, investigación y producción a largo plazo.
 - Manifiesta que, de sancionarse, generaría grandes mejoras en el marco legal y regulatorio del sector.

Organización de los grupos

Entrevistado	Respuesta
<p>Marcelo Isse Moyano</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Declara que la danza independiente es un sector mucho menos ecléctico que el de hace unos años. Se evidencia una gran unión desde muchos ángulos, que van desde lo estético hasta el planteo de objetivos más claros por seguir. • Desde lo organizativo, se ve un sector con mayor militancia, más movilizado, con el objetivo de generar mejoras y trabajar en el crecimiento de la gestión cultural del sector, de la regulación legal, de las estructuras económicas y de gestión, de una mayor visibilidad del sector, para conseguir subsanar y mejorar las áreas que hoy son un déficit. • Aun así, para la danza independiente es muy extraño que los artistas se organicen como cooperativa. La estructura más común es que el grupo se arme centrado en la figura del coreógrafo y por proyecto. La dificultad viene dada por la relación entre el ego y el artista, lo cual genera que los coreógrafos se aíslen y que se formen grupos eventuales alrededor de sus ideas para una obra puntual.
<p>Daniel Vulliez</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El director señala el problema que existe en el sector entre la danza y los egos. Al ser una disciplina en donde la formación del bailarín está atravesada por la configuración corporal de ciertas formas y la

depuración de la técnica física mediante la propia mirada -mediada por un espejo o la mirada del otro- sobre el cuerpo del bailarín, hace que se configure como un arte de mucho egos. Este ego contribuye a la soledad que los coreógrafos experimentan y lo diferencia del teatro. Genera la dificultad de no poder configurarse como compañías cooperativas, de no poder trabajar en forma comunitaria, por lo que los grupos se centran en la figura del coreógrafo como individuo. El teatro está atravesado por la idea de comunidad; la danza, no, y eso influye también en sus modos de organización de la producción.

- Rodolfo Prantte
- Los equipos se organizan por proyecto y por afinidad entre sus miembros.
- Edgardo
Mercado
- El coreógrafo describe una particularidad muy interesante del proceso de organización de una compañía cuando lleva adelante la construcción de un espectáculo. Diferencia dos procesos que dependen de un punto central para su mayor o menor concreción: el hecho de contar o no con presupuesto para la financiación de la obra. Si no se cuenta con ese presupuesto, la obra se realiza de manera más espaciada mediante un trabajo más lento que refiere al debate de la idea y la investigación artística, y que podríamos

relacionarlo con la preproducción. Cuando el presupuesto se consigue, comienza a articularse el proceso que caracterizaríamos como el de producción, donde se articulan todas las áreas de manera activa y concreta. Pareciera que la organización de la obra gira en torno al eje del financiamiento como aquello que agiliza y concretiza del proyecto.

- Manifiesta a su vez que, debido a la escasa evolución de las estructuras del área de gestión que soporta al sector de manera sólida, las compañías de danza independiente ya prácticamente no existen. Lo que se genera son grupos distintos para cada obra bajo la figura del mismo coreógrafo. Pero ya no existe la idea de una compañía estable de bailarines debido a que las estructuras del sector no las soportan. Para cada proyecto se generan grupos que se disuelven a su finalización.

Miguel Robles

- Los grupos se organizan por proyecto dependiendo de las necesidades puntuales de cada espectáculo en particular.

Pablo

Rotemberg

- Realiza una comparación entre aquellos proyectos para los que lo convocan desde alguna entidad a fin de realizar cierta creación y los proyectos independientes. En los primeros, el tiempo de trabajo es acotado pero se cuenta con mayores recursos y la posibilidad de

plasmar lo que el creador realmente desea. Además, la idea llegará a mayor cantidad de público. En ese caso, el coreógrafo busca utilizar recursos que sean efectivos y muchas veces retoman material que se ha presentado en el sector independiente con el objetivo de realizarlo en las condiciones apropiadas y que su trabajo se visualice. Se define una idea que se llevará adelante y hay mayor nivel de planificación.

- En el sector independiente, generalmente se cuenta con más tiempo para el proceso de investigación. No se sabe bien, al inicio del proceso, qué es exactamente lo que se va a hacer. Se cuenta con condiciones precarias de gestión, menor nivel de visibilidad, espacios más precarios y menos planificación o, incluso, la inexistencia de una planificación.
- Los equipos de trabajo se organizan por proyecto.
- Observa una dificultad en la organización corporativa, un sector que se presenta altamente individualista y atomizado y al cual le cuesta organizarse cooperativamente.
- Los grupos de danza independientes se organizan por proyecto y, generalmente, se disuelven cuando éste finaliza.
- Hoy en día, no existen en el circuito independiente compañías estables y, dadas las condiciones actuales, los coreógrafos ni siquiera pueden plantearse sostener una organización de estas

Susana

Szperling

características debido a las carencias presupuestarias.

- Marina
Giancaspro
- Los grupos no son estables; se organizan por proyectos centrados en la figura del coreógrafo.
- Mariela Ruggeri
- Los grupos son eventuales y se organizan alrededor de un espectáculo puntual.
- Florencia
Vecino
- Los equipos de trabajo se organizan por proyecto y varían según el material artístico que se desea poner en escena.
- Julieta
Rodríguez
Grumberg
- Manifiesta que las producciones siempre parten de una inquietud personal, una idea para comunicar, debido a que ella concibe la danza como un acto de comunicación.
 - Por otro lado, postula que existen algunas oportunidades no frecuentes en las que parte de algún pedido puntual que se le realiza. Pero siempre detrás de ese pedido se vislumbra una inquietud que la coreógrafa desea comunicar.
 - Con base en esta idea, distingue dos sistemas de producción. En el sistema independiente, un producto se genera en la forma que se ha planteado. En el sistema comercial, se guía la creación de un producto artístico a pedido para su inserción o venta puntal en un

mercado específico. En el primero, el producto nace de una inquietud personal del autor; en el segundo, el producto tiene características prefijadas pensadas para su venta.

- El sector se presenta atomizado y con poco nivel de organización, agrupamiento y movilización. Esa situación hoy en día se está modificando. Pero los movimientos evolutivos se han dado por breves períodos y luego se han abandonado sin producir una mejora en el área de gestión. El trabajador del sector cuenta con una corta vida útil debido a que su actividad está vinculada a la vida útil de su cuerpo en plenitud. A su vez, comparte su tiempo con una multiplicidad de actividades. La consecuencia de esa situación es que, en la gran mayoría de los casos, no se ha destinado tiempo a la reflexión con respecto al porqué existen esas condiciones de trabajo y cómo mejorar la situación.

Financiamiento

Entrevistado Respuesta

- | | |
|------------------------|--|
| Marcelo Isse
Moyano | <ul style="list-style-type: none"> • Nombra diversos organismos que otorgan subsidios a los coreógrafos en la Ciudad de Buenos Aires (Prodanza, Fondo Metropolitano de las Artes, Ley de Mecenazgo, Fondo Nacional de las Artes). • Declara que el subsidio no es el mejor sistema de financiamiento |
|------------------------|--|

debido a que no cubre las necesidades totales de la obra.

- Puntualiza como problemática el hecho de que las sumas otorgadas no llegan a cubrir lo que el coreógrafo realmente necesita para llevar adelante la idea artística que tenía en mente y la idea se ve condicionada debido a factores económicos y se debe adaptarla a algo más austero por no poseer el presupuesto necesario.
- En principio, cubren una necesidad económica pero no es usual que se otorgue mediante subsidios la totalidad de dinero que el coreógrafo necesita para llevar adelante la obra. Una producción promedio necesita entre \$40.000 y \$50.000 para ser llevada a cabo; los subsidios entregan un máximo de \$20.000.
- Según el entrevistado, la producción muchas veces está condicionada a la imposibilidad económica de llevar adelante el proyecto tal cual el coreógrafo lo piensa.

Daniel Vulliez

- Vulliez declara que solicita subsidios para financiar sus producciones.
- Manifiesta que la problemática que encuentra a este respecto es que no cubren las necesidades totales de la obra y son burocráticamente muy complicados, especialmente si no es un gestor quien los lleva adelante.
- Opina que el área de gestión del financiamiento está poco desarrollada y que los coreógrafos necesitan montos que cubran las

necesidades de la obra, asesoramiento en lo burocrático y gestores que lleven adelante el proceso.

- Rodolfo Prantte
- Plantea que el dinero otorgado por las entidades que proporcionan subsidios al sector nunca es suficiente. Los montos que otorgan nunca cubren las necesidades económicas totales que la obra posee, lo que complica aún más la situación del coreógrafo respecto de la producción de su obra.
- Edgardo
Mercado
- Basa el financiamiento de sus obras en la solicitud de diversas líneas de subsidios que él mismo gestiona.
 - Completa el financiamiento con recursos propios debido a que los montos otorgados no cubren la totalidad de los costos de producción.
- Miguel Robles
- Robles comenta que, hace aproximadamente 15 años, existían en la Ciudad de Buenos Aires diversas instituciones, como la Fundación Antorchas, la Alianza Francesa y el Instituto Goethe, que brindaban apoyo al arte a través de financiamiento o de posibilidades de intercambio internacional. Actualmente, esas instituciones han dejado de existir o ya no brindan el apoyo que brindaban a la danza, lo que generó un enorme retroceso para la

actividad del sector.

- Ante la desaparición de esas estructuras de gestión que brindaban un sostén al sector de la danza, han quedado espacios vacantes. Esos espacios no han sido cubiertos mediante ningún tipo de política que sostenga al sector como lo hacían estas instituciones, por lo que se generó una involución en lo que respecta a la gestión.
- Robles plantea, a su vez, que esta situación se ha visto reflejada también en las redes de intercambio que existían entre el exterior -por ejemplo, países europeos- y nuestro país, de las cuales se nutrían de nuestro bailarines, pues Argentina siempre se ha caracterizado por tener excelentes escuelas de formación de artistas. Actualmente, esas redes de intercambio son escasas, razón por la cual este diálogo de intercambio que beneficiaba al sector se ha ido extinguiendo paulatinamente, aunque debido a las precarias condiciones laborales, los artistas aún buscan viajar al exterior para trabajar por la superioridad en el desarrollo de estructuras que sostienen al arte.
- Por otra parte, manifiesta que el sistema de subsidios no logra cubrir las reales necesidades de las obras y que los montos otorgados no alcanzan para solventar los gastos totales.

Pablo

Rotemberg

- El coreógrafo declara que se ha visto inmerso principalmente en dos sistemas distintos de producción: el oficial y el independiente. Su actividad en el sector independiente es vasta y para todas sus obras siempre ha obtenido uno o más subsidios que se consolidan como la principal fuente de financiamiento. Él mismo es quien aplica los fondos y se ocupa de la gestión. Toma a su cargo, además de las tareas artísticas, las referidas a la gestión. Nunca recibió apoyo de una entidad privada y admite desconocer si existe siquiera alguna línea de financiamiento para la danza en el sector privado.
- Más adelante, opina que la suma que recibe a través de subsidios no cubre las reales necesidades de la obra. El financiamiento se completa con sus propios recursos y, a veces, los de su círculo íntimo.
- A su vez, manifiesta que, al momento de invertir el dinero del subsidio, debe privilegiar aquellas áreas que no funcionan sin una retribución económica, como la técnica, lo que ocasiona que, en la mayoría de los casos, tanto los coreógrafos como los bailarines no cobren por su trabajo.
- También opina que existe una cierta inacción política respecto de mejorar las condiciones de gestión del sector debido a que éste no posee la suficiente visibilidad.

- Susana Szperling
- Prácticamente todos sus trabajos son y fueron subsidiados, y considera este sistema como la base de su financiamiento.
 - En referencia al tema de los subsidios, declara que los montos otorgados no cubren las necesidades totales que la obra plantea. Acerca de Proteatro, los montos entregados por Prodanza son mucho menores. A su vez, la coreógrafa no considera que hoy exista un espacio que brinde todo lo que un proyecto necesita para cubrir sus necesidades y que el aporte de un gestor sería fundamental para aumenta sus posibilidades productivas.
 - Debido a que, según la coreógrafa, no se destina el dinero suficiente para financiar al sector independiente de la danza, los coreógrafos ya no tienen el anhelo de poseer su propia compañía estable pues no pueden mantenerla económicamente. También enfatiza las precarias condiciones laborales que afronta el bailarín de este sector.
- Marina Giancaspro
- La insuficiencia de recursos y soportes remite a un problema presupuestario. Los montos otorgados para los festivales de danza, por ejemplo, no se han actualizado en referencia a la inflación que vive el país. Se otorgan los mismos montos para el desarrollo del festival que a su inicio, cuando claramente las necesidades de financiamiento actual superan los montos recibidos.

- Mariela Ruggeri
- Ruggeri considera que los artistas del sector de la danza independiente, más que autogestionar, subvencionan la actividad artística pues este sector posee producción sólo porque ellos aceptan trabajar gratis e, incluso, invertir fondos propios para estrenar una obra.
 - La coreógrafa opina que, al no recibir remuneración por su actividad, los trabajadores de la danza no podrían considerarse profesionales, es decir, insertos en una profesión. El fenómeno del multiempleo que se observa en el mundo del arte hace que el coreógrafo, para vivir, deba dedicarse a otra cosa que no sea producir su obra, puesto que ésta no le otorga la rentabilidad económica que necesita. Analiza la relación profesional-remuneración económica. Si un profesional es aquel que recibe un pago por su trabajo, entonces las artistas del sector de la danza independiente lo que realizan es un pasatiempo.
- Florencia
Vecino
- Financia sus obras mediante el sistema de subsidios y con fondos propios.
 - Declara que los montos otorgados por los subsidios nunca alcanzan para cubrir la totalidad de las necesidades y costos de un espectáculo.

- Julieta Rodríguez Grumberg
- Comenta que no ha recibido muchos subsidios a lo largo de su historia profesional pero que, aun así, es muy constante con las solicitudes y que las presenta cada vez que inicia un proceso de obra. También plantea que es ella quien realiza la gestión de los subsidios.
 - Declara que, al no recibir tantos subsidios, ella se ocupa también del financiamiento de su obra, que se realiza con recursos propios surgidos del ahorro personal de fondos provenientes de sus trabajos en el sector comercial.

Gestión de personal

Entrevistado Respuesta

- Marcelo Isse Moyano
- El proceso de selección generalmente se hace con bailarines que el coreógrafo conoce con anterioridad porque ya han trabajado con él o porque han tomado clases con él, o por algún otro factor. Pero la convergencia de los casos indica que, en gran medida, la selección de bailarines se basa en conocidos del coreógrafo.
 - Los bailarines se organizan bajo la figura central del coreógrafo.
 - El proceso de entrenamiento coincide con el proceso de ensayos.

Daniel Vulliez

- Él es quien toma a su cargo el armado del equipo de trabajo que lo acompañará en la obra.
- En materia de reclutamiento, el coreógrafo busca dentro de su círculo de conocidos y selecciona a sus bailarines por recomendación, porque los ha visto bailar en alguna obra, o porque los conoce de las clases que dicta en diversas instituciones. Esta elección se debe a que -al ser muy rígido, estricto y exigente con el proceso que llevará adelante el elenco artístico- necesita confiar en el bailarín que contrata y elige. Por ese motivo, son sólo conocidos o recomendados.
- El método de selección toma en consideración la técnica que el bailarín posee, una estética corporal particular que busca el coreógrafo y la capacidad del bailarín de involucrarse con un proceso de entrenamiento particular.
- Posteriormente, los bailarines seleccionados transitan un proceso creativo donde trabajan la obra por estrenar (este proceso se caracterizaría como el proceso de entrenamiento). Por ser tan complejo el proceso de entrenamiento, el coreógrafo siente una pérdida muy grande si alguno de sus bailarines decide abandonar el proyecto, por lo cual el coreógrafo se resiste a esa pérdida, aunque tampoco desea sostener situaciones en las cuales el bailarín no desee estar ahí.

- En lo que respecta a los recursos humanos, el reclutamiento es por recomendación o conocimiento de la persona y la búsqueda se realiza en el círculo personal del coreógrafo. La selección tiene en cuenta las cualidades no sólo técnicas sino también estéticas y, posteriormente, existe un proceso de entrenamiento constituido por los ensayos.

Rodolfo Prantte

- Considera que, en el sector independiente de la danza, no es usual realizar audiciones para contratar bailarines ya que no existe una estructura laboral para ofrecerles con posterioridad a la selección mediante este procedimiento. Los bailarines se seleccionan porque son conocidos del coreógrafo, recomendados, alumnos, o bien por afinidad. Prantte introduce al análisis un concepto interesante: la idea de que la selección se realiza de esta manera porque se trata de un acuerdo mutuo en donde ambas partes aceptan las condiciones con las que cuentan y el bailarín que se incorpora se convierte en un accionista más de la obra. El sentido que el coreógrafo le da a la palabra accionista es que adquiere un rol similar al de todos los artistas del equipo, realizará funciones más allá de lo artístico, que se referirán a otras áreas como la gestión o la difusión de la obra, y hará propio ese material a través de actividades relacionadas con el armado y la venta.

Edgardo
Mercado

- Con respecto al personal, Mercado plantea una predilección por elegir a sus bailarines mediante recomendación o por el hecho de conocerlos, ya sea por ser sus alumnos o por haberlos visto bailar y resultarles interesante el intérprete. El objetivo que propone mediante la elección de esta modalidad es que, debido a las condiciones de trabajo y al carecer de estructuras de producción que sostengan lo artístico, es necesario armar equipos en los que haya afinidad y buen clima de trabajo. En este caso, el reclutamiento y la selección quedan confinados al círculo de conocidos del coreógrafo.
- También ha tenido experiencias de audiciones donde ha seleccionado intérpretes que le eran desconocidos. En este caso, el método de reclutamiento es la promoción de la audición en distintos medios y la selección de personal se realiza mediante la prueba de capacidad o prueba técnica.
- Mercado manifiesta que, de poder elegir, prefiere claramente la primera situación que la segunda.
- También aclara que aplica la primera modalidad cuando trabaja en el sector independiente (la cual parecería caracterizar al sector en materia de selección de bailarines). Aplica la segunda modalidad (audición) en sectores como el oficial, donde la oferta de puestos de trabajos es mayor (esta modalidad parece asociarse a sectores

como el oficial, donde la cantidad de puestos de trabajo es mayor y donde, al ser público, se requiere mayor transparencia e imparcialidad).

- Después de la selección siguen los ensayos, donde se investigará y entrenará a los bailarines de la obra.
- La modalidad de selección también está condicionada por el hecho de que, ante la falta de estructuras de producción y las difíciles condiciones que propone el sector independiente, se privilegia una selección mediante recomendación, mientras que en un sector donde lo artístico se encuentra apoyado en estructuras de producción sólidas como el oficial se opta por el sistema de audiciones.

Miguel Robles

- Con respecto a la selección de bailarines, Robles enfatiza la precariedad de las condiciones laborales en las que están inmersos los trabajadores del sector de la danza. En general, la selección se realiza por afinidad o por conocer al intérprete a través de las clases de danza que el coreógrafo brinda. La selección es interna en un medio que se caracteriza por ser muy reducido y donde todos se conocen entre sí. La problemática está en que las condiciones para ofrecerle a ese bailarín son precarias y se encuentra inmerso en un sistema que no lo cobija y un mercado en el cual no logra insertarse, lo que, a largo plazo, culmina en la frustración y el

abandono. Se plantea la necesidad de políticas laborales y la articulación de acciones y estructuras que tiendan a solucionar la problemática de inserción del sector.

Pablo

Rotemberg

- La selección de bailarines se realiza internamente con gente que el coreógrafo conoce. Los bailarines siempre surgen del círculo de conocidos del coreógrafo. En general, no mantiene el equipo de un proyecto para otro. Los elencos se arman por proyecto y Rotemberg elige renovar a toda la planta de bailarines ante cada nueva creación con el objetivo de no repetirse a sí mismo.

Susana

Szperling

- Con respecto a la selección de personal, Szperling declara que selecciona a sus bailarines en forma interna, y que han sido sus alumnos o bien los ha visto en alguna obra. Siempre basa la selección en un conocimiento previo de la persona, que ya forma parte del círculo de la coreógrafa. Busca diversas cuestiones puntuales para cada proyecto. Sus grupos se organizan por proyecto y la figura que se repite en todos es ella misma como directora.

- Marina
Giancaspro
- En el sector independiente, los bailarines se seleccionan por afinidad, mediante recomendación o por previo conocimiento del coreógrafo respecto del artista que interpretará su obra.
- Mariela Ruggeri
- La selección de bailarines generalmente se realiza por conocimiento previo del bailarín o por afinidad del coreógrafo con el intérprete.
 - Las condiciones laborales imposibilitan el llamado a audiciones, pues lo que se puede ofrecer al bailarín es mínimo, por lo cual se privilegia un sistema basado en la afinidad.
- Florencia
Vecino
- En lo que respecta a la selección de bailarines, Vecino los selecciona por afinidad y en forma interna; no realiza audiciones porque no considera que sea una metodología adecuada para su proceso de selección de personal.
- Julieta
Rodríguez
Grumberg
- Declara que no es posible realizar una audición en el circuito independiente ya que las condiciones posteriores para ofrecerle al intérprete no conciben con lo que una audición implica.
 - Selecciona a sus bailarines por recomendación, por haberlos visto en otra producción y resultar de interés y, en general, conforma a

sus equipos de trabajo por afinidad, pues desarrolla largos procesos creativos que deben sostenerse sobre una base de afinidad ya que no existen las condiciones necesarias de producción.

Asesoramiento profesional en gestión y en producción

Entrevistado Respuesta

- | | |
|--------------------------------|--|
| <p>Marcelo Isse
Moyano</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Declara que es el mismo coreógrafo quien gestiona el subsidio y que es muy raro que sea asistido por un gestor especialista en el área. • Por otra parte, según el entrevistado, es infrecuente que exista este tipo de profesional en los grupos de danza y que es el coreógrafo quien se ocupa, por ejemplo, de buscar la sala y de negociar el contrato correspondiente, que no lo asiste ningún gestor y que toma a su cargo todas las tareas de producción. • Plantea, a su vez, que el hecho de que los coreógrafos no cuenten con ese asesoramiento de gestión tiene que ver con que la idea de rentabilidad económica se asocia al. • Los productores no se encuentran interesados en obras de coreógrafos jóvenes que recién comienzan ni en obras que no son rentables o no producen ganancia (como lo es el 90% de las obras de danza contemporánea). A su vez, los coreógrafos no pueden afrontar económicamente pagarle a un productor, lo que genera su |
|--------------------------------|--|

inexistencia en las obras y que sea el mismo artista quien realice tareas de gestión.

Daniel Vulliez

- El sector se encuentra, según sus palabras, “hiperatomizado” en el sentido de que cada coreógrafo hace lo que puede al manejar las áreas artísticas y las relacionadas a las estrategias de gestión.
- Declara que el 97% de los grupos de danza independientes no tienen gestor o productor.
- Los directores realizan no sólo las tareas referidas a lo artístico, sino todas las demás tareas, y lo hacen de la manera que pueden.
- Vulliez opina que un buen estratega no siempre es un excelente coreógrafo y que el hecho de tener que diseñar esas estrategias de gestión quita tiempo y energía al artista, que debería estar ocupado en su área de competencia.
- El coreógrafo se ocupa de todo y está muy solo. Manifiesta que el sector de la danza no les da a los coreógrafos muchas estructuras en donde sostenerse y que eso genera que estén muy desamparados y que tomen a su cargo tareas para las cuales no se han formado y que los desvían de su centro, que es el arte.
- Declara que no tiene a nadie que se ocupe de la producción, que es él mismo quien lleva adelante las tareas referidas a esta área.
- Analiza, además, que es muy distinto cómo empezó a trabajar con su primera obra y cómo lo hace ahora después de muchos años de

lidar con las problemáticas del sector y la falta de estructuras de producción. Esta situación lo ha llevado al hartazgo, el agotamiento y la frustración. La constante lucha en la que se ve envuelto en lo que respecta a la gestión de la obra -al carecer el sector de estructuras desarrolladas para soportar y viabilizar una obra- le ha generado, a lo largo de los años, mucho cansancio y, en la actualidad, no es la creación lo que más disfruta, sino la docencia, donde se siente más contenido al poseer éstas estructuras más definidas.

- Plantea que le sería de gran ayuda un gestor y que, aun así, le cuesta delegar tareas en otro. Esto tiene que ver con el hecho de que el sector tiene tan poco desarrollo en el área de gestión que el coreógrafo se ha acostumbrado a tomar todas las tareas a su cargo, lo que hace que delegarlas en un gestor sea algo extraño para él.

Rodolfo Prantte

- El sector se caracteriza por la autogestión como modalidad de acción.
- Los proyectos se organizan por afinidad y es ese equipo quien lleva adelante la gestión y toma a su cargo las diversas tareas referidas a la producción.
- El equipo en cuestión está compuesto por artistas y, en la gran mayoría de los casos, no existe en él un gestor que lleve adelante este proceso; son los artistas quienes se hacen cargo de todas las

tareas que involucran la producción y la gestión de la obra.

- El coreógrafo y el equipo de artistas aprenden estas tareas de oficio, sin que exista en el equipo alguien formado específicamente para la gestión.
- El coreógrafo considera que debería existir un sistema o una estructura que le permita al artista dedicarse únicamente a la creación de la obra y al proceso creativo en sí. El artista divide su tiempo entre lo artístico y todas las demás tareas que involucra la producción, y esta situación hace que no tenga la posibilidad de estar completamente concentrado en lo artístico, que es su área de estudio.
- Se refiere, a su vez, al multiempleo en el sector artístico y afirma que para mantenerse el artista debe trabajar en otra cosa además de su actividad artística. Las obras no logran sostener al artista económicamente, lo que obliga a que éste divida su tiempo productivo con actividades que le generen un rédito económico para afrontar su vida. Generalmente, estas tareas no están relacionadas con la creación artística.
- Por último, opina que es debido a esta situación de precariedad y de lucha constante que, a largo plazo, el artista termina agotándose y dejando la actividad artística.
- En otros casos, las obras se transforman en un gran equipo de gente que colabora en la producción pero que no está directamente

involucrada en la obra, sino que pertenecen al círculo íntimo del artista. Así, el coreógrafo pide ayuda a la familia o a los amigos. Una vez más, no se observa la presencia de un profesional del área de gestión en este proceso.

Edgardo

Mercado

- Comenta que tenía alguien que colaboraba con él, aunque esta persona no provenía directamente de un área relativa a la danza, sino a la producción cinematográfica, y que se adaptaba al trabajo pedido.
- Por otra parte, declara que, aunque por momentos recibe ayuda, es él quien se ocupa de las tareas de gestión.
- En general, el coreógrafo toma a su cargo todas las tareas de la obra, además del área artística.
- El entrevistado dice que solicita subsidios y que es él mismo quien realiza la gestión, lo que apoya la idea del coreógrafo que toma a su cargo todas las tareas de la producción.
- Si bien no le gusta realizar las tareas referidas a la producción de la obra, considera que ayudan a que organice la multiplicidad de ideas que se le presentan de manera caótica al inicio del proceso creativo ya que le exigen su concretización teórica.
- Pone énfasis también en lo tedioso y complejo que el proceso de gestión de subsidios resulta, sobre todo si se considera que no

cuenta con ayuda de un gestor para dicho proceso.

Miguel Robles

- Robles manifiesta que, en lo referido a la producción, el coreógrafo toma a su cargo todas las tareas de gestión, además de las artísticas.
- Al respecto de esta situación, se solicita a Robles que realice una comparación entre las estructuras de gestión que presenta el sector local y las estructuras que se observan, por ejemplo, en Estados Unidos. El coreógrafo declara que, debido al desarrollo de la gestión en Estados Unidos, existe la posibilidad de que el artista se dedique a su área de especialización, que es la creación. En nuestro país, la evolución entre la gestión y el arte es asimétrica y hace que el artista -al no encontrar estructuras que soporten su propuesta artística desde la gestión- tome a su cargo todas las tareas de producción sin poder abocarse únicamente al arte.
- El coreógrafo resalta, además, la falta de gestores culturales específicos para el área y la necesidad que tiene el sector de tener a ese tipo de actor accionando directamente en el desarrollo de la danza. Hacen falta este tipo de profesionales que potencien convenios culturales que generen un crecimiento de la gestión en el sector de la danza.

- Pablo Rotemberg
- Si bien en ciertas oportunidades ha trabajado con alguien que ha colaborado en el área de gestión, nunca ha quedado totalmente conforme con la labor de este profesional y ha terminado, de cualquier forma, ocupándose de la gestión él mismo. Aun así, reconoce la necesidad de un productor que se ocupe de la gestión, ya que el trabajo sería más eficaz y porque el tiempo no le alcanza para realizar más tareas.
 - Hace una comparación entre el sistema europeo y el sistema argentino en referencia a la danza y la gestión. Plantea que, en Europa, existen estructuras de gestión que sostienen y apoyan a la danza generando las condiciones óptimas y necesarias para el desarrollo del sector. Esas estructuras aquí no existen o son precarias, lo que deja en evidencia el escaso desarrollo de la gestión cultural en el sector de la danza independiente.
- Susana Szperling
- Es ella misma quien realiza la gestión de los espectáculos. Considera que la imagen del “hombre orquesta” es la clave de la actividad que realizan todos los coreógrafos independientes. Reconoce que sería de gran ayuda para su trabajo el contar con un gestor que la asistiera pero que aún no ha conseguido ninguno. Opina que potenciaría las posibilidades de financiamiento, venta y exhibición de su obra, pues ella no alcanza a cubrir todos los focos

de acción que podría reconocer un gestor al tener que repartirse entre las múltiples tareas que exceden su labor artística. El factor "tiempo" tampoco juega a su favor ya que gestiona lo que el tiempo le permite gestionar; no hace más porque no tiene más tiempo para hacerlo, con lo cual la división de tareas con un gestor beneficiaría mucho su producto artístico.

Marina

Giancaspro

- El coreógrafo y su equipo de artistas realizan todas las funciones referidas a la gestión y producción de la obra, además de las artísticas. Existe una suerte de colaboración, donde cada artista se ocupa de alguna tarea de gestión que ha aprendido a hacer de oficio y que no le correspondería hacer. Pero, de otra manera, no se puede realizar el espectáculo sin esta colaboración, pues el equipo carece de un gestor que trabaje para ellos. Se da una suerte de colaboración horizontal encabezada por la guía del coreógrafo, donde “todos hacen todo”.
- Establece una comparación entre el sistema de producción oficial y el sistema de producción independiente. Giancaspro caracteriza la diferencia entre ambos sistemas como abismal. En el sistema oficial, se observan la división de tareas, la especificidad en las funciones y un presupuesto que cubre todas las necesidades productivas de la obra: un sistema en el cual arte y gestión se encuentran equiparados. En cambio, en el sistema independiente no

existe diferenciación de funciones; “todos hacen todo”. Los artistas también se hacen cargo de la gestión, y el presupuesto no cubre siquiera las necesidades básicas de una obra. Aquí, gestión y arte presentan una relación profundamente asimétrica.

- Mariela Ruggeri
- Ruggeri analiza la relación entre la gestión cultural y el sector independiente de la danza y plantea que son dos realidades que hoy se encuentran muy separadas, y que, según su punto de vista, el gestor no tiene nada que gestionar debido a que, en lo que se refiere a la gestión, el sector carece de estructuras, materiales y recursos. Por lo tanto, el gestor no tiene, según ella, campo de acción.
- Florencia Vecino
- La coreógrafa declara que, en las obras que ella realiza como independiente, las tareas referidas a la gestión también las realizan los artistas. Ellos hacen todo y no cuentan con un gestor que los asista.
- Julieta Rodríguez
- Dice que son los coreógrafos quienes se encargan de todas las áreas de producción en el sector independiente.
- Grumberg
- Reconoce que sería de ayuda y que debería existir una división de área y tareas. Pero que ni las posibilidades de las estructuras de

gestión ni las económicas le permiten hacer esa división y se ocupa ella misma de todas las tareas, además de las artísticas.

Difusión y comunicación

Entrevistado Respuesta

- | | |
|--------------------------------|---|
| <p>Marcelo Isse
Moyano</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Considera que no todos los grupos de danza contemporánea tienen acceso a la prensa por razones económicas. • Destaca una diferencia con respecto a la figura del productor. En este caso, existen agencias de prensa que toman obras pequeñas para difundirlas, siempre dinero mediante. • La gran mayoría de los grupos de danza independientes, si bien tiene mayor acceso, no invierte en agencias de prensa por carencias de presupuesto. Es nuevamente el coreógrafo quien se ocupa de difundir su propia obra. • Isse Moyano posee un blog donde promociona espectáculos de danza contemporánea independiente y comenta que son los mismos coreógrafos quienes le mandan información acerca de la obra y le solicitan si puede difundirla. |
| <p>Daniel Vulliez</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El coreógrafo manifiesta que la danza y el producto que genera están dirigidos más que nada a un público entrenado por su nivel de abstracción. Al público general la danza contemporánea no le |

resulta cercana porque no puede asociarla con nada conocido, motivo por el cual se reduce aún más el caudal de público. Y esto habla nuevamente de la falta de desarrollo en las estrategias de gestión, las que deberían difundir esta disciplina artística para que el público logre entenderla y se acerque a ella.

- Es él mismo quien realiza la difusión de su obra.

Rodolfo Prantte

- Plantea la necesidad de generar políticas que impulsen la difusión del sector de la danza independiente mediante programas de formación para acercar la danza a una mayor cantidad de espectadores.

Edgardo

Mercado

- Mercado considera que la atracción del público resulta difícil para los grupos de danza contemporánea y asocia este dato a tres problemas fundamentales. El primero se refiere a la poca difusión que las obras tienen, lo que se vincula a las carencias económicas. El segundo se refiere al hecho de que el producto artístico de las obras está destinado a un público entrenado y formado de determinada manera. Y el tercero se relaciona un problema de comunicación que los coreógrafos tienen a la hora de poner en escena su obra y que ésta sea comprensible.

- Miguel Robles
- Declara que se requieren más espacios de visibilidad para las propuestas de danza independientes, además de articular redes de difusión que privilegien la movilidad de las obras por distintos circuitos y mercados.
- Pablo Rotemberg
- En general, cuenta con agentes de prensa que realizan la difusión por él.
 - En aquellos proyectos en los cuales no posee este tipo de profesional, él mismo realiza la difusión junto con su grupo de bailarines.
- Susana Szperling
- Ella misma realiza la difusión de la obra.
 - Comenta que entre los coreógrafos se establece una red de difusión donde cada uno es “prensa” del otro. Se articula un sistema de recomendación “boca en boca” que colabora en la difusión de las obras dentro del sector.
- Marina Giancaspro
- La coreógrafa manifiesta que la danza no posee el mismo grado de acceso y visibilidad hacia el público en general que posee el teatro. La gran mayoría de las veces el público no elige ir a ver una función de danza, pues siente que no va a comprender lo que está

viendo. Por otra parte, dentro del sector se genera un circuito de visualización cerrado. Son los mismos actores del sector - coreógrafos, bailarines, estudiantes de danza- los que consumen la producción de la danza independiente. Este circuito queda encerrado en sí mismo y es muy difícil de romper. Plantea la necesidad de articular estrategias para ampliar la visibilidad de los productos del sector hacia afuera del propio círculo de la danza.

- | | |
|----------------------------|--|
| Mariela Ruggeri | <ul style="list-style-type: none"> • En general, el grupo de artistas realiza la difusión de los espectáculos. |
| Florencia Vecino | <ul style="list-style-type: none"> • Ella realiza la difusión de las obras junto a su socio y, en el caso de que trabaje con otros bailarines, participa también el elenco. |
| Julieta Rodríguez Grumberg | <ul style="list-style-type: none"> • Se le formuló a la coreógrafa el interrogante acerca de si el producto de la danza contemporánea es para un público especializado y entrenado y si eso genera que este sector tenga menos público que otros. Rodríguez Grumberg responde que es un mito y que -si bien existen propuestas herméticas en la danza- este problema surge de la inexistencia de políticas culturales orientadas a la formación para el acceso al lenguaje artístico. La danza no busca comprensión, sino una comunicación kinésica, y el público |

está muy habituado a necesitar entenderlo todo.

- Ella misma se encarga de la difusión de los espectáculos con la colaboración de un socio, que también es artista, y su grupo de bailarines.

Tecnología

Entrevistado

Respuesta

Marcelo Isse

Moyano

- En el sector de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires, se ven obras que son muy semejantes en cuanto al despojo, como resultado de la falta de inversión en tecnología y de la carencia de recursos económicos y materiales.
- En cuanto a lo estético, existen obras más uniformes que se ajustan a los escasos recursos con los que se cuenta.
- El despojo se debe a la falta de inversión económica por lo reducido de los presupuestos con los que cuentan las compañías de danza independientes.
- La producción de las compañías se ha adaptado a la carencia de recursos.

Daniel Vulliez

- Declara que adapta sus espectáculos tanto a los recursos con los que cuenta en ese momento como al espacio que consigue.
- Trabaja con las condiciones que el sector le presenta y a las cuales

adapta su material artístico.

Rodolfo Prantte

- El sector ha aprendido a generar obras más “portátiles”, obras que, al privilegiar la visibilidad y movilidad, se estructuran con menos recursos y menos exigencias para así adaptarse a cualquier espacio y a cualquier condición.

Edgardo

Mercado

- El coreógrafo opina que la danza contemporánea independiente actual presenta una escena heterogénea como la que plantea el posmodernismo. Esto genera que se vea al sector como difuso y que esto, por la falta de desarrollo en las estructuras de producción, ha llevado a generar propuestas despojadas que no requieren de grandes recursos económicos. Este cambio en las formas de producción representa un problema para el sector debido a que la falta de desarrollo de las áreas de gestión influiría en el despojo de su producción artística.

Miguel Robles

- Robles declara que los artistas se encuentran muy solos y desamparados en este sector y que terminan frustrándose y abandonando su actividad por la precariedad de las condiciones que la rodean. Además, declara que el artista, para producir, debe condicionar su material al despojo, sin poder realizar ninguna otra

opción creativa por falta de recursos económicos y de estructuras de gestión. Si no se adaptan al “despoje”, no pueden producir.

- Pablo Rotemberg
- El coreógrafo plantea que en Europa las condiciones siempre están a favor del creador. Por el contrario, en el sector de la danza de Argentina, el creador se encuentra con condiciones adversas y precarias; todo está en contra del artista, lo que genera que el artista cree con la precariedad que lo rodea y genere propuestas despojadas.
- Susana Szperling
- Las propuestas se adaptan a las condiciones con las que cuenta y a los recursos que posee. En su experiencia personal, siempre consiguió lo necesario para su obra debido a que sus espectáculos se conciben “con cintura”, es decir, adaptables a una multiplicidad de situaciones.
- Marina Giancaspro
- Los recursos y los soportes son escasos y la inversión en tecnología es inexistente. El artista crea en y con la escasez.
- Mariela Ruggeri
- Existe un fenómeno en el sector que Ruggeri describe como una adaptación mental del artista a la precariedad con que se encuentra acostumbrado a trabajar. El artista ya no crea en total libertad sino

que su mente se encuentra condicionada por los recursos con que previamente sabe que contará y con las problemáticas con las que sabe que tendrá que lidiar al momento del montaje. La precariedad en las estructuras de gestión condiciona la mente creativa del artista.

Florencia

Vecino

- Opina que el financiamiento y la falta de presupuesto es una de las mayores problemáticas del sector, así como la precarización en las condiciones de producción. Ante esta realidad, los coreógrafos se han adaptado hasta tal punto que se ha producido un cambio en el imaginario creativo: los profesionales del sector ya ni siquiera imaginan una puesta con muchos recursos o más “magnificante”; crean pensando en el despojo, pues su imaginario está condicionado por las características y las problemáticas que saben que posee el sector y con las cuales se enfrentarán a la hora de producir. La mente del artista se ha adaptado de tal manera a la precarización de las estructuras de gestión que su material da cuenta de las problemáticas que el sector afronta.

Julieta

Rodríguez

Grumberg

- Caracteriza las obras del sector como despojadas, y atribuye esta característica a la precariedad de la infraestructura alrededor de la puesta en escena de las obras, relacionada con la problemática de

los espacios de exhibición.

- Puntualiza que los coreógrafos se adaptan a los escasos recursos con los que cuentan y que en la creación existe una naturalización de la carencia que lleva a los coreógrafos a adaptar su producción a las condiciones existentes.

Espacios disponibles

Entrevistado	Respuesta
Marcelo Isse Moyano	<ul style="list-style-type: none"> • Puntualiza que son escasos los lugares donde se pueden presentar las compañías de danza independiente y que no cuentan con el suficiente desarrollo edilicio y técnico para cubrir las necesidades que imagina el coreógrafo cuando proyecta su idea artística, que queda nuevamente condicionada a “lo que encuentre” cuando busque el espacio para estrenar la obra.
Daniel Vulliez	<ul style="list-style-type: none"> • Las salas no siguen una línea de programación; no hay salas destinadas puntualmente a la danza; no hay una buena comunicación -en el sentido de comprensión- entre el coreógrafo y la sala. • Los directores se encuentran con muchos problemas y adversidades cuando enfrentan el proceso de búsqueda y gestión de la sala e, incluso, un gran condicionamiento cuando finalmente la

encuentran.

- Plantea también que, en el sistema de salas, la danza está relegada a un lugar secundario debido a que se programan las actividades de danza en días que son considerados de bajo caudal de público, nunca en horario ni en día central, y los coreógrafos encuentran más salas si se movilizan por barrios de la ciudad que en el centro. Afirma que, al no tener tanta visibilidad, es justamente en la zona céntrica donde la danza contemporánea debería programarse, pues desde allí se expande y se difunde la idea. El coreógrafo justifica esta situación por el hecho de que es más conveniente para el dueño de sala programar teatro antes que la danza porque le aporta mayor ganancia económica al convocar más público.
- En el caso de Vulliez, el espacio es primordial. Su idea creativa parte de concebir el espacio de determinada manera. Luego, debido a las condiciones que presenta el sector en materia de salas -que también presentan escaso desarrollo-, no encuentra el espacio que necesita y tiene que adaptar su obra a otro espacio, lo que condiciona y perjudica el producto artístico.
- La técnica también es un problema, según el coreógrafo, también debido al escaso desarrollo de las salas en la Ciudad de Buenos Aires. La gran mayoría de salas independientes no cuentan con los dispositivos de iluminación técnica necesarios para cubrir las necesidades del coreógrafo, por lo que la estética de la obra se ve

condicionada una vez más.

Rodolfo Prantte

- Establece que son las obras las que generalmente se adaptan al espacio existente. Si bien, al momento de crear, el coreógrafo piensa en qué sala podría estrenarse la obra, durante la posterior búsqueda de sala en el plano de la realidad, deberá adaptar su material al espacio que encuentre. Muchas veces ese material se construye pensando en su adaptabilidad y su movilidad; entonces, las condiciones pragmáticas del sector condicionan el producto artístico.
- Considera, además, que los espacios para la programación de espectáculos de danza son reducidos y que, entonces, se organiza por ciclos en la gran mayoría de los casos.
- La danza no posee un espacio que se especialice en ella o lugares que apoyen directamente a la danza, y eso no colabora en mejorar la situación. La falta de especificidad en términos del espacio favorece la escasa evolución del sector en materia de gestión.

Edgardo

Mercado

- Desde el mismo inicio del proceso de la obra, concibe el espacio pensando en alguna sala en particular. Por lo tanto, luego consigue el espacio que se ajusta a su necesidad, pues ha pensado la obra para ese espacio.

Miguel Robles

- Según el coreógrafo, en un gran número de oportunidades no existen líneas definidas de programación específicas para la danza.
- Según el coreógrafo, los espacios existentes en la Ciudad continúan reponiendo material antiguo, sin darles la posibilidad a nuevos coreógrafos de exponer su arte y brindarles un posible lugar de inserción.
- Cuando se lo interroga en referencia a los espacios para la danza, opina que se han cerrado muchos espacios destinados a ella porque en lugar de invertir para cumplimentar, por ejemplo, con normas de seguridad a las cuales debían sujetarse, se ha optado por su cierre. Se privilegia la no inversión en el sector en lugar del desarrollo, y aquello en lo cual no se invierte genera una paulatina involución hasta su precariedad y estancamiento.
- Robles declara que el espacio de visibilidad es de suma importancia para la danza, que necesita ser realizada en ciertos espacios con características puntuales. Además, la “vidriera” que se le ofrece al producto artístico para su posterior venta es fundamental. El diálogo con el exterior se basaba en que las obras en la Ciudad de Buenos Aires tenían un espacio de exhibición que les posibilitaba mostrar su producto en condiciones apropiadas para, a su vez, poder venderlo al extranjero. Esto ha dejado de existir. Según el coreógrafo, lo más grave es que por esta situación

no se está construyendo una herencia. Los referentes del sector se remontan al momento que relata Robles y, según él, no puede hablarse en la actualidad de la existencia de ningún referente debido a que las condiciones no lo permiten. Actualmente, debido a la precarización de las condiciones y de las estructuras de gestión, la danza no está dejando herencia, pues resulta imposible una producción artística fructífera.

Pablo

Rotemberg

- Rotemberg destaca que, desde el inicio, el coreógrafo ya sabe con las condiciones con las que contará a la hora de encontrar un espacio y crea en consecuencia. Para ciertas producciones, deberá sí o sí destinar un monto determinado de su presupuesto para complementar con ciertos recursos la sala adonde estrenarán debido a las carencias de equipo e infraestructura que, en general, presentan las salas del sector independiente. Esto incide en que el dinero del subsidio no alcance, en que bailarines y coreógrafos no cobren y en que el coreógrafo destine fondos propios al financiamiento de la obra.

Susana

Szperling

- Con respecto al espacio, Szperling plantea que siempre lo encuentra ya que produce obras que de por sí son adaptables. Crea obras pensando en que puedan adaptarse a cualquier espacio con el

objetivo de que tengan movilidad. Las condiciones del espacio limitan la producción de la coreógrafa, quien la concibe “con cintura” para que se adapte a cualquier situación, lo cual habla de un contexto que no ofrece las condiciones que una obra mínimamente necesita.

Marina

Giancaspro

- Giancaspro dice que ha conocido el ámbito de la gestión a través de su trabajo en festivales y como jurado de subsidios. Considera que los espacios para que los artistas de la danza independiente exhiban sus obras son escasos. Existe en la Ciudad de Buenos Aires un solo festival -el Festival de Danza Contemporánea- que se presenta una vez cada dos años y por un período muy acotado de tiempo. Generalmente, la cantidad de obras que se presentan para la selección excede la cantidad de espacios de exhibición que el festival posee, además de que los soportes para la gestión son siempre insuficientes.
- Con respecto a la problemática de los espacios de exhibición, Giancaspro declara que el coreógrafo nunca encuentra el espacio que busca, sino que siempre adapta su material a las condiciones con las que se encuentra. Los espacios para la danza requieren características técnicas muy puntuales -como, por ejemplo, un piso apto para bailar sin que los bailarines estén expuestos a lesiones- que la gran mayoría de los espacios independientes no poseen. Los

espacios aptos son aquellos pertenecientes al circuito oficial, a los que los coreógrafos independientes en la actualidad no tienen acceso.

- La iluminación tampoco es la adecuada y el coreógrafo debe alquilar luces para complementar la planta de iluminación que el teatro posee, lo que genera un gasto extra para el artista que afecta directamente al presupuesto de la obra.
- Por otra parte, los espacios teatrales independientes son reacios a programar danza debido al poco público que esta actividad convoca. Una vez que el coreógrafo tiene acceso a la sala y, finalmente, puede montar su obra, ésta no se vende.

Mariela Ruggeri

- En términos del área técnica y la infraestructura, los espacios independientes no poseen las estructuras necesarias para ajustarse a las necesidades de los grupos de danza, por lo que el coreógrafo siempre debe adaptar el material al espacio que consigue.

Florencia

Vecino

- Declara que existe una clara problemática respecto de los espacios físicos para la danza y que ella siempre “trabaja con lo que tiene”, adapta su material a las condiciones que encuentra para trabajar. En general, no encuentra el espacio adecuado para lo que ella desea poner en escena y debe adaptar su producto.

- Julieta
- Rodríguez
- Grumberg
- La coreógrafa considera que existen muy pocos espacios realmente aptos para la danza y que los más preparados son inaccesibles para la mayoría de los coreógrafos.
 - También aclara que las condiciones técnicas y de infraestructura nunca son las necesarias y que ella adapta el material artístico a la realidad con la que se encuentra al momento de buscar sala.
 - Entonces, ha comenzado a pensar, desde el inicio del proceso, en un producto con menos recursos debido a la falta de estructuras que soporten la posibilidad de hacer viable su idea primaria. En otras palabras, comienza a visualizar que el producto está condicionado por la falta de evolución en la infraestructura y la gestión del sector, lo que no ayuda a que la idea pura del coreógrafo sea llevada adelante y que hace que éste siempre deba adaptarse a “lo que hay”.

Fortalezas de los grupos

Entrevistado Respuesta

- Marcelo Isse
- Moyano
- Es un sector mucho menos ecléctico que hace 20 años, mucho más unido, con mucha más conciencia de la situación y con objetivos más claros.
 - Hay mucha más militancia y eso se consolida como una fortaleza.

- Según el entrevistado, la danza independiente se hace oír; está empezando a ocupar un lugar que puede llevar a que deje de ser la “parienta pobre de las artes”. Todavía no lo consiguió.
- Daniel Vulliez
- La Ley Nacional de Danza es aquello que el director señala como fortaleza del sector, como un proceso en vías de evolución impensado para la gente que hace muchos años transita el ámbito de la danza.
- Rodolfo Prantte
- Declara que quienes trabajan en el sector son personas con un alto nivel de trabajo y de resistencia, que continúa con su actividad sin importar las condiciones que poseen y los rodean.
 - Como fortaleza del sector, destaca la potencia de trabajo de los artistas, sostenida por un alto nivel de resistencia que hace que sigan produciendo a pesar de todo.
- Edgardo Mercado
- Los coreógrafos del sector trabajan gracias a la pasión que sienten por lo que hacen; esa pasión es su fortaleza porque los hace seguir adelante pese a todo.
- Miguel Robles
- Resalta como fortalezas la creatividad y la fuerza de trabajo de los artistas del sector.

- Pablo Rotemberg
- Rotemberg destaca, como fortaleza del sector, la mente del bailarín y su capacidad de trabajo. Considera que el sector se mantiene debido a que, por su formación, el bailarín ha desarrollado una mente metódica y disciplinada, resistente, dispuesta a trabajar a pesar de todo. La resistencia del bailarín que trabaja con las condiciones que posee, al igual que el coreógrafo, es la fortaleza que se presenta en la danza.
- Susana Szperling
- Como fortaleza, Szperling define el hecho de que los artistas de oficio se han convertido en gestores naturales. Con el objetivo de sobrevivir, han aprendido artesanalmente y de oficio a realizar la gestión de sus propias obras. De lo contrario, no podrían hacer las obras. A su vez, se produce el fenómeno de que, en el intercambio entre coreógrafos, cada uno de ellos es un potencial gestor del material del otro. Aun así, plantea la clara necesidad de gestores formados para esa actividad a fin de que actúen en el sector de la danza.
- Marina Giancaspro
- La fuerza de los trabajadores de la danza empujando y creando espacios, autogestionándose. También es una fortaleza el ingenio y la creatividad de la disciplina para crear nuevos espacios, el

evolucionar en lo artístico y no cerrarse en una tradición de la danza.

- Mariela Ruggeri • La fuerza de trabajo de los artistas.
- Florencia • La fortaleza es la resistencia que tienen los artistas del sector.
- Vecino
- Julieta • Como fortaleza del sector, la coreógrafa destaca la fuerza de trabajo, el alto nivel de compromiso, exigencia y creatividad que caracteriza a los trabajadores de la danza.
- Rodríguez
- Grumberg • Considera que la fuerza de trabajo es importantísima, que existe una excelente formación y que los bailarines del país presentan el mismo nivel que los del exterior.
- A su vez, resalta que, a pesar de la adversidad que viven los creadores y artistas en el sector, la creatividad aflora y se sigue produciendo acomodándose a la situación que se vive.

Debilidades de los grupos

Entrevistado Respuesta

- | | |
|--|---|
| <p>Marcelo Isse</p> <p>Moyano</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Opina que la debilidad del sector está dada por la relación entre el ego y la danza. La danza está muy influida por cuestiones relativas al ego, tomando como característica ontológica de la disciplina el hecho de que los profesionales del sector se forman a través del entrenamiento exhaustivo del cuerpo mediado por un espejo. • El entrenamiento y la formación están tan centrados en el Yo que eso se traslada a todo el sector. Lo que se observa es una multiplicidad de coreógrafos separados con dificultades para asociarse y para generar, por ejemplo, cooperativas. • De hecho, a diferencia del teatro, para la danza independiente es muy extraño que los artistas se organicen como cooperativa. La estructura más común es que el grupo se arme para un proyecto y centrado en la figura del coreógrafo. • A su vez, la idea de ego se ve plasmada en la figura del coreógrafo y también en la figura del bailarín. Esto se muestra como una debilidad para el sector que produce su atomización y que no impulsa la conformación de equipos cooperativos. |
|--|---|

- Daniel Vulliez
- Destaca la atomización del sector.
 - Considera que la danza no tiene el nivel de visualización que tienen otros sectores.
 - Asimismo, dice que cada vez que un coreógrafo hace una obra, no existe una sumatoria; no hay proceso evolutivo. Cuando la obra termina, debe empezar de cero, como si fuera su primera obra. No existe evolución en las estructuras de gestión, como sí existe en la propuesta artística, y el coreógrafo se ve forzado cada vez que enfrenta un nuevo proyecto a volver al punto de partida, en lugar de sumar desde lo construido en otra producción (siempre hablando en materia de gestión).
- Rodolfo Prantte
- No se evidencian políticas culturales para el sector; no existen o no son para el largo plazo.
 - Como debilidad, destaca la influencia que genera la información y la necesidad de compensar esa influencia con políticas educativas que fomenten la formación cultural.
- Edgardo
Mercado
- Debido a la pasión que le imprimen a su trabajo, los bailarines y coreógrafos muchas veces trabajan en condiciones que no deberían aceptar, y naturalizan las problemáticas del sector y se adaptan a

ellas en lugar de combatir las.

Miguel Robles

- El coreógrafo plantea que, actualmente, existe una explosión en la oferta formativa que genera la aparición en el sector de gran cantidad de nuevos profesionales. Estos profesionales no encuentran un espacio de inserción laboral ya que este sector no sólo se presenta precario, sino también desbordado.
- Ante esta compleja realidad laboral donde el artista no logra insertarse, vivir de su profesión y plasmar su obra como desearía, se produce una enorme “fuga de artistas” al exterior del país en busca de las estructuras de gestión que aquí no consiguen.

Pablo

Rotemberg

- El coreógrafo resalta que una actitud muy sumisa caracterizó al sector durante mucho tiempo: no cuestionarse acerca del porqué existen condiciones tan precarias para su actividad, seguir adelante con el propósito de realizar su arte no importa cómo. Esto generó poco movimiento y resistencia. Rotemberg puntualiza que, en la actualidad, la nueva generación de coreógrafos se muestra más cuestionadora respecto de estas condiciones, y no acepta ciertos puntos antes aceptados, lo que indicaría un principio de cambio. Una vez más, destaca la precariedad de las condiciones que rodean al trabajo del coreógrafo.

- Rotemberg plantea que, en el ámbito social, no se reconoce a la danza como un sector productivo ni a sus trabajadores como profesionales que deben vivir de su actividad. La pregunta por la profesión ante la respuesta “soy coreógrafo” termina siempre en el comentario: “¿Cuál es tu verdadera profesión?”, como si ser artista fuera un mero pasatiempo. Al no ser reconocidos como actores productivos en el ámbito social, se profundiza la problemática referida a la precariedad de las condiciones laborales del sector. En el fuero interno, el sector se reconoce a sí mismo como inserto en un mercado económico que debe producir una renta por el trabajo realizado. En el exterior, la sociedad aún no reconoce al sector como tal.
- Además, dice que, en definitiva, el artista no logra vivir de su producción artística si no se dedica paralelamente a la docencia, lo que muestra la existencia del multiempleo artístico.
- Debido a la precarización laboral, se produce un fenómeno de deserción en el sector de la danza. Los artistas terminan desistiendo de la actividad y dedicándose a otra cosa por cansancio y frustración, al no poder insertarse en un mercado laboral apropiado. Así, a lo largo de diferentes generaciones, se observa un paulatino abandono de la actividad creativa por los profesionales del sector conforme aumentan las necesidades económicas cotidianas que el arte no puede cubrir. Hay muchos menos

coreógrafos de 50 años que de 20.

- A su vez, se estimula mucho más la producción de coreógrafos jóvenes que la permanencia de coreógrafos que hace muchos años se desempeñan dentro del sector.
- A este respecto, el creador marca que existe en el sector una pérdida de la tradición en referencia a las generaciones que los precedieron en el ámbito coreográfico, y que en vez de marcar un camino de evolución, se verifica un nuevo comienzo de manera constante.
- Rotemberg postula que existe en el sector un enorme crecimiento de la oferta formativa, lo que genera un gran crecimiento en la cantidad de profesionales que ingresan al sector con el objetivo de desarrollar su labor en él. El mercado laboral se encuentra desbordado; hay pocas posibilidades de inserción y esto genera un alto nivel de competencia y una gran cantidad de profesionales que se ven obligados a desarrollar otra actividad diferente a la que se formaron para poder solventar sus gastos.
- Asimismo, existen menos posibilidades aún para quienes desean ser bailarines. Las compañías estables son pocas; en el sector independiente no hay ninguna. El bailarín termina siendo coreógrafo porque, de no ser así, es difícil ser convocado para algún proyecto.
- Al consultarle cómo definiría al sector de la danza, Rotemberg

opina que se presenta atomizado, con una enorme evolución en lo artístico y en lo formativo, lo que genera una mayor cantidad de gente que se dedica a la danza, con condiciones laborales precarias, con falta de estructuras de gestión y con la ausencia de políticas culturales que busquen una evolución de la gestión para mejorar las condiciones que rodean a la producción artística en el sector.

- A su vez, caracteriza a la “multitarea” como algo típico de la época actual y profundiza en la idea de que, debido al escaso desarrollo de la gestión, el bailarín se divide entre más proyectos y reparte su tiempo con el dictado de clases para poder mantenerse.
- Es la atomización lo que Rotemberg destaca como debilidad del sector, la cual es causa de que aún hoy se mantenga una gran asimetría de desarrollo entre las áreas artísticas y las áreas de gestión. La dificultad para organizarse en forma comunitaria generó pocos movimientos de cambio, razón por la cual hoy se observan esas estructuras y condiciones precarias en el área de gestión.

Susana

Szperling

- Szperling manifiesta que la oferta educativa para el sector de la danza ha aumentado considerablemente, lo que genera que más cantidad de profesionales salgan buscando insertarse en el mercado laboral como bailarines. Plantea que la inserción ocurre en el ámbito de la docencia; como bailarines o coreógrafos, existen muy

pocas posibilidades de inserción.

Marina

Giancaspro

- Giancaspro opina que es una cuestión de desinterés y falta de decisiones políticas el hecho de que no existan más festivales para la danza. La demanda desde el sector existe y la oferta de obras supera ampliamente los espacios para exhibirlas; sólo falta que, desde las esferas del poder, se decida ampliar cuantitativamente la oferta de festivales de danza, lo cual no sucede.
- Las condiciones laborales en el sector independiente de la danza son muy precarias y los coreógrafos deben armarse de una estructura en el campo de la docencia para poder sobrevivir, lo que habla del multiempleo presente en la actividad. Existe una gran cantidad de ofertas educativas que generan una gran cantidad de profesionales que luego no pueden insertarse en el mercado laboral.
- Señala la idoneidad para pensar específicamente en las necesidades de gestión que presenta el sector -que no tiene que hacerlo el artista sino los gestores culturales- y la imposibilidad de convocar a personas que sepan de danza para poder, por ejemplo, enunciar una ley que sirva a las necesidades de la danza.

Mariela Ruggeri

- Uno de los principales problemas que observa esta coreógrafa es la

indiferencia, la incomprensión y el desinterés que se vislumbra desde las esferas políticas. Existe, además, una ausencia de políticas culturales para la danza por parte del Estado y para el largo plazo, lo que evidencia que no existe en el Estado la intención de resolver la problemática de la danza en la actualidad.

- Ruggeri plantea que la oferta educativa se ha multiplicado muchísimo, lo que ocasiona que exista en el mercado laboral un gran número de profesionales de la danza. Estos profesionales no logran insertarse en el mercado laboral existente debido a que las condiciones no están dadas o son precarias, y que el mercado laboral se encuentra desbordado de artistas que quieren ejercer la profesión para la cual se formaron.
- Según esta coreógrafa, la problemática de las condiciones precarias tanto laborales como de gestión que vive el sector no se resuelve porque el artista trabaja en soledad, escindido del accionar del Estado. El artista se autogestiona y lo hace desde que inicia su carrera hasta el final debido a que no hay procesos evolutivos ni acumulativos. Lo que genera esta situación es frustración y abandono en los artistas del sector, ya que la situación de “trabajar por amor al arte” puede sostenerse en la juventud pero, a medida que se requiere cubrir necesidades económicas más complejas, se abandona la actividad porque quienes se desempeñan en ella no encuentran la forma de ejercer su profesión en las condiciones que

debería.

- Señala la actitud del sector de la danza de no involucrarse para resolver la propia problemática.

Florencia

Vecino

- Existen muchas ofertas educativas que impulsan la formación de una gran cantidad de profesionales de la danza pero luego el mercado laboral no posee un espacio donde esos profesionales puedan insertarse.
- Además, especifica como debilidad la poca reflexión que existe en el sector y la inacción para resolver la problemática que se plantea en esta actividad.

Julieta

Rodríguez

Grumberg

- Como debilidades, destaca la falta de cohesión, el hecho de considerar que otro está generando una mejora y no involucrarse directamente con esa iniciativa, y el extremo cuidado que tienen los integrantes del sector en lo que se refiere a tomar posturas que generen controversia y muestren los problemas existentes. Ese perfil combativo, según la coreógrafa, podría ocasionar que esa persona perdiera oportunidades laborales al ser este sector un círculo pequeño donde todos se conocen.
- Resalta la precariedad laboral, la falta de estructuras de gestión, las carencias económicas de las que el sector adolece, y la falta de

recursos.

- A su vez, señala que existe una naturalización a este respecto; los artistas saben que es así y se acomodan a lo que no deberían acomodarse.
- Parte de la problemática tiene su causa en la escasa reflexión y resistencia que el sector ha mostrado hacia ella.

Necesidades

Entrevistado

Respuesta

Marcelo Isse
Moyano

- Al consultarle cual sería la necesidad que presenta el sector, remarcó la de ser considerados por quienes ocupan el poder. Señala que los diversos problemas que plantea el sector con respecto al empobrecimiento de las estructuras que lo sostienen se asocian al hecho de no ser considerados por el poder por no comprender de qué se trata la danza contemporánea, por no considerar que sea un tema relevante para tratar, por no considerar que sea de importancia para el todo social y, sobre todo, por no tener tanta visibilidad como otros sectores y no poder ejercer el mismo tipo de presión que generan otras ramas del arte con sus movilizaciones y sus figuras de renombre, no tener tanta incidencia masiva al estar su producto asociado a las minorías y a un espectador entrenado, un público limitado intelectualmente preparado para tener acceso y

comprender el material que le ofrece la danza contemporánea. Al no tener suficiente alcance masivo, no resulta interesante para las esferas del poder, que buscan un resultado electoral favorable y privilegian resolver problemas diarios más visibles y que se refieran a la mayor cantidad de gente posible en vez de a una minoría. No se privilegia el lugar importante de la danza contemporánea en el ámbito cultural de la ciudad, sino su llegada o no a las grandes masas. Esto hace que se le otorgue un menor presupuesto y que se la desplace a un segundo o tercer plano. Es por ello que plantea la necesidad de hacer más visible al sector y movilizarse para generar acciones positivas que modifiquen el presente estado de empobrecimiento del área.

Daniel Vulliez

- Simplificar la modalidad para conseguir salas.
- Ampliar los montos que los subsidios otorgan para financiar obras de danza, ya que no llegan a cubrir las necesidades básicas que la obra presenta.
- Simplificar los procesos burocráticos para conseguir subsidios o gestionar salas (en parte, porque son los mismos coreógrafos los que generalmente se ocupan de estas tareas y que, en el largo plazo, les resultan un “proceso tedioso”, según sus propias palabras), además de los procesos anteriores a la solicitud de subsidios (muchas veces se solicita al coreógrafo datos o bocetos

que solamente tendrá cuando el proceso de ensayos este más avanzado y no al momento de pedir el subsidio) y también posteriores, con relación al cobro de los subsidios.

Rodolfo Prantte

- Políticas culturales, leyes, estructuras de gestión que apoyen a la danza para su crecimiento en las esferas que no se vinculan directamente a lo artístico. La necesidad se ve ampliada si se considera que, con la explosión de la oferta formativa en el área de la danza, existen una mayor cantidad de profesionales que debe insertarse en el mercado laboral. Hoy esa inserción es compleja ya que su actividad se desarrollará principalmente en el sector independiente, en el que, como se ha demostrado, no hay demasiadas estructuras de soporte y que ofrezcan un marco adecuado para el desarrollo laboral. En los sectores oficiales, la inserción laboral para los profesionales de la danza es muy escasa.
- Puntualiza la falta de estructuras y de evolución de la gestión y destaca la necesidad de implementar acciones que permitan al artista construir estructuras que lo sostengan después de haber transitado el mismo camino que otro trabajador de un sector diferente. Plantea la necesidad de generar una evolución de la gestión para brindar la contención y las condiciones necesarias para que el artista siga produciendo, construya y no abandone la actividad por estar cansado de la situación y opte por realizar

actividades que le brinde condiciones distintas.

- Sobre la centralidad que tiene lugar en la danza respecto de la Ciudad de Buenos Aires, Prantte opina que se necesitan políticas expansivas que generen movilidad hacia el interior del país, así como estructuras que soporten esa movilidad con condiciones aptas para que el artista pueda desarrollar su actividad en otras provincias, regiones o países.
 - Además, puntualiza la necesidad de políticas culturales que propicien, desde la formación y la educación, un acceso mayor a la danza para el público.
 - Otra necesidad que plantea el artista es la de recibir apoyo para el sector en referencia a la evolución de las estructuras de gestión que sostengan al artista y le brinden las condiciones necesarias para desarrollarse en su actividad.
- Edgardo
Mercado
- Opina que, ante la evolución de lo artístico, se necesita la evolución de las estructuras de gestión que lo soporten. Hoy falta ese esqueleto que genere que el sector se potencie y crezca. Mercado caracteriza la situación actual como una meseta, en donde se necesita avanzar hacia el desarrollo de estructuras de gestión que sostengan al arte y le permitan crecer en vez de involucionar.

- Miguel Robles
- Resalta la necesidad de políticas culturales a largo plazo que generen el desarrollo que, en materia de gestión, precisa el sector.
 - Robles plantea la inexistencia de una evolución en las áreas de gestión del sector. Según él, no existe voluntad política de estructurar y llevar adelante acciones que potencien al sector en este camino de evolución. A su vez, considera la necesidad de volver a establecer convenios que propicien una movilidad nacional e internacional, y la necesidad de que gente idónea ocupe los cargos asociados a la problemática planteada, cargos que deberían ofrecer movilidad y no que se encuentre siempre a la misma gente que no es idónea en la materia, no comprende las necesidades de la danza y se encuentra ocupando el mismo puesto de manera atemporal.
- Pablo Rotemberg
- Articular políticas culturales a largo plazo y acciones orientadas a mejorar el sector en materia de condiciones de producción y de gestión.
- Susana Szperling
- Gestores culturales especializados en danza.
 - Políticas culturales a largo plazo para mejorar las condiciones de producción y gestión de la danza.
 - Mayor presupuesto para las producciones independientes de danza.

- Marina
Giancaspro
- Opina que es necesaria la apertura de más espacios que contemplen las necesidades que la danza independiente posee. Los coreógrafos y bailarines trabajan en condiciones precarias, en la más absoluta soledad, sin tener la posibilidad de una mayor visibilidad. Ante la carencia de espacios, son los mismos artistas independientes quienes han ido abriendo nuevos lugares de exhibición (por ejemplo, cuando se organiza una obra de danza en un departamento o en una terraza). Pero es necesario que esos espacios sean apoyados con las estructuras de gestión apropiadas para funcionar correctamente.
- Mariela Ruggeri
- La sanción de la Ley Nacional de Danza.
- Florenia
Vecino
- Señala la necesidad del sector de tener un espacio donde se formen profesionales integrando la formación en danza con la formación en gestión cultural para la disciplina.
- Julieta
Rodríguez
Grumberg
- Como una necesidad que surge del sector, la coreógrafa resalta la importancia de articular políticas culturales a largo plazo que produzcan una evolución de la gestión y no dependan de la voluntad política del momento y sus elecciones subjetivas.

Matriz de análisis: FODA

Al aplicar la herramienta de análisis FODA, se realizará una matriz que condense los resultados de las entrevistas en forma global.

Fortalezas

- Incipiente organización sectorial orientada a la mejora de la problemática del sector.
- Capacidad de trabajo de los bailarines y coreógrafos.
- Capacidad creativa y de adaptación de los artistas a cualquier tipo de condición.
- Calidad de la producción en lo artístico.
- Calidad de la formación de artistas.
- Liderazgo participativo y democrático. La figura del líder se identifica con el coreógrafo.

Debilidades

- Los subsidios son la fuente principal del financiamiento de los grupos y los montos otorgados no cubren el total de los costos y necesidades de las obras.
- Los espectáculos de danza independiente ven condicionado su producto a imposibilidades económicas con relación al presupuesto.
- Los artistas invierten sus fondos personales en las obras y subvencionan el arte.
- Atomización de los coreógrafos con dificultades de organizarse de manera colectiva.

- Escaso desarrollo de las áreas de gestión.
- Inexistencia en los grupos de danza de un asesor profesional de gestión y producción.
- El artista toma a su cargo tareas de gestión de manera intuitiva para las cuales no posee el conocimiento adecuado.
- Condiciones laborales de bailarines y coreógrafos.
- Naturalización en los trabajadores de la danza de condiciones laborales y de producción poco desarrolladas.
- Ausencia de instancias de planeamiento, planificación y control en los procesos de gestión llevados adelante por los grupos de danza independientes.
- Comunicación y difusión a cargo del grupo de artistas.

Oportunidades

- Sanción de la Ley Nacional de Danza.
- Creación del sindicato de bailarines.
- Políticas de formación de espectadores.
- Políticas culturales a largo plazo que impulsen el desarrollo de la gestión de la danza.
- Espacios de formación que generen un cruce teórico entre gestión y danza.

Amenazas

- Escasez de lugares y espacios de exhibición destinados a la danza independiente, aptos en el área técnica y en la infraestructura.
- Escasez de espacios destinados a la danza como línea de programación.
- Escasez de recursos y condiciones de producción (influidos por presupuestos acotados) que limitan la creatividad del artista.
- Inexistencia de un marco regulatorio para la actividad.
- Multiempleo.
- Problemas en la comunicación de la obra a un público masivo.
- Gran cantidad de espacios de formación para la danza; pocos espacios de inserción laboral para esos profesionales.
- Centralización de la producción de danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Problemas de

movilidad tanto hacia el interior como hacia el exterior del país.

- Escasez de frecuencia y cantidad de festivales de danza para el sector independiente en la programación.
- Gran oferta de espectáculos de danza independiente; pequeña demanda debido a que apuntan a un público específico.

Según los datos relevados de las entrevistas, una de las fortalezas que surge es la incipiente organización sectorial orientada a mejorar la problemática del sector debido a que, después de muchos años de inactividad, donde el sector se presentó totalmente atomizado y con serias dificultades para organizarse, aceptando los diversos problemas que posee, en la actualidad se observa un comienzo de organización y militancia, a través del Foro Argentino de Danza y el movimiento por la Ley Nacional de Danza, que podría llegar a generar el desarrollo sectorial en referencia al marco regulatorio.

Por otra parte, se señala la capacidad de trabajo de los bailarines y coreógrafos del sector que, aun ante condiciones que les son adversas, continúan produciendo y activando al sector desde ese nivel.

Se marca también como fortaleza la capacidad creativa y de adaptación de los artistas a cualquier tipo de condición y la calidad de la producción en el área artística ya que, adaptándose

a los problemas que se les plantean, generan productos de calidad que pueden competir tanto con productos locales de otros circuitos como con productos internacionales.

La calidad de la formación de artistas se postula como fortaleza porque gracias al desarrollo de los institutos de formación y la evolución docente en la Ciudad de Buenos Aires en materia artística, se generan profesionales de alta calidad para el sector de la danza.

Por último, el liderazgo participativo y democrático centrado en la figura del coreógrafo constituye una fortaleza ya que posibilita la activa participación del equipo de trabajo en las áreas artísticas y creativas, lo que potencia el producto por ofrecer. Genera, además, un clima de trabajo ameno que posibilita a este tipo de grupos -con tantas condiciones desfavorables que los rodean- mantenerse cohesionado y llevar a término el proceso. El éxito de estos grupos se basa en poseer un líder que los guíe adecuadamente. Este líder se consolida siempre en la figura del coreógrafo.

Por otro lado, se resalta como debilidad los subsidios, que son la fuente principal del financiamiento de los grupos y que no cubren el total de los costos y necesidades de las obras, lo que ocasiona que los espectáculos de danza independiente condicionen su producto a imposibilidades económicas con relación al presupuesto. Esto a su vez genera que los artistas inviertan sus fondos personales en las obras y subvencionen el arte en vez de recuperar lo invertido.

Otra debilidad es la atomización de los coreógrafos con dificultades de organizarse de manera colectiva, lo que genera dificultades en la formación de equipos y en la organización de grupos cooperativos. Esta problemática está relacionada con la relación entre el artista y el ego. La formación de carácter individualista hace que el coreógrafo tenga luego problemas a la hora de organizarse en equipos de trabajo. Los equipos del sector se organizan por proyecto y se

diluyen cuando éste finaliza, lo que brinda escasas posibilidades de evolución acumulativa mediante el aprendizaje y la experiencia que resultan de procesos anteriores.

El escaso desarrollo de las áreas de gestión ocasiona en problemas en el ciclo de producción por la inexistencia de un asesor profesional de gestión y producción en los grupos de danza. El artista toma a su cargo tareas de gestión de manera intuitiva para las que no posee el conocimiento adecuado y esto genera, a largo plazo, problemas de gestión en los grupos.

Otra debilidad que se señala son las condiciones laborales de los bailarines y coreógrafos: no cobran por su trabajo, no poseen aportes jubilatorios, invierten su propio dinero para trabajar, etc. Esto hace que el artista no pueda mantenerse únicamente del espectáculo que produce y genera multiempleo, lo que a su vez produce una diversificación de la energía. Son artistas que no pueden disponer de todo su tiempo para el producto artístico.

Además, la naturalización de condiciones laborales y de producción escasamente desarrolladas en los trabajadores de la danza constituye una debilidad ya que el conformismo hace que no se avance ni evolucione hacia mejoras en esas áreas.

Por último, la ausencia de instancias de planeamiento, planificación y control en los procesos de gestión llevados adelante por los grupos de danza independientes aparece como una debilidad porque incide en el proceso de gestión de la obra. Sin instancias de planeamiento y planificación, se corre el riesgo de un mal rendimiento de la obra en la etapa de exhibición. Sin un control posterior del rendimiento de la obra, no se puede realizar un análisis orientado a la futura evolución de la compañía en materia de gestión.

Por otra parte, que la comunicación y difusión esté a cargo del grupo de artistas limita el público de la obra al ámbito interno del sector de la danza y al grupo comprendido por amigos y

familiares de los artistas, lo que no permite una mayor amplitud de la demanda debido a que el producto no ha sido difundido a un rango mayor de público.

Ambas debilidades están asociadas a la falta de asesoramiento profesional de gestión que estas compañías se caracterizan por poseer. El artista no debería hacerse cargo de tareas para las cuales no se ha especializado.

Por otra parte, se plantean como amenazas la escasez de lugares y espacios de exhibición destinados a la danza independiente aptos en el área técnica y en la infraestructura, así como la escasez de espacios destinados a la danza como línea de programación. Esto limita los espacios de exhibición, no permite que el producto -limitado por las condiciones con las que cuenta- se exhiba en su total potencialidad y no brinda una vidriera de venta apropiada para facilitar la comercialización y movilidad de los espectáculos del sector por el mercado artístico.

Además, al poner en inferioridad de condiciones al producto exhibido, se limita su capacidad de competir con el de otros sectores o circuitos.

Otra amenaza es la escasez de recursos y condiciones de producción (influidos por presupuestos acotados) que limitan la creatividad del artista. Los artistas del sector ya no crean libremente sino que, desde el primer momento, condicionan su imaginación a los recursos limitados con los que ya saben que cuentan. La potencialidad creativa se ve limitada, lo que influye negativamente en la producción artística.

También resulta una amenaza la inexistencia de un marco regulatorio para la actividad ya que hace que los grupos de danza independientes trabajen desprotegidos y sin estar regulados por ninguna normativa ni institución específica para las particularidades de la actividad, por lo que deben adaptarse a las particularidades de otros sectores de las artes del espectáculo.

El multiempleo se señala como una amenaza porque no permite que el artista invierta todo su tiempo en su tarea. Por el contrario, debe diversificar su energía en otros trabajos para poder mantenerse.

Otra amenaza la constituyen los problemas en la difusión de la obra a un público masivo. El material es abstracto y destinado a un público especializado, por lo que existe una gran oferta de obras pero poca demanda, pues el público no comprende el material o no se siente incluido debido a esa falla en la transmisión. Existe una gran oferta de espectáculos de danza independiente y una demanda pequeña ya que se dirigen a un público específico.

La gran cantidad de espacios de formación para la danza y la escasa inserción laboral para esos profesionales resulta una amenaza porque se recibe un gran número de artistas que luego no encuentran un puesto de trabajo en donde aplicar sus conocimientos. En general, deben buscar otro tipo de empleo para poder mantenerse y realizar esta actividad de manera paralela.

También se presentan como amenazas la centralización de la producción de danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, los problemas de movilidad tanto hacia el interior como hacia el exterior del país -ya que se limitan los espacios de exhibición y se satura un solo punto del país- y la escasez de frecuencia y cantidad de festivales de danza para el sector independiente en la programación (una vez más, por causa del límite que implica para los espacios de exhibición de la danza y que incide en la poca visibilidad masiva del sector).

Por otro lado, se presentan como oportunidades la posible sanción de la Ley Nacional de Danza y la creación del sindicato de bailarines, que podrían contribuir a crear un marco regulatorio para la danza.

La implementación de políticas de formación de espectadores constituye una oportunidad porque posiblemente contribuiría a atraer una mayor cantidad de espectadores a las obras de danza independientes al trabajar sobre el problema entre la oferta y la demanda.

La articulación de políticas culturales a largo plazo que impulsen el desarrollo de la gestión de la danza se plantea como una oportunidad ya que el desarrollo en esta área contribuiría a subsanar muchos de los problemas del sector (financiamiento, gestión de los subsidios, gestión de los recursos, gestión de salas, difusión, comunicación, planeamiento, planificación, gestión de la producción, etc.)

Por último, implementar espacios de formación que generen un cruce teórico entre gestión y danza ayudaría a la mayor articulación entre ambas disciplinas y propiciaría, a futuro, la evolución de ambas áreas mediante su integración.

Conclusiones

Al considerar lo expuesto a través del análisis de la bibliografía y los datos relevados de las entrevistas realizadas, se detallarán los puntos fundamentales a los que ha arribado el presente trabajo de investigación:

Situación actual y problemática de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires

a) Caracterización general del sector

El 80% de los entrevistados destaca que, en general, el sector se presenta atomizado. Entre los coreógrafos surgen dificultades de organización, agrupación y movilización con el objetivo de modificar la problemática del sector con referencia a la gestión.

La vida útil de los trabajadores de la danza es menor a la de los trabajadores de otro sector productivo por estar fundamentalmente ligada a la eficiencia del cuerpo como herramienta.

Esta vida útil reducida y la formación de carácter individualista hacen que el coreógrafo se concentre en la creación individual y encuentre dificultades a la hora de agruparse para trabajar en la movilización y la organización orientadas a mejorar su problemática.

Los movimientos que se han producido en el sector en referencia a la gestión son esporádicos, no se continúan en el tiempo, y no se observan políticas culturales a largo plazo, sino acciones puntuales que cubren necesidades del momento y que luego se

ven desbordadas por el crecimiento de la oferta artística en desmedro del crecimiento de la gestión.

En forma unánime, los entrevistados señalan una asimetría entre las áreas artísticas y las áreas de gestión. En las primeras se presenta un nivel de desarrollo fortalecido por la tarea constante de diversas generaciones de trabajadores del sector. Ese desarrollo se puede observar en la complejidad de sus propuestas coreográficas, el aumento de la oferta cultural en lo que respecta a los espectáculos de danza y el crecimiento de las actividades vinculadas a la creación artística, tales como el incremento tanto en cantidad como en calidad de las carreras y posgrados de creación coreográfica e interpretación de la danza. También se observa en el profesionalismo y la potencia laboral de los artistas profesionales que producen aun en condiciones adversas.

No existe el mismo desarrollo en las estructuras de gestión que deberían soportar esa gran producción artística; o son inexistentes o aquellas que existen no logran cubrir las reales necesidades del sector. Los entrevistados son unánimes en destacar como debilidad justamente esta precarización de las condiciones económicas que rodean al sector, la falta de financiamiento, la problemática de las condiciones laborales y la precariedad de las estructuras de gestión.

Asimismo, puntualizan que desde el ámbito político no se le otorga visibilidad ni importancia al sector, y que es ésta la base de la inexistencia de políticas culturales a largo plazo que lo favorezcan. Con respecto a la danza, se articulan acciones esporádicas que dependen de la opinión subjetiva del gobierno del momento.

Estos problemas se presentan fuera del sector según lo mencionado anteriormente en referencia a la inacción política y la precarización de la gestión cultural, pero dentro de él por la dificultad de agruparse y movilizarse que presentan los coreógrafos, quienes se observan como atomizados.

A su vez, se produce un fenómeno de adaptación. El 90% de los entrevistados destacó que la fortaleza del sector es la pujanza de sus integrantes, quienes trabajan incansablemente adaptándose a las condiciones que poseen y “a pesar de todo”. Esto representa una fortaleza y una debilidad al mismo tiempo, pues ha generado que, al trabajar en cualquier condición, la problemática se prolongue y no se produzca un momento de quiebre y cambio.

Por otro lado, debido a la escasa evolución de las estructuras de gestión, se plantea un cambio de paradigma en lo que respecta a la creación del coreógrafo. El 70% de los entrevistados considera que la carencia y la precariedad de las condiciones necesarias para estructurar su producto artístico han hecho que el coreógrafo se adapte a esas condiciones inapropiadas. Esto se ha profundizado ya que el coreógrafo crea pensando en esas condiciones y encuentra difícil siquiera pensar en ideas fuera de las condiciones con las que siempre cuenta, con las que está acostumbrado a trabajar. Ya no crea libremente, sino adaptándose a la realidad imperante.

La precariedad de las condiciones que sostienen al sector de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires ha generado un cambio en la mentalidad creadora del coreógrafo. Ya no piensa en una obra grandilocuente sino que su pensamiento creativo se ha adaptado a las condiciones con las que cuenta y crea ciñéndose a esos límites.

La escasa evolución de la gestión ha condicionado la mentalidad creativa del coreógrafo y ha limitado su imaginario, por lo que se producen obras que se caracterizan por un elevado nivel de despojo, obras sin escenografía, con pocos bailarines, vestuario simple, espacio reducido.

b) La economía de la experiencia y su relación con la danza

Por otra parte, este sector tiene pocas posibilidades de invertir en una puesta en escena que se inserte en la “economía de la experiencia” debido no sólo a la escasa evolución de las estructuras de gestión, sino al pequeño presupuesto que manejan estos grupos. Esto no sólo genera menos posibilidades de posicionarse en el mercado competitivamente y, al menos, poder ponerse a la altura de grupos extranjeros o provenientes del sector comercial (en lo que respecta al mercado) sino que ocasiona una baja rentabilidad económica al producir un menor flujo de público.

El público actual presenta características diferenciales y su búsqueda apunta a consumir una experiencia. Según lo detallado anteriormente, el sector de la danza contemporánea independiente no tiene posibilidades de invertir en la generación de este tipo de experiencias.

c) Oferta y demanda

Por otra parte, en el sector de la danza de la Ciudad de Buenos Aires la oferta es mucho mayor a la demanda, razón por lo cual, si bien existen obras que se han mantenido mucho tiempo en cartel -tomando como parámetro temporal mínimo un

período de exhibición que supere el tiempo que se ha dedicado al proceso de ensayos-, lo más común es que los grupos realicen pocas funciones y luego intenten insertarse en un circuito de festivales. Esto se debe, en gran parte, a la falta de público, lo que genera que el período de ensayos supere ampliamente al período de funciones.

La sobreoferta existe respecto de las obras, los coreógrafos y los bailarines. Existen más productos de los que el mercado realmente demanda y se genera una asimetría entre ambas variables, en desmedro del sector.

Parte de lo desarrollado en este punto se refiere también al desinterés que encuentra el sector por parte de las esferas del poder. El público que asiste a estas obras en general proviene del mismo sector de la danza. Es un circuito de público que se mueve dentro del sector. Son los mismos coreógrafos, bailarines, críticos de danza, profesores y estudiantes quienes consumen los productos del sector. El público rotará en forma interna por las diversas producciones que el sector genere y alternará entre el papel de espectador y el papel de creador o intérprete. Una porción minoritaria de público consiste en gente interesada puntualmente en la producción de la danza y se caracteriza, en su mayoría, por ser un público “entrenado” que tiene la posibilidad de comprender el producto que se exhibe.

Gran parte del público se siente excluido de las propuestas de la danza contemporánea por estar asociadas a una poética más hermética, en la cual no media el discurso oral, que facilitaría la comprensión. Al ser un producto de mayor abstracción, más complejo de comprender y que requiere mayor nivel de reflexión, parte del público consumidor de teatro, por ejemplo, se aleja. Por lo tanto, se observa poca demanda para un exceso de oferta.

Al no llegar a gran cantidad de personas o a un público masivo, según los entrevistados, no se genera un interés político apropiado porque no produce un resultado electoral favorable como consecuencia directa. Sin embargo, se destaca que la danza es un bien simbólico y cultural que funciona como representativo de la sociedad argentina, no sólo en el país sino como embajador cultural en el exterior. La danza -como las demás artes- es importante en la formación cultural de la sociedad y su desarrollo es representativo de la cultura del país. Cuando el público tiene acceso a las propuestas de danza, asisten y se muestran interesados. Ocurre con frecuencia que las redes de difusión son débiles y las propuestas no llegan a una gran cantidad de espectadores, quienes no saben siquiera que aquellas existen. Se observa, a su vez, un desinterés en las esferas políticas respecto a que el producto cultural de la danza contemporánea independiente pueda llegar a un público masivo, posiblemente por falta de comprensión y por considerarlo demasiado abstracto como para interesar a un público más amplio.

Se resalta en este punto la necesidad de implementar estrategias de marketing que exploren la venta del producto cultural con el objetivo de generar un mayor acceso del público.

La globalización cultural también incide en la baja rentabilidad del sector de la danza ya que -según se plantea, por ejemplo, respecto de la difusión, la inversión en la economía de la experiencia, el desarrollo de las estructuras de gestión-, cuando llega al país una compañía del exterior, el público escoge la propuesta extranjera. Produce una disminución de demanda para la danza contemporánea independiente, que no posee siquiera la posibilidad de competir lejanamente con las propuestas del extranjero.

d) La carrera del artista de la danza en el espectáculo en vivo

Por otro lado, el 90% de los entrevistados resalta en el sector una fuerte y marcada tendencia hacia el multiempleo.

La gran mayoría de los coreógrafos y bailarines de danza contemporánea independiente de la Ciudad de Buenos Aires no puede mantenerse únicamente con su labor en el plano artístico de la creación. Deben generar una renta solventar su vida a través de la labor docente; no tienen la posibilidad de vivir únicamente de sus obras, por lo que reparten su tiempo creativo, en el mejor de los casos, siendo docentes de danza. De lo contrario, se ven obligados a desarrollar cualquier otra actividad para solventar sus gastos.

El multiempleo tiene lugar dentro de los grupos de danza ya que tanto el coreógrafo como los bailarines toman a su cargo roles que no les corresponden. Por ejemplo, un bailarín, además de su rol de intérprete, también es el productor de la obra, el gestor, o se encarga del área de prensa. El caso del coreógrafo es el mismo.

Fuera del sector, esta cuestión se observa, tal como se ha mencionado, en el hecho de que coreógrafos y bailarines, al no cobrar prácticamente por la actividad que realizan, se ven forzados a dedicarse a otra cosa para cubrir sus gastos mensuales. En definitiva, no viven de sus obras sino de trabajos paralelos para los que dividen su tiempo creativo.

e) Marco legal

El marco legal de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires es prácticamente nulo. Existe la Ley 340 (únicamente para la Ciudad de Buenos Aires), que reglamenta la creación del régimen de fomento para la actividad de la danza no oficial, es decir, Prodanza. A su vez, regula el registro de la actividad del sector.

Esta ley surgió de un movimiento organizado por diversos coreógrafos y fue sancionada en el año 2000. En ese momento, fue un gran avance para el sector y cubrió las necesidades existentes a esa fecha. Generó una gran evolución de la gestión e impulsó mejoras en las condiciones productivas de la danza al otorgarle al sector una institución que otorgara una línea de subsidios que hasta ese momento no existía y que, para las necesidades de esa época, satisfacía el apoyo financiero que el sector necesitaba, sosteniendo económicamente las producciones independientes, otorgándoles montos que respondían a las necesidades de producción y aportándoles un marco donde la actividad de los diversos grupos de danza existentes se encontraba registrada y regulada.

Posteriormente, se produjo un enorme crecimiento cualitativo y, sobre todo, cuantitativo del sector. Existen muchos más coreógrafos, bailarines y grupos de danza independiente debido al apoyo de Prodanza y al crecimiento de la oferta formativa para profesionales del sector.

Ante tal crecimiento, la Ley 340 ya no satisface las necesidades del sector. Los fondos otorgados por Prodanza no se corresponden con la necesidad de producción

total que una obra plantea. Además, la entidad solamente otorga subsidios financieros, sin aportar las estructuras de gestión o el asesoramiento que los coreógrafos necesitarían para la producción de su obra.

Según los entrevistados, surge la necesidad de implementar un marco legal general para regular un sector que muestra un aumento en el número tanto de profesionales como de obras generado por el crecimiento de la oferta educativa, lo que resulta en la formación de mayor cantidad de artistas para un sector que no tiene espacios de inserción suficientes ni condiciones productivas adecuadas para sostener la cantidad de obras artísticas que se proponen.

En la actualidad, el sector no posee un marco regulatorio y las condiciones son precarias. Se encuentra muy desprotegido en el área legal.

Ante esta necesidad, se redacta el Proyecto de Ley Nacional de Danza. Según el análisis realizado, de implementarse este proyecto, existiría una posibilidad de evolución para el sector no sólo en las cuestiones legales sino también de gestión. La creación del Instituto Federal de la Danza brindaría al sector una estructura de gestión de la cual actualmente adolece al aportar gestores que asesorarían a los grupos de danza. Al mismo tiempo, regularía la movilidad de las obras en todo el país, aportaría mejores condiciones de financiamiento, abriría espacios específicos de exhibición que contemplen las necesidades puntuales de la danza y también generaría nuevos puestos de trabajo, lo que mejoraría las condiciones de inserción laboral para muchos profesionales de la danza.

De cualquier forma, según el punto de vista de los entrevistados, la implementación de la ley y su sanción actualmente se presenta lejana y dificultosa. La

ley establece cuestiones necesarias para el sector pero, a su vez, se deberían implementar acciones que oficien de peldaños previos donde apoyar el desarrollo que la ley propone.

Es un sector que demuestra falta de desarrollo en lo que hace a la gestión. Esta ley propone pasar “de la nada al todo”. Una estrategia cultural tan grande implica no sólo complejidad en la aplicación y generación de políticas culturales a largo plazo, sino también un gran nivel de inversión económica, lo que dificulta que se implemente y sancione la ley. La propuesta del proyecto es de gran importancia y sería muy beneficioso para el sector. Pero debería revisarse con el propósito de plantear objetivos mediatos que oficien de pasos intermedios entre la situación actual y el desarrollo y la evolución de la gestión que propone. De lo contrario, su sanción no sólo es lejana sino que también improbable.

f) Condiciones laborales de los trabajadores de la danza

Este sector muestra una gran precariedad en las condiciones laborales, que se asocia a la casi inexistente gestión en el ámbito de los recursos humanos.

En primer lugar, los trabajadores de la danza realizan su actividad en un terreno laboral de total inestabilidad e irregularidad. Pueden desarrollar su profesión por muchos años sin observar una evolución en la estabilidad económica. En general, no perciben ganancias por su actividad artística sino que las obtienen de actividades paralelas que desarrollan al tiempo que también se dedican a la creación.

Además, los coreógrafos sienten que cada vez que comienza un nuevo proyecto es como si comenzaran su carrera desde cero. No hay proceso acumulativo profesional; el coreógrafo, en lo que respecta a las condiciones laborales y económicas, siempre siente que comienza desde cero cada vez que se propone una nueva obra.

No poseen un sindicato que contemple sus características específicas sino que están representados por sindicatos en los que representan el último escalafón salarial, es decir, los que perciben los menores montos a la hora de cobrar su sueldo. Al no existir un sindicato propio, se encuentran expuestos sin protección alguna a la explotación y la precarización laboral.

Con respecto a la jubilación, en el sector independiente los trabajadores deben realizar los aportes por sus propios medios. No poseen un sistema que contemple que la vida útil del bailarín es menor a la de cualquier otro trabajador y sólo si trabajan en el sector oficial perciben una jubilación.

La relación de dependencia no está contemplada y muchas veces está encubierta bajo la fachada de un trabajo en cooperativa ya sea porque la rentabilidad económica es muy baja o porque, en muchos casos, es nula. Es frecuente que los coreógrafos y bailarines no cobren por su trabajo sino que lo realicen “por amor al arte”.

A lo largo de las diversas generaciones de coreógrafos, se observan altos índices de deserción de la actividad por frustración. Las condiciones laborales son tan adversas que deciden abandonar la actividad y dedicarse a algo diferente. Existe un gran número de coreógrafos de 20 años de edad, pero que disminuye al pasar los 30 y 40 años. Y desde los 50 años en adelante, son muy pocos los que aún se dedican a la actividad.

g) La oferta formativa frente a la inserción laboral

Se ha producido un crecimiento cuantitativo y cualitativo en lo que respecta a la oferta formativa en el sector de la danza.

Existen muchas más carreras terciarias y universitarias que hace 15 años. Donde más se evidencia el crecimiento de la oferta educativa es en el pasaje del Instituto Universitario Nacional del Arte a la Universidad Nacional del Arte, donde se muestra el desarrollo que han experimentado las artes y las áreas artísticas en la Ciudad de Buenos Aires.

Como centros de oferta formativa, la ciudad cuenta, entre otros, con el Teatro Colon, el Teatro San Martín y, fundamentalmente, la UNA, a través de su Departamento de Artes del Movimiento y las diversas Licenciaturas en Composición Coreográfica.

A raíz de esta explosión de la oferta formativa, existe un creciente número de profesionales de la danza que egresan de esas instituciones y, como resultado, el sector cada día posee una mayor cantidad de trabajadores que buscan desarrollar la actividad que estudiaron.

Esto se presenta como un problema, pues, según este análisis, esa cantidad de profesionales que egresan de estas instituciones no encuentra luego una posibilidad de inserción laboral en el sector.

El mercado laboral de la danza es muy pequeño y ofrece muy pocas posibilidades de inserción. Adolece de todas las problemáticas que hemos enumerado a lo largo de

este trabajo de investigación. Ante esta situación, la explosión de nuevos profesionales que vienen a insertarse a un mercado laboral desbordado genera una problemática puntual.

En el circuito oficial, las compañías estables son muy pocas y los puestos de trabajo son también limitados. Sin embargo, quien consigue insertarse en ese circuito se beneficia de condiciones laborales apropiadas (aportes jubilatorios, salarios mensuales, ART) y puede dedicarse exclusivamente a su profesión.

En el circuito independiente de la danza, la mayoría de los profesionales trabajan de modo *freelance*, no cobran por su trabajo y realizan su tarea con el objetivo de mostrar su producción. No tienen aportes jubilatorios ni cobertura médica. En general, se manejan subsidiando ellos mismos la actividad artística del sector al financiar una parte o la totalidad de sus obras con dinero de sus propios fondos, es decir que pagan por trabajar. Por otra parte, los espacios de exhibición también son limitados y muchos profesionales del sector nunca llegan siquiera a estrenar su obra al no tener acceso a un lugar donde realizarla. Si la estrenan, muchas veces lo hacen en espacios no aptos para la obra. Estos profesionales se encuentran aislados del mercado laboral al no poder insertarse en él y se ven forzados a trabajar en otra actividad para solventar sus gastos personales y mantenerse.

Esto es causa directa del multiempleo ya que, al no poder insertarse, los profesionales del sector desarrollan su actividad artística prácticamente de manera gratuita y deben generar recursos económicos para solventarse mediante labores que no se refieren directamente a la esfera artística.

Se puede observar una asimetría entre la oferta educativa, la cantidad de profesionales formados y la real posibilidad de inserción en un mercado laboral desbordado, colapsado y en condiciones precarias.

h) Movilidad interna y externa frente a centralidad

El sector muestra una gran centralidad en la Ciudad de Buenos Aires, lo que genera una asimetría entre la cantidad de ofertas de danza contemporánea en el interior del país y la cantidad de ofertas en la Ciudad.

Con respecto a la movilidad interna, las redes de intercambio entre la ciudad y el interior son mínimas. Se necesita estructurar redes que favorezcan la movilidad entre provincias para generar una mayor simetría en la oferta cultural de danza contemporánea y un mayor nivel de visibilidad para el sector en todo el país.

Hace aproximadamente 10 años, existía una mayor cantidad de instituciones que brindaban a los grupos de danza independientes la posibilidad de viajar al exterior a presentar sus trabajos. Actualmente, esas instituciones han desaparecido y las posibilidades de intercambio internacional para el sector son mínimas. La meca para ellos es el viaje a Europa debido a que las estructuras de gestión en ese continente están más desarrolladas para el sector de la danza que en nuestro país. Pero esa búsqueda es una lucha personal que los coreógrafos deben desarrollar en solitario al no contar con el apoyo de ningún programa estatal.

Con respecto a los festivales, en Europa, por ejemplo, existen circuitos de festivales que presentan una importante evolución en la gestión y que se encuentran

relacionados entre sí. En la Ciudad de Buenos Aires, los festivales de danza han ido desapareciendo y hoy sólo existe uno, el Festival de Danza Contemporánea, que se realiza cada dos años en un período muy acotado de pocas funciones.

Se observa la necesidad de estructurar redes de movilidad para el producto que genera la danza tanto en el país como hacia el exterior y de impulsar programas que apoyen esos intercambios, así como la inserción en el circuito de festivales de las obras de danza.

i) Espacios

La danza ha ido perdiendo progresivamente los espacios de exhibición en la Ciudad de Buenos Aires.

Los teatros independientes carecen de las condiciones necesarias para realizar una obra de danza. Los coreógrafos no encuentran lo que necesitan para realizar su obra en términos de la infraestructura -por ejemplo, se requiere cierto tipo de piso y dimensiones amplias- ni en términos de la técnica, por lo que deben adaptar su material -siempre en desmedro de la obra- o deben realizar una mayor inversión económica, por ejemplo, al alquilar luces.

En el circuito oficial, se programan pocas obras de danza y los escasos espacios que existen hace muchos años que están dirigidos por las mismas personas, lo que genera una uniformidad en la mirada seleccionadora. Además, estos espacios son inaccesibles para la mayoría de los coreógrafos del sector independiente.

En la gran mayoría de los casos, los coreógrafos encuentran muchos obstáculos a la hora de buscar sala para presentar su obra, ya sea porque las condiciones de infraestructura o técnicas no están dadas o porque no tienen acceso a las salas.

No existe un teatro específico para la danza ni que posea una línea de programación referida al movimiento, y los espacios no programan danza en los horarios centrales sino en horarios periféricos. Esto tiene que ver con que se considera que la danza genera menos cantidad de público que, por ejemplo, el teatro.

Existe una carencia de espacios muy grande y así se dificulta la actividad de los coreógrafos. Han surgido festivales como Ciudadanza, que hablan de adaptar el material o de crearlo para ser bailado en un contexto urbano. Realizan las presentaciones, por ejemplo, en las plazas de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien es una propuesta interesante, se habla una vez más de un coreógrafo que se adapta a condiciones que no son las óptimas para bailar y, aunque se aportan algunos beneficios como acercar la danza a gente que tal vez no elegiría ir a verla a un teatro, hace referencia a una realidad que vive el sector: la falta de espacio teatrales para exhibir un producto con necesidades tan particulares como el de la danza contemporánea.

Los grupos de danza independientes y la gestión

a) Caracterización general / Liderazgo

Los grupos y compañías de danza son organizaciones de servicio en donde los miembros se organizan alrededor de la figura de un coreógrafo como líder. Este líder

posee los rasgos descritos por las teorías contemporáneas al respecto y ejerce un liderazgo democrático y participativo.

Carecen de un organigrama formal y se organizan de manera semihorizontal, con el coreógrafo en un nivel superior y los bailarines en un nivel inferior. Todos los demás roles se encuentran tercerizados (iluminación, escenografía, vestuario, etc.).

No existen compañías independientes de danza contemporánea estables sino grupos que se organizan por proyecto alrededor de la figura del coreógrafo. Estos grupos se desarman ante cada nueva obra sin mantener ningún integrante, excepto el mencionado coreógrafo, que oficia, a su vez, de director de la obra.

b) Equipos de trabajo

Los equipos de trabajo se organizan enfatizando la tarea que desarrollarán; en este caso, se basa en la producción de un espectáculo, ya sea en vivo o mediado por un dispositivo audiovisual.

Por otro lado, los coreógrafos toman a su cargo todas las tareas referidas a las áreas artísticas y de gestión y, en la mayoría de los casos, no existe una división de tareas.

c) Asesoramiento profesional de gestión

De manera unánime, los entrevistados concuerdan en que no se observa en los grupos independientes de danza contemporánea la presencia de un gestor cultural.

Este tipo de grupos no posee asesoramiento profesional de gestión y son los artistas quienes toman a su cargo este tipo de tareas.

Todas las personas entrevistadas han planteado que esto no se debe a que no lo necesiten. Por el contrario, admiten que potenciaría su trabajo pero que no lo tienen por falta de presupuesto.

d) Gestión de recursos humanos

Con respecto al reclutamiento, en los grupos de danza independientes éste es prácticamente inexistente. En este sector, el proceso se realiza en forma interna. Los coreógrafos manifiestan que no realizan audiciones abiertas ya que, una vez finalizada la audición, no tienen nada que ofrecerle al bailarín. Las condiciones de trabajo son tan precarias que no se justifica hacer una audición, pues la oferta laboral posterior no respalda la necesidad de una audición. Por lo tanto, el reclutamiento es siempre "puertas adentro".

Como se mencionó, no existen compañías estables en el sector de la danza contemporánea independiente. Son grupos que se organizan por proyecto y bajo la figura central del coreógrafo. Se presenta un organigrama donde existe un coreógrafo y bailarines, y el resto de las funciones se encuentran tercerizadas.

La selección de personal se realiza siempre mediante conocidos; es interna. El coreógrafo selecciona sus bailarines porque son alumnos de sus clases, por haberlos visto bailar en alguna obra o porque se los han recomendado.

La selección de personal se mueve siempre dentro del sector. Se plantea que es un sector pequeño, donde los coreógrafos afirman que “se conocen todos” y es así como se arman los diversos equipos artísticos. Los grupos se arman por afinidad.

La inexistencia de un gestor cultural en los grupos de danza independientes es una constante. En general, ese puesto no existe o se identifica con la figura del productor general, el inversor económico. Los grupos realizan ellos mismos la gestión de su obra para economizar costos. Por lo tanto, no existe reclutamiento, selección ni entrenamiento para el rol del gestor cultural en los grupos de danza, pues en la gran mayoría de los casos, este rol no existe y es ocupado por el coreógrafo o por los bailarines, quienes han aprendido esta tarea de oficio, sin haberse formado para ello.

Con respecto al entrenamiento, si bien los coreógrafos buscan bailarines con una técnica en particular, es el período de ensayos el que puede considerarse como período de entrenamiento, donde el bailarín desarrolla la especificidad técnica puntual que necesitará para cada obra. Por lo tanto, la identificación del período de entrenamiento con el período de ensayos es una constante que se repite en todas las obras.

e) Gestión del financiamiento

El único sistema de financiamiento que el sector reconoce es el que se presenta a través de subsidios.

Los coreógrafos financian su obra a partir de la obtención de uno o varios subsidios, además de los recursos propios. En la gran mayoría de los casos, se

financian las obras con recursos propios del coreógrafo, por lo que los artistas, de alguna manera, subsidian la danza en la Ciudad de Buenos Aires.

En general, el mismo coreógrafo gestiona los subsidios; no se observa la existencia de un gestor cultural para este proceso ni para ningún otro.

Por lo tanto, en lo que respecta al financiamiento, encontramos un aspecto subsidiario del estado, recursos propios del artista y, en la esfera privada, se plantea la inexistencia de canales de financiamiento o -por lo menos, de parte de los artistas- el desconocimiento de estos canales.

La gestión del subsidio y la asignación financiera de los fondos también está a cargo del coreógrafo o los bailarines.

Las posibilidades de financiamiento son escasas y los montos de los subsidios no satisfacen las necesidades reales de la obra, por lo que los coreógrafos deben optar por pagarles a los técnicos o a los bailarines, por ejemplo. En general, los coreógrafos utilizan recursos propios ya que el subsidio no alcanza para realizar su producción.

f) Comunicación y difusión

La comunicación y difusión de la obra es tarea de los propios artistas. Se produce un fenómeno de comunicación interna, donde la obra únicamente circula hacia el interior del sector de la danza, sin alcanzar un mayor nivel de repercusión en las esferas externas al sector.

Por otra parte, en el mensaje que la danza independiente transmite se produce un quiebre en la comunicación entre el artista y el público. El coreógrafo crea obras que el público no llega a comprender, por lo cual el proceso comunicativo no se concreta.

Las obras se orientan a un público específico y entrenado que comprende el mensaje abstracto que este tipo de danza plantea.

g) Planeamiento, gestión y control / Ciclo de la gestión de la producción

No existe en los grupos de danza independientes una etapa dedicada al planeamiento y tampoco una etapa referida al control, pues quienes llevan adelante la gestión son los artistas, que no se encuentran capacitados para realizar este tipo de tareas.

En referencia al ciclo de gestión de la producción, se evaluarán las tres etapas de producción en el sector de la danza contemporánea independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

La preproducción es inexistente. Se limita únicamente al llenado de formularios para solicitar subsidios y está a cargo de los mismos coreógrafos. Al no estar involucrado un gestor en el proceso, no se observa una planificación previa ni estudios de viabilidad, por ejemplo. Al carecer de un proceso de preproducción relativo a la gestión, la obra carece de la estructura base que sostendrá la segunda etapa y, por esta razón, desde el comienzo arrastra problemas que se evidenciarán en las etapas restantes. Al ser los mismos bailarines y coreógrafos quienes realizan la tarea de

gestión, esta etapa es inexistente ya que el artista no está formado en gestión y desconoce las tareas que se necesitan realizar en esta etapa.

La producción se identifica con el período de ensayos, en el que no sólo se realizarán tareas artísticas, sino que los bailarines y coreógrafos realizarán todas las demás tareas en referencia a la producción de la obra: la difusión, la producción, el vestuario, la música, etc. Algunos de estos servicios se tercerizarán y los que no, quedarán a cargo del equipo artístico. Nuevamente, en la mayoría de los casos, no se observa la presencia de un gestor en este proceso.

La tercera etapa en estos grupos se caracteriza por el estreno de la obra y el ciclo de funciones correspondiente. Con posterioridad a su finalización, no se observa ningún tipo de control o de estudio de indicadores respecto del rendimiento que la obra ha tenido y se considera la exhibición del producto artístico como la mayor ganancia.

La carencia del gestor cultural en estos grupos se puede ver en todas las etapas de la producción, pero sobre todo, en la primera etapa (preproducción) y en la tercera etapa (explotación). Debido a la especificidad de las tareas de esas etapas -directamente vinculadas a la formación en gestión- resulta de suma importancia la presencia de este tipo de profesional en los grupos de danza. De otra forma, la precariedad en las estructuras de gestión hace que la obra no logre el nivel de desarrollo y explotación que podría lograr de ser asistida por un gestor.

Perspectivas de desarrollo sectorial

En la actualidad, se observan ciertas agrupaciones incipientes que reflejan un movimiento de cambio en el ámbito de la gestión, lo que se manifiesta en el proyecto de Ley Nacional de Danza y en el Foro Argentino de Danza, que impulsa la creación del sindicato para bailarines. Aún no se ha concretado ninguna de las dos propuestas.

Mediante la instrumentación de dichas propuestas, se generaría un marco legal en el sector de la danza que impulsaría la estructuración de esquemas y modelos de gestión en materia de financiamiento, administración de la producción, difusión y movilidad; asimismo, se regularían las condiciones laborales mínimas para la protección de la actividad de los artistas del sector independiente de la danza.

La implementación de políticas de formación de espectadores contribuiría posiblemente a atraer una mayor cantidad de público a las obras de danza independiente al trabajar sobre el problema entre la oferta y la demanda. Estas acciones comienzan a vislumbrarse en diversas escuelas privadas para espectadores y en la introducción de la materia “Educación artística” en los colegios secundarios de la Ciudad de Buenos Aires.

La articulación de políticas culturales a largo plazo contribuiría a subsanar un gran número de problemas en el sector (financiamiento, gestión de los subsidios, gestión de los recursos, gestión de salas, difusión, comunicación, planeamiento, planificación, gestión de la producción, etc.)

En conclusión, según lo que se plantea en los puntos anteriores y el análisis del presente trabajo de investigación, existe una evolución desigual y una relación asimétrica entre las áreas artísticas y las áreas de gestión.

Sobre la base de estas conclusiones, a continuación se realizarán diversas propuestas con el fin de posibilitar una evolución de las estructuras de gestión que beneficie y acompañe el crecimiento de las áreas artísticas de los grupos de danza contemporánea independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

Recomendaciones y propuestas

A continuación, se plantea una serie de propuestas orientadas a mejorar las condiciones actuales del sector. Se dividirán en propuestas públicas, privadas y mixtas, y de corto, mediano y largo plazo.

Públicas

A) Corto plazo

- Generar un fondo de incentivo para apoyar el desarrollo del Foro Argentino de Danza como foco organizativo del sector en el ámbito sindical, con el fin de superar la atomización existente. Este fondo podría articularse desde Prodanza o desde el Fondo Nacional de las Artes.
- Generar jornadas de reflexión en universidades y centros de estudio de danza con el objetivo de concientizar a los futuros trabajadores del sector acerca de las problemáticas actuales y la necesidad de agruparse de manera colaborativa a fin de articular las correspondientes mejoras. Estas jornadas podrían estar organizadas y coordinadas por el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA, como organización central.
- Generar encuentros para los actuales profesionales del sector, donde se beneficie el intercambio y la socialización, y se articulen propuestas para mejorar la situación actual desde quienes mejor lo conocen. Los encuentros podrían estar coordinados en forma conjunta por la UNA y el Foro Argentino de Danza.

- Generar jornadas de capacitación para los trabajadores del Estado cuyas funciones estén relacionadas al manejo del sector cultural, donde se los introduzca al conocimiento del sector de la danza, su especificidad, necesidades y características particulares, con el propósito de acercar a aquellos profesionales que desconocen el sector. Las jornadas podrían ser organizadas por el área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en articulación con el Complejo Teatral de Buenos Aires y diversas salas donde se programan obras independientes de danza, con el propósito de otorgar visibilidad a ambos sectores, el oficial y el independiente.
- Articular talleres comunitarios de carácter gratuito que impulsen el acercamiento de toda la sociedad a actividades relacionadas al conocimiento de la danza, ya sean prácticas o teóricas. Estos talleres podrían coordinarse desde el área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en articulación con las escuelas de arte públicas de la ciudad cuya especialización sea la formación para la danza de niños y adolescentes.
- Organizar un programa de formación de espectadores para la danza destinado a toda la comunidad y de carácter gratuito. Podría ser generado por la UNA, en articulación con el área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Organizar, desde el área de educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, un programa de introducción al conocimiento de la danza aplicable a escuelas primarias y secundarias de la ciudad.
- Reformar el plan de estudios de la Universidad Nacional del Arte en sus carreras de movimiento para incluir materias específicas que se refieran a la gestión cultural.

- Crear “BA danza”: una aplicación descargable gratuita para Android y Apple, donde se especifique la oferta artística del sector de la danza en las diversas zonas de la ciudad y que funcione como “el mapa de la danza”. La aplicación podría ser creada y gestionada desde el área que coordina las aplicaciones móviles para Android del Gobierno de la Ciudad, que presenta como aplicaciones en funcionamiento “BA cómo llego”, “Eco bici”, “Agenda cultural”, con el objetivo de potenciar ciertos aspectos como el uso de bicicletas, la movilidad en la ciudad, el consumo cultural, etc. Podría incorporarse “BA danza” para potenciar el consumo de danza independiente en la ciudad.
- Generar, desde el área de gestión de redes sociales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, un equipo de gestión cultural especializado en marketing que articule estrategias de comercialización centradas en el área de la danza mediante el uso de redes sociales como Facebook, Twitter, Pinterest, etc., para otorgar mayor difusión y visibilidad al sector y mayor acceso al público sobre las propuestas artísticas independientes del sector. La utilización de las diversas redes sociales como forma de marketing moderno requeriría gestores culturales involucrados en la ampliación del campo de la danza a través de la disposición masiva de información.
- Crear, desde el área de gestión de redes sociales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, foros web de discusión sobre gestión de la danza independiente en general.
- Crear cursos de posgrado de especialización en gestión de la danza en universidades públicas, articulados desde el Ministerio de Educación.
- Fomentar materias relacionadas a la gestión cultural con profundización en el sector de la danza en las carreras de Administración de empresas.

- Crear, a través de Prodanza, un equipo de gestores que se ocupe específicamente de lo referido a la planificación para las obras del sector.
- Crear, también a través de Prodanza, un registro de coreógrafos con producción estable y grupos independientes de danza en la ciudad, y asignar a cada uno un equipo de gestores que manejen el ciclo de producción de las obras.
- Crear, en el área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en articulación con Prodanza, equipos de gestores culturales que se ocupen de llevar adelante la preproducción de la obra, el período de explotación y el control posterior de la obra de cada grupo de danza independiente de la ciudad.
- Crear un área de control de gestión cultural dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que se ocupe de verificar que cada grupo de danza independiente tenga asignado un equipo de gestores y que se esté llevando a cabo el ciclo de producción de manera adecuada, que cumpla con todas las etapas de producción que requiere la gestión de una obra.

B) Mediano plazo

- Fomentar la consolidación del sindicato de bailarines para la articulación de políticas públicas y convenios laborales destinados a regular la situación laboral del bailarín y luchar contra su precarización. Esto podría lograrse mediante el accionar del Foro Argentino de Danza.

- Articular una Ley de Danza de la Ciudad de Buenos Aires que regule la actividad de la danza y sus diversos sectores en la ciudad, y que particularice las necesidades de cada uno de los circuitos presentes en el sector: oficial, comercial e independiente.
- Crear, desde el sindicato de bailarines, el convenio colectivo de trabajo para los artistas de la danza.
- Otorgar, a través de Prodanza, una línea de subsidios con montos actualizables que responda a las necesidades reales de una obra y que provea, además del dinero necesario, un equipo de gestión que acompañe al grupo desde la preproducción hasta el período de explotación a fin de brindarles la estructura de gestión necesaria.
- Articular, junto con Prodanza, un equipo de asesoramiento de gestión cultural para los profesionales de la danza que deseen llevar adelante su producción artística.
- Estructurar, tanto en Prodanza como en el Fondo Nacional de las Artes, una línea de subsidios para el ingreso a la danza que apoye la actividad del coreógrafo novel.
- Articular un sistema de subsidios estable y renovable en forma anual, que apoye la subsistencia en el mercado de aquellos coreógrafos que demuestren una producción estable y sostenida a lo largo del período subsidiado.
- Articular, desde el Fondo Nacional de las Artes y desde Prodanza, un sistema de fomento y reconocimiento económico a los espacios teatrales que perfeccionen sus condiciones técnicas y de infraestructura para adecuarse a las necesidades de la danza.
- Organizar, desde Prodanza, un sistema de audiciones abiertas para bailarines dos veces al año para la conformación de los elencos de las obras subsidiadas.

C) Largo plazo

- Previa reformulación y revisión, propiciar la sanción de la Ley Nacional de Danza que regule al sector en todo el país.
- Crear, desde el área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, un Teatro de Danza de la Ciudad de Buenos Aires específico para la actividad del sector, abierto a los coreógrafos del sector, y que contemple las necesidades planteadas.
- Generar políticas a largo plazo, a través del sindicato de bailarines, que regulen la actividad laboral de los trabajadores del sector, y establecer equipos de control que fiscalicen que las necesidades de los trabajadores se encuentren cubiertas en el campo profesional de la danza.
- Articular, entre el Gobierno de la Ciudad e instituciones internacionales como la Alianza Francesa, el Instituto Goethe o la Asociación Dante Alighieri, convenios de intercambio que fomenten la movilidad de los artistas al exterior y estructuren un equipo de gestión cultural que acompañe al artista durante todo el proceso.
- Articular un programa federal de movilidad a través de convenios entre el área de cultura del gobierno de la ciudad y las diferentes casas de cultura de las provincias, que fomente giras de diversas obras y grupos de danza del sector hacia el interior del país.
- Generar, desde el Ministerio de Trabajo, un programa de fomento para los trabajadores del sector, que articule un programa de inserción laboral para impulsar el ingreso al mercado de la danza de jóvenes recientemente graduados y que involucre no sólo a quienes desean trabajar como bailarines o coreógrafos, sino también a quienes quieren dedicarse a la gestión cultural del área.

- Articular, desde Festivales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, una red de festivales interconectados que fomenten la visibilidad y venta de las obras del sector, así como la movilidad en todo el país. Esta red, a su vez, estará conectada con festivales del exterior que amplíen la visibilidad de los productos de danza a nuevos mercados.
- Crear el Instituto de la Danza para fomentar la unión entre la gestión cultural y la actividad artística del sector, así como también nuclear las diversas líneas potenciales de estructura de producción y subsidios a la actividad.
- Incluir como punto fundamental en el Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad la importancia del desarrollo de la danza independiente, con especial énfasis en las áreas de gestión.

Privadas

A) Corto plazo

- Generar una línea de fomento a la danza mediante un intercambio de servicios que involucre funciones para los empleados de la compañía, armado de campañas publicitarias y eventos corporativos, venta de determinado producto, a cambio de apoyo económico al grupo de danza y difusión.
- Garantizar que las compañías con las que el grupo de danza posea un convenio les brinden no sólo financiamiento sino también un gestor cultural que se ocupe de llevar adelante el ciclo de producción, así como un administrador que se encargue del control de la gestión.

- Impulsar la movilidad de las obras de danza mediante la presentación en diversos lugares donde la compañía posea una sucursal, ya sea dentro o fuera del país.
- Ampliar las redes de visibilidad de las obras mediante la utilización de su imagen en campañas publicitarias de diversas compañías privadas.
- Generar convenios con escuelas y estudios privados de danza donde los grupos puedan ensayar a cambio de funciones especiales para el estudio.
- Crear carreras de especialización en gestión de la danza en diversas universidades privadas.

B) Mediano plazo

- Estructurar, dentro de los grupos de danza, equipos de gestión que generen su propio sostén económico mediante convenios con diversas instituciones privadas.

C) Largo plazo

- Crear el Instituto Privado de Gestión para la Danza, que articule convenios privados entre artistas del sector y diversas compañías privadas que puedan apoyarlos.

Mixtas

- Articular, mediante convenios entre el gobierno de la ciudad y las empresas privadas, un sistema de patrocinio que privilegie aquellas obras que inviertan el dinero otorgado en la creación de productos para el mercado de la economía de la experiencia.
- Ofrecer, mediante diversos convenios, un sistema de descuentos en diversas compañías para quienes hayan asistido a cierta obra de danza. Los descuentos serían difundidos mediante la aplicación “BA danza” y generarían un doble beneficio: por un lado, aumentaría la cantidad de espectadores de las obras y, por otro, se beneficiaría desde el estado a las compañías que brinden estos descuentos, ya sea mediante deducciones impositivas o mediante un sistema de premios económicos.

Bibliografía

- Aramburu, Mercedes y Sluga, Cecilia. (2011) *La danza independiente en Buenos Aires en Ejes en Danza, encuentro de gestión para el desarrollo de la danza independiente*. Buenos Aires. Prodanza. Ministerio de Cultura de GCBA
 - Bernárdez López, Jorge. (2003) *La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos*. Foro Atlántico de Gestión Cultural “gestión ARTES 03”. Tenerife.
 - Casacuberta, C. y N. Gandelman (2006), *Multiple job holding: the artist’s labour supply approach*, Documento de trabajo 19/2006, Departamento de Economía, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Uruguay.
 - Chiavenato, Idalberto. (2001) *Administración de Recursos Humanos*. 5ª Edición. Colombia. Editorial: McGraw Hill.
- (2000) *Comportamiento organizacional*. México. McGraw Hill
- Dirección General de Estadísticas y Censos. (2014) *Hábitos de uso del tiempo libre y las prácticas culturales de la población de la Ciudad de Buenos Aires. Encuesta anual de hogares 2012*. Buenos Aires. Ministerio de Hacienda.
 - Fainstein, Héctor N. (1997) *La gestión de equipos eficaces*. Buenos Aires. Editorial Macchi.
 - Falcoff, Laura (2002). *El tango: ayer, hoy y mañana*. Uruguay. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

- Isse Moyano, Marcelo (2013). *Acerca de lo contemporáneo en la danza contemporánea*. Recuperado de:

http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n10_03.pdf

(2006). *Danza contemporánea Argentina*. Recuperado de:
http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2_06.pdf
- Lovelock, Christopher y Wirtz, Jochen. (2009) *Marketing de Servicios. Personal, tecnología y estrategia*. México. Pearson Educación.
- Melgar, Analía. (2011) *Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI*. La revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2011, n° 13. [citado 2015-08-23].
Recuperado de: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/283/>. ISSN 1851-3263.
- Melo, Natacha; Pacheco, Carlos; Papa, Laura y Szeinblum, Diana. (2011) *Visión del desarrollo del sector de la danza en la Argentina en Ejes en Danza, encuentro de gestión para el desarrollo de la danza independiente*. Buenos Aires. Prodanza.
Ministerio de Cultura de GCBA
- Ministerio de Desarrollo Económico. Observatorio de Industrias Creativas. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Período 2003-2007) *La economía creativa de la ciudad de Buenos Aires. Delimitación y primeras estimaciones*.
- Pine, J. & Gilmore, J. (2000). *La economía de la experiencia: el trabajo es teatro y cada empresa es un escenario*.
- Prodanza. (2011) *Ejes en Danza, encuentro de gestión para el desarrollo de la danza independiente*. Ministerio de Cultura de GCBA. Buenos Aires.

(2010) *La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires*.

Ministerio de Cultura de GCBA. Buenos Aires.

- Proyecto de Ley Nacional de Danza, Expte. 1436/14 (Cámara de Diputados). 2010-2012.
- Sbodio, María Noel. *Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina*. Artículo no publicado.
- Schraier, Gustavo. (2008) *Laboratorio de producción teatral I*. Editorial: Atuel. Buenos Aires.

(2012). *Che... ¿Qué era el público?* Revista Funámbulos.

Recuperado de:

http://gustavoschraier.com.ar/publicaciones_y_articulos.php?idArticulo=19

- SInCA (2013) *Encuesta de consumos culturales y entorno digital*. Argentina. Ministerio de Cultura.
- Spinella, Sergio (2010). *El mapa teatral porteño*. Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_05.pdf
- Sciarrota, Carolina. (2012) *Proceso de selección de recursos humanos*. Apuntes de cátedra.
- Tambutti, Susana. (2009) *Danza en Argentina*. Red Sudamericana de Danza. Recuperado de: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-en-argentina>

(2012) *Teórico 1: Historia general de la danza*. Buenos Aires, Argentina. UNA (Universidad Nacional del Arte)

(2012) *Teórico 6: danza, entre el espiritualismo y el modernismo*. Buenos Aires, Argentina. UNA (Universidad Nacional del Arte)

- Wortman, Ana. (2013) *Sociología de la cultura*. Apuntes de cátedra.

Sitios Web

- <http://www.leynacionaldedanza.com/>

Entrevistas

- Marcelo Isse Moyano, Comunicación personal, 19 de junio de 2015
- Daniel Vulliez, Comunicación personal, 20 de junio de 2015
- Edgardo Mercado, Comunicación personal, 22 de junio de 2015
- Rodolfo Prantte, Comunicación personal, 23 de junio de 2015
- Julieta Rodríguez Grumberg, Comunicación personal, 27 de junio de 2015
- Miguel Robles, Comunicación personal, 29 de junio de 2015
- Susana Szperling, Comunicación personal, 1 de julio de 2015
- Marina Giancaspro, Comunicación personal, 2 de julio de 2015
- Pablo Rotemberg, Comunicación personal, 7 de julio de 2015
- Florencia Vecino, Comunicación personal, 8 de julio de 2015
- Mariela Ruggeri, Comunicación personal, 8 de julio de 2015

Anexo

Entrevista Marcelo Isse Moyano

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 19 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo podrías definir las posibilidades de gestión o producción que existen en la Ciudad de Buenos Aires para los grupos de danza contemporánea independiente?

Marcelo Isse Moyano: Cuando te referís a producción, la producción involucra muchas cosas. Primero el dinero, en cuanto al dinero hay algunos organismos de los cuales se puede conseguir dinero ahora, cuando digo ahora me refiero a los últimos diez años, antes era más difícil encontrarlos. Antes estaba Antorchas que ahora no está más. Ahora esta Prodanza desde hace 15 años, el Fondo Metropolitano de las Artes, la Ley de Mecenazgo, el Fondo Nacional de las Artes. Hay lugares en donde se puede conseguir financiamiento, a lo mejor, el estilo de financiamiento no es el mejor porque sigue siendo en forma de subsidio, pero en cuanto a lugares donde obtener dinero existen.

N.M: ¿Por qué surgen esos organismos subsidiarios? ¿Qué necesidad del sector vienen a cubrir?

M.I.M: En principio la económica, eso en cuanto solo a lo económico. Por eso sus grandes deficiencias también porque, por ejemplo, hay que ver qué porcentaje de la obra que vos proyectas hacer o quieres hacer te cubre ese subsidio, a lo mejor un proyecto que presentas que es un proyecto de \$50.000 y te terminan dando \$18.000 y no podes hacer nunca el proyecto que pensabas y tenes que amoldar el proyecto a una realidad económica que te impide hacerlo. Es

raro que te den el 100% de lo que vos necesitás. La producción muchas veces está condicionada a la imposibilidad económica de llevar adelante el proyecto tal cual el coreógrafo lo piensa.

N.M: ¿Quién es el que gestiona el subsidio?

M.I.M: El coreógrafo

N.M: ¿No tiene un gestor o alguien especializado que se ocupe de esa área?

M.I.M: En general, salvo casos muy excepcionales, es el propio coreógrafo. Algunos grupos, pero ya mucho más establecidos, más reconocidos, por ahí tienen un productor, un representante, pero eso es un porcentaje mínimo, en general lo pide el coreógrafo o los directores si es un grupo colectivo. También ahora está el tema de que salga la Ley Nacional de Danza, cosa que sería otro lugar. La Ley Nacional de Danza lo que plantea es la creación del Instituto Nacional de Danza y el Instituto tendría parte de financiamiento también, osea que, sin que yo particularmente crea que esto vaya a cambiar la realidad de la danza contemporánea independiente, sin embargo hay que reconocer que del 2000 hasta acá empiezan a haber otros lugares que te permiten que haya más cantidad de grupos, más cantidad de coreógrafos porque hay algún tipo de posibilidad económica mejor, que de ninguna manera cubre las necesidades reales ni totales, el hecho de que haya un poco más no quiere decir que eso alcance. No alcanza para nada. Después, en cuanto a lo que tiene que ver con gestión de la obra, también está el tema del lugar. Los lugares, las salas, escasean, los lugares son pobres, por ahí puede haber 5 o 6 lugares que están dentro del circuito, que son interesantes, que conforman al coreógrafo para lo que quiere hacer pero la mayoría de los lugares donde se desarrollan las obras tienen, por ejemplo, muy poca técnica. Eso también te condiciona. Vos pensás un proyecto determinado y luego pensás donde lo hago, me tengo que adaptar a las posibilidades técnicas de la sala. Todo eso no le pasa a ese 5% o 10% pero si al

90%. Por ejemplo, Pablo Rotemberg hace obras en el San Martín, tiene un nombre, son nombres que ya adquirieron otra dimensión. La gran cantidad de coreógrafos de danza independiente que no llegan a ese nombre, que no llegaron a ese lugar, se la ven complicada. Terminan haciendo la obra en una sala que no es apta a las necesidades de la obra y eso condiciona lo estético.

N.M: Además, es el mismo coreógrafo el que se ocupa de buscar la sala, el financiamiento, hacer la gestión, buscar la prensa, armar la propuesta artística...

M.I.M: Sí, es así. Es muy raro el que tenga algún tipo de productor, alguien que se ocupe de esas áreas. Es algo rarísimo que un grupo posea ese tipo de profesional.

N.M: ¿Por qué consideras que se da esta situación?

M.I.M: Porque no es redituable, ¿Que productor va a querer producir una obra de danza independiente que no produzca ganancia? Un productor es alguien que mide las cosas en términos económicos, ¿Que ganancia tiene un productor con una obra de danza independiente? Es difícil. Salvo los grandes nombres. Si alguien agarra “La idea fija” de Pablo Rotemberg que hace cinco años que está en cartel y siempre a teatro lleno es probable que a esa persona eso sí le interese. Imagínate la cantidad de coreógrafos que salen de esta institución, de la UNA (Universidad Nacional del Arte), chicos jóvenes que quieren hacer sus obras, ¿Qué productor se las va a agarrar? Es muy difícil.

N.M: También porque pensamos que los productores van hacia el lado comercial y nada más...

M.I.M: A lo económico, no a lo comercial. Por ejemplo, la obra de Pablo no es comercial porque sigue circulando por el ámbito independiente pero sí tiene un rédito económico. Después esta la

prensa, no todos tienen prensa, eso también es parte de la gestión, no todos pueden tenerla. De cualquier modo, eso sí bastantes más grupos tienen y también hay oficinas de prensa que si toman obras por ahí no de tanto reconocimiento. Pero muchas veces, por ejemplo, yo recibo información para que yo cuelgue en mi blog, en la página, y me la mandan los propios coreógrafos, “por favor difundí esta obra”, o te mandan mails, osea que el coreógrafo también se tiene que ocupar de eso, de la difusión de la obra porque todo cuesta plata. Vas a una agencia de prensa, cuesta plata, un productor, cuesta plata. Además de ese dinero tenes que pensar en el vestuarista, en el diseño de sonido, iluminación, todas las áreas técnicas. Todo eso es plata. Yo creo que hay mucho condicionamiento estético producto de lo económico.

N.M: La idea fundamental que el artista tiene no puede llevar acabo debido a que hay falencias en la producción...

M.I.M: Exactamente. Te encontrás obras que son muy semejantes en cuanto al despojo y que tienen que ver con lo que estuvimos hablando hasta el momento.

N.M: ¿Cómo definirías al sector independiente de la danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires?

M.I.M: Es un sector mucho menos ecléctico que hace 20 años atrás, mucho más unido, con mucha más conciencia de la situación, con objetivos más claros y yo te diría que hasta el 2004 o 2005 si podía encontrar en lo estético una cierta diversidad. Eso se está perdiendo. Veo las obras más uniformes. Es una escena más apegada a las posibilidades. Y eso es difícil.

N.M: ¿Cuáles son las debilidades y fortalezas del sector?

M.I.M: Lo de la unión me parece increíble. Esta idea de ir detrás de objetivos que ahora los tienen claros. La movida por la Ley Nacional de Danza fue impresionante y en donde todo el mundo estuvo detrás, no hubo voces disonantes, desde los grupos oficiales hasta los grupos independientes, todo marcharon detrás de esa idea, que era algo que no encontrabas hace quince años. Había más desinterés por la militancia en pos de determinados objetivos. Hoy creo que hay mucha más militancia. Eso creo que es una fortaleza. Me parece que la danza independiente se hace oír, está empezando a ocupar un lugar que puede llevar, todavía no lo consiguió, a que deje de ser la parienta pobre de las artes. Creo que esa es una fortaleza.

N.M: ¿Cómo un sendero de profesionalización?

M.I.M: Un lugar de militancia que me parece interesante.

N.M: ¿y una debilidad del sector?

M.I.M: Creo que la debilidad está muy asociada a eso, me parece que la danza es un arte de mucho ego y ese ego a veces conspira contra esta idea de unión y militancia.

N.M: ¿Un estructura muy centrada en la figura del coreógrafo?

M.I.M: Muy centrada en la idea del yo, del bailarín y del coreógrafo. Sobre todo en la idea del yo. Centrada en la idea de espejo del cuerpo que me parece que tal vez parte de la propia ontología de la danza, esta idea de que la danza es algo que es propio que es el cuerpo. Mirarse el cuerpo, la posición del cuerpo, como debe realizarse cierto movimiento, mirarse todo el tiempo a uno. Cuando vos te formas de esa manera durante años y años y años luego es muy difícil hacer un corte y creer o trabajar en el sentido de la comunidad.

N.M: ¿Eso puede haber sido una dificultad para que se afiancen las cooperativas como modelo de producción en los grupos de danza independiente?

M.I.M: Grupos cooperativos en la danza contemporánea independiente hay muy pocos, hubo y sigue habiendo muy pocos. Y otra cosa que es problemática también y por lo cual hay otra movida ahora interesante, además de lo de la ley, que es el sindicato, la idea del sindicato. Porque también está el lugar del bailarín. Siempre nos centramos en el lugar del coreógrafo que es cierto que es el que gestiona, pero el coreógrafo no puede hacer nada si no tiene bailarines. Los bailarines son muy dejados de lado, desde momentos de no cobrar y de hacer las cosas por el solo hecho de participar, de hacer, de estar. Por la necesidad misma de estar, de figurar, muchas veces sin cobrar nada o cobrando muy poco. Además de que el bailarín no sabe dónde está, si en variedades, si en actores, que sindicato tiene, quien lo defiende, quien defiende el trabajo, porque es un trabajo, el trabajo del bailarín. Eso es una debilidad importante que la danza independiente permite, porque en la danza oficial los bailarines son empleado públicos por lo tanto tienen su lugar de pertenencia. En cambio, en la danza independiente, el bailarín pulula y no tiene seguro social, no tiene nada.

N.M: Hay un lugar de desamparo del bailarín en este sector, están solos... ¿Cómo se inserta la figura del bailarín en toda esta estructura?

M.I.M: Se inserta, como planteabas, desde un lugar de desamparo. El sindicato, la Ley Nacional, es un gran avance y son cosas muy importantes que están pasando para mejor y no se les presta demasiada atención. La foto de la gente que se reunió en el Novotel pidiendo por el sindicato de bailarines yo no lo había visto nunca. Gente totalmente disímil de la danza contemporánea, de la comedia musical, del ballet, todos ahí pidiendo por algo. Me pareció bárbaro. Me parece que hay

avances y que uno no puede tener una visión pesimista al respecto, pero en este momento todavía, hasta que muchas cosas no cambien, el rol del bailarín sigue siendo el de una persona que se tiene que poner a disposición.

N.M: ¿Cómo se seleccionan en los grupos de danza los bailarines?

M.I.M: Eso depende de cada coreógrafo. Generalmente por amistad, del hecho de que los conocen por haber trabajado con ellos en otra obra. El coreógrafo tiene derecho a elegir a quien le interesa.

N.M: ¿Qué necesidad se plantea en el sector de la danza contemporánea independiente?

M.I.M: Creo que la necesidad es la de ser considerados, la de que los sectores de poder entiendan que existen, que cumplen un rol, que existen y que nunca van a ser iguales al rol de visibilidad del teatro. El teatro tiene una militancia de años y tiene esta cuestión comercial que la danza independiente no va a tener nunca. El sector del teatro o los músicos, todavía más que el teatro, tienen una presencia que en los factores de poder la consideran, la tratan y con ellos no se juega. La danza no tiene esa presencia todavía en los sectores de poder. La danza no es considerada aun como algo a lo que haya que prestarle real atención.

N.M: Ese camino hacia la visibilidad para el sector...

M.I.M: Visibilidad, pero más que visibilidad, la necesidad de que sean considerados. Algo puede ser muy visible e igual vos hacer oídos sordos a eso que se ve, me parece que es la necesidad de ser considerados, que tengan un lugar de consideración en los ámbitos de poder.

N.M: También el hecho de ser regulados...que es lo que se está pidiendo con la movilización hacia la Ley Nacional de danza.

M.I.M: Mira, yo estuve cuando se creó Prodanza. Fui el primer director de Prodanza. La creación del fomento para la danza independiente en aquel momento fue una forma de sacarse de encima a los pesados de la danza que insistían y peleaban por algo que naturalmente el gobierno le había adjudicado a la gente de teatro. Atrás de eso vino la gente de danza diciendo “¿y nosotros porque no?” y se les otorgo una concesión. Pero hay una falta de consideración y de respecto a ese arte que es, por ejemplo, bueno se crean dos cosas semejantes pero a esta le doy un millón de pesos para que lo distribuyan en el año y a esta le doy ciento cincuenta. ¿Por qué? ¿De dónde surge que este tiene que tener más que este? ¿Por qué? ¿Cuál es el fundamento? Ninguno, es que este no tiene peso y a este, el reclamo de esta gente sale en todos los diarios, el reclamo de esta gente...la vez que pararon las funciones de un festival fue un escándalo. Acá es tanta la necesidad que la gente de la danza independiente acepta muchas veces cualquier condición con la cabeza gacha. Yo me acuerdo que en el festival 2006, por ejemplo, se hizo todo el festival y los participantes, los grupos que participaban, los coreógrafos ni siquiera habían firmado el contrato, una vez que termino el festival no había contratos firmados, no te digo que les hayan pagado, ni siquiera había contratos firmados. Podrían haber paralizado todo. Hubiera sido un escándalo si, en lugar de hacer las obras igual, le hubiesen hecho creer al gobierno de la ciudad de ese momento que iban a hacer el festival y cuando era el momento de la inauguración alguno de los grupos que bailaba salía y decía “nosotros no vamos a hacer nada”, paralizaba todo porque ni siquiera pudieron firmar a ese momento los contratos. Hubiese sido un escándalo pero por miedo a la represalia no lo hicieron. Aquellos que tienen una gran incidencia y un lugar de poder importante no le tienen miedo a esto. En cambio si sale un coreógrafo que no tiene ese poder no trabaja más en ningún lado porque ¿Cuál es el escándalo que puede generar que esta gente no gane más un subsidio? ¿Cuál es el lugar de importancia que ocupan en la sociedad? Por eso esa

es la debilidad, esa falta de consideración, esa falta de que, siendo un arte que nunca va a ocupar el mismo lugar del teatro, se los trate de igual a igual.

N.M: El hecho de que nunca vaya a ocupar el lugar del teatro ¿tiene que ver con el hecho de que la propuesta artística sea más compleja para que el espectador la entienda? ¿Incidencia el hecho de que, en general, la danza contemporánea se destina a un espectador entrenado?

M.I.M: Estamos hablando de la danza independiente y de la danza contemporánea. Si me hablas de Julio Bocca llenaba el Luna Park. Si Julio Bocca paraba en el Luna Park todo en solidaridad con... eso si iba a ser un escándalo.

N.M: ¿Cómo compararías la situación del teatro independiente y la danza independiente?

M.I.M: El teatro independiente tiene mucho más público. La danza...a lo mejor hay que reconocer que es un arte que no es masivo. El problema está en que, en los lugares de poder por no ser masivo no se lo considere de igual a igual. ¿Por qué una cosa tiene que ser masiva? Porque no puede valer por el rol que ocupa dentro de la cultura en la ciudad aunque no sea masivo ¿Por qué tiene que ser masivo algo para ser considerado? No tiene por qué ser masivo. Yo estuve 6 años trabajando en el ámbito de gobierno y se trabaja por acción y reacción, cuando unos murgeros cortaron la avenida de mayo y vinieron las cámaras de televisión se pidió que se solucionara el problema rápidamente para liberar Avenida de Mayo, inmediatamente se lo recibió y se les solucionó ese problema por el cual estaban haciendo el reclamo. Si eso no se entiende, que la visibilidad a veces pasa por otros lugares, ¿Cómo se podría pretender que en el nivel de lo político se considere a la danza? no lo digo ahora porque ahora con el sindicato y la ley de danza si se está empezando a mover, hay que pensarlo de ahora en más. Cuando era director de Prodanza el presupuesto era muy reducido porque no se comprendía porque había que invertir

dinero en que la gente baile. No se comprende la idea que se quiere transmitir, la cabeza de quienes manejan el poder no está centrada en comprender que es la danza sino en otras cosas, el teatro, sin embargo, les resulta más comprensible y por ende más accesible y debido a que tiene figuras de mucha visibilidad seguramente si les hubiera hablado de teatro hubiese sido distinto. Los sectores de poder te escuchan con otra cabeza y con otro interés. Por lo que te dije anteriormente es que a la gente de danza la atienden menos, porque los sectores de poder están atareadísimos con miles de problemas diarios y el que no existe o no es visible no es atendido. El que no llora no mama. El que no existe no existe, no está. Entonces bueno cuando COCOA en el 99 hizo reclamos se planteó desde la política “bueno, saquémoslos de encima, generales Prodanza y dales \$200.000 y ya está”, se los sacaron de encima y durante años se calmó todo, conseguimos Prodanza, conseguimos lo que queríamos y no se dieron cuenta de que eso no servía y que hay que ir por otra cosa más. Esto no tiene visibilidad, el sector no tiene la consideración que debería tener creo que porque no es una cosa popular y comercial. La atención que le dan al tango es muchísima y sigue siendo del mismo ámbito de la danza que es la danza contemporánea pero que pasa el circuito de los tangueros tiene una visibilidad enorme en la ciudad, tienen un peso enorme en la ciudad. El circuito de la danza independiente no lo tenía, yo te hablo de hace 10 años, ahora yo tengo más esperanza, ahora digo bueno ahora hay un movimiento donde se ha superado esa cosa del ego y se están juntando para, y es la única manera, juntarse para. Para que luego la gestión pueda ser más liviana.

N.M: Claro, no se encuentre con tanto obstáculo, tiene que ver con una incomprensión que va desde el objeto artístico a todo el sector porque si vos les hablas de teatro lo asocian porque es algo que convive con él desde siempre...

M.I.M: Porque es palpable. ¿Cuántos legisladores de la Ciudad van a ver danza contemporánea?
No saben ni lo que es.

N.M: “No saben ni lo que es” es la frase que condensa el problema... el teatro lo pueden conceptualizar, la danza contemporánea no.

M.I.M: Si. Todos los legisladores han ido al teatro alguna vez, saben lo que es el teatro. Incluso al teatro independiente creo que han ido. Porque el teatro es una cosa más próxima para ellos. Si yo hubiese estado sentado con el legislador y le hubiese hablado del problema de los tangueros estoy seguro que me entendía de qué hablaba. Vos le hablas de la danza independiente, Prodanza, la danza contemporánea y lo asocian inmediatamente con la minoría, con una cosa elitista y no les importa. ¿A cuántos llegan los de la danza independiente en la ciudad? Un 2 % del padrón, pasemos a otra cosa. Si no es masivo no les interesa porque no se refleja después en un resultado electoral. El político trabaja para el poder y para mantenerse en el poder. Si algo no es, estoy hablando en general, seguramente habrá legisladores maravillosos que tienen otra cabeza, pero en general trabajan para el poder. Porque el poder seduce, te pone en un lugar determinado, te da ciertos beneficios.

N.M: ¿Cuál sería tu reflexión final acerca del tema?

M.I.M: Que soy optimista. Soy optimista no porque la cosa venga de arriba para abajo sino porque empezó a llamar la atención lo que se está generando de abajo para arriba que es la mejor forma. Soy optimista porque creo que de abajo para arriba se están empezando a generar cosas que lo han convertido en visible, que ya hoy alguien presta un poco más de atención.

Entrevista a Daniel Vulliez

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 20 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo visualizas al sector de la danza contemporánea independiente hoy?

Daniel Vulliez: Yo soy amigo de una de las promotoras de la Ley Nacional de Danza y es la única rama artística que no tiene un marco jurídico, que no está regulada. El teatro lo tiene, la música lo tiene pero la danza no lo tiene y lo llamativo de esa ley es como lo postergan, van postergando el análisis. Esa ley se presentó en octubre del año pasado, ellos ahora ya lo toman como un año perdido porque es año electoral, no van a tratar ese tema. Es más, es llamativo porque ellos presentaron el proyecto de ley, solicitan una entrevista con la Secretaria de Cultura y ellos no sabían, yo me entere porque había presentado un proyecto al Ministerio de Cultura, y recién se enteraron ellas que ahora hay un formato de pedido de audiencia. No les habían informado nada. Entonces estaban esperando sin sentido y yo me entere que hay un formato de pedido de audiencia. Que también, a su vez, es híper burocrático porque es casi como la presentación de un proyecto. Tenés que justificar porque pedís la audiencia, para que la pedís y en que consiste el proyecto, todo tenés que hacerlo escrito. Eso hace postergar más todo. La danza aún no tiene un marco regulatorio. Mi mirada sobre eso es que el sector esta híper atomizado, en el sentido de que cada uno la lucha como puede y construyendo estrategias propias. Hay gente que tiene ya armadas sus estrategias y es sorprendente. Lo que más me enoja o, no sé, tal vez son las reglas del juego es esta cosa de que ser un buen estratega no significa ser un buen coreógrafo. Es más, la gente que tiene toda la energía puesta en las estrategias no la tiene puesta en lo artístico y viceversa. Muy pocas son las personas interesantes, con propuestas

interesantes o innovadoras que tienen la energía también puesta en la estrategia. Hoy en día sin la ley el sector está absolutamente desolado, cada uno hace lo que puede con las estrategias que puede. Falta lo de la ley. Igual no creo que cambien todo el panorama. Es un marco. Es como la Ley Federal de Cultura. Son marcos. Y si empieza a agilizar algo se agiliza en un tiempo largo. Pero el panorama sería así.

N.M: ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades que ves en el sector?

D.V: La debilidad es la sensación de un sector atomizado. Los coreógrafos están atomizados. La fortaleza es que yo nunca pensé que se iba a llegar con un proyecto de la ley al congreso como es la Ley Nacional de Danza. Eso no lo pensé. Dentro de esa cosa tan atomizada llego. La debilidad es que no tiene las formas de visualización, las protestas como tienen los otros sectores. Por otro lado, y esto te lo dicen todos los coreógrafos, cada vez que empezas una obra tenes que empezar de cero, no hay sumatoria. Tener que ir y luchar de nuevo como si todo empezara de cero. No hay sumatoria. En teatro las trayectorias son visibles y tenes sumatoria, en danza no. Terminas una obra y empezas una nueva y hay que empezar todo de cero y te hablo del terreno de la gestión.

N.M: Si tuvieras que nombrar una necesidad que presenta el sector ¿Cuál sería?

D.V: Que mejore y se simplifique las modalidades de conseguir salas. Todas las salas de Buenos Aires le dan una prioridad primera al teatro y no a la danza. No hay una sala exclusiva para la danza. Y un dato muy interesante, en general las salas no te dan el horario central, te programan miércoles, jueves. Y muchas te piden un mensaje, y la danza contemporánea no trabaja literalidades tan grandes. La necesidad sería tener un marco para que las salas no den siempre un lugar secundario a la danza contemporáneo, que nos tomen de igual a igual con otros sectores. La

danza al ser un circuito más chico tiene que posicionar su propuesta en un lugar céntrico y en general conseguís más salas cuanto más alejadas del centro están. Tenés que empezar desde el centro porque de ahí se empieza a expandir la idea. Por momento se ve mucha arbitrariedad en el manejo de salas. Dan muchas vueltas. Otra necesidad serían los montos, los cuales no cubren las necesidades reales de las obras. Y también los organismos como el Fondo Nacional de las Artes piden cosas complicadas de brindar al momento de pedir el subsidio. Hay cosas que no se resuelven hasta el final del proceso creativo (por ejemplo una planta de iluminación) y que te la piden al comienzo del mismo. Y además se vuelve muy complejo para un director tener que ocuparse también de eso. Además los montos te los dan en cuotas, en cheques, se te dificulta el depositarlos, y uno se pregunta ¿Por qué este proceso tan tortuoso? También generar una cuestión mejor de vínculo entre las salas y las propuestas de danza. Pasa que al director de una sala le va más gente si programa teatro.

N.M: Cuando te planteas la creación de una nueva obra ¿Por dónde comienza el proceso creativo? ¿Cuáles son los puntos fundamentales en el proceso de composición de una obra coreográfica? ¿Qué tomas como eje principal a la hora de plantearte un nuevo proyecto?

D.V: Siempre trabaje un objeto o una idea que atravesase constantemente eso. En la última trabaje el péndulo como objeto en movimiento y un cuerpo estático. Fue una experiencia interesantísima como investigación porque trabaje la dinámica lineal que tiene el péndulo y la dinámica opuesta a eso. Visualmente el espectador tenía dos dinámicas, un péndulo y un sujeto moviéndose de una forma muy distinta y el ojo va armando o rompiendo esas dos cosas. Y el tempo que generaba ese péndulo. Generaba un pulso que no lo podías manejar, lo manejaba el péndulo. Fue un juego en términos cardíacos. Eso fue un objeto. Tuve otra obra que estuvo atravesada por el gemido de la respiración. Respiraciones secas que generaban musicalidad y dramaticidad, tensión

dramática. Me centre en eso. Me interesa en las obras sostener una tensión dramática, temporal, generar estados hipnóticos, no tengo mensaje particular, ni político, ni tengo que decir nada a la humanidad. Simplemente jugar con cuestiones más colaterales.

N.M: ¿Cuáles son las principales características de tu propuesta artística?

D.V: A mi hay una frase en lo artístico que siempre me atravesó y que la puse en el programa de mi primera obra que es “hacer del síntoma un estilo”, esa frase me parece genial. No tenes que ir a buscar nada, con lo que tenés haces. Ese estilo que yo creía que era algo jodido, feo...positivisar esa idea, no pensar que el estilo solo lo tienen los otros. Hacer de ese micro movimiento que yo pensaba que no le interesaba a nadie que lleve mi sello, esa sería la principal característica de mi propuesta artística. Además, yo no hice la carrera institucional, yo trabajaba en una inmobiliaria y me planteé que quería hacer algo, probé una clase de danza y lo seguí haciendo con rigurosidad durante un año porque me interesó mucho. Yo sentía que ahí estaba jugando. Tenía una clienta en la inmobiliaria que había escrito un libro que se llamaba “¿Cómo pedir una beca?”. En esa época existía la fundación Antorcha que era una organización que daba unas becas buenísimas artísticas que dejó de existir a final de los 90 porque se fundió. Le consulte a esta señora que quería una beca para estudiar danza y la mujer me dio toda una estrategia para pedir una beca para estudiar. Era tan buena la beca que me permitía no trabajar y dedicarme a full a estudiar danza. Pude soltar la inmobiliaria. El siguiente año pido una prórroga y me la dan y fueron dos años de estudiar intensamente. Buscaba recuperar el tiempo perdido porque yo no había hecho nunca nada con el cuerpo. Empiezo, me conecto con grupos de danza, empiezo a bailar con grupos y paralelamente digo “yo quiero empezar a trabajar”. Empecé a dar clases. Después como maestro hice suplencias en el San Martín, en el Rojas, en el Borges, y así empecé. Luego empecé a tener más trabajo pero debido a la poca estructura que presenta el

sector la reme muchísimo. En danza hay que remar con algo complicado que son las modas. Ahora tengo claro de que a las modas se las vence teniendo una constancia y enriqueciendo tu material. Al día de hoy la sigo luchando, mandando mails y demás y paralelamente ir enriqueciendo el material y que se sostenga. Lo más difícil de todo es sostenerse. Lo sostenes porque lo vas enriqueciendo y no haces la plancha con lo que sabes. El sector de la danza tampoco es que te da mucha estructura, los coreógrafos hacemos todas las tareas y estamos muy solos. Otro problema que presenta la danza es la danza y los egos. Yo supongo que el teatro también lo tiene pero lo atraviesa de una forma distinta. En el teatro los procesos de aprendizaje no están atravesados por un espejo. Acá hay algo que durante muchos años está atravesado por un espejo y el cuerpo. Factores totalmente visibles. El cuerpo está atravesado mucho por la mirada del otro y eso influye a miedos y prejuicios. El teatro tiene una idea más comunitaria. Lo atraviesa la idea de la comunidad. La danza...será porque es un arte de 100 años la danza contemporánea...porque el ballet maneja otros criterios, es más elitista, maneja otra empatía...es distinto...la danza contemporánea es una disciplina muy joven de 100 o 150 años. Al día de hoy si alguien viene y te pregunta ¿Qué es la danza contemporánea? ¿Podes definir con palabras que es la danza contemporánea? Es una cosa que no la podes ni definir, es difícil para una persona que no tiene que ver con el mundo de la danza hacerse una idea de lo que es y empezar a generar una empatía. La gente ya cuando define algo lo puede asociar, lo acerca. La danza contemporánea no la podes definir. Hay millones de estilos. Al ballet lo podes definir, hay posturas, hay nombres de posturas, lo asocias. Sabes más o menos que es. El contemporáneo no. Hay algo de los egos y esto de los egos va a la imposibilidad de generar esta cuestión más comunitaria de empatía. El coreógrafo necesita primero definirse para después asociarse con otro. La idea de la danza contemporánea es tan abstracta que es más para un espectador

entrenado, y no te digo si va a ver obras más que se reduce todavía mucho más la cantidad de espectadores porque la propuesta es mucho más específica. Al ser más específica es muy reducido el gusto de las personas que les guste ver eso, pero es la que se hace y ni loco te voy a hacer otra cosa. Al día de hoy no puede ni tener su propia ley porque tampoco hay estrategias de saber batallar o combatir. Los exitosos en danza se recortan mucho, no tienen espíritu cooperativo. Los exitosos se recortan. La danza de los sectores artísticos es como el más pobre a nivel gestión.

N.M: ¿Cómo realizas la selección de bailarines y del equipo que va a acompañarte en la obra?

D.V: No he tenido que hacer audiciones. Lo más que tengo es un cuarteto. A los bailarines los selecciono por recomendación o son gente que conozco. Vienen por las clases, por recomendación o porque los he visto en otras obras. Elijo esa metodología porque soy muy desconfiado. Híper desconfiado. Reconozco mis límites en mi falta de porosidad en los procesos creativos. Soy híper rígido. No me tiro a la piletta, tengo que ver al bailarín. También los elijo por una estética corporal. Trabajo con cuerpos muy delgados donde trabajo dramáticas corporales muy específicas. Si trabajase otro tipo de dinámicas, dinámicas muy bailadas, podría abrir el rango pero trabajando con algo muy específico como es la línea del butoh, se me limita muchísimo. Determinada delgadez, cuerpos huesudos, se va achicando. Me resisto, por otro lado, mucho a perder al bailarín porque el trabajo mío es muy agotador y hay bailarines que no tienen interés en meterse en densidades, que quieren bailar y no meterse en otras dimensiones del movimiento. Hay que respetar eso y en ese sentido si he tenido bajas en el equipo de bailarines. También no soy muy buen negociador cuando tengo que sostener al bailarín. Eso sería un problema del que se tendría que ocupar un gestor, un productor. Se me hace difícil a mí tener que

ocuparme también de eso. He tenido situaciones en las cuales el bailarín genera resistencia al material a investigar, por ejemplo, a mí me interesa mucho el cuerpo desnudo como poética y me he encontrado con que el intérprete tiene mucha dificultad con eso o me han cuestionado el argumento de una obra lo cual también condiciona mi idea en algunos momentos. Me encantan los bailarines que se entregan en totalidad. Igual hay un factor que reconozco y es esta cosa de la no porosidad a la hora de hacer cosas, soy un tipo inflexible con la idea, no con los tratos. Me considero un tipo que usa en los ensayos el humor y no tiene un trato malo con la gente en los ensayos. Soy inflexible con la idea.

N.M: ¿Cómo se lleva adelante el proceso de ensayos y entrenamiento previo al estreno de la obra?

D.V: Yo tengo un disparador y el disparador no es un movimiento. El disparador es como una fotografía, una idea, una imagen estática, a partir de ahí parto. Siempre parto desde un no movimiento, a ese cuerpo estático, quieto, adormecido, le empiezo a poner movimiento. Yo le llamo micro movimiento a movimientos muy pequeños que tienen que ver con dedos, manos, pies, con las extremidades, muy chiquito y eso invade todo el cuerpo. Empiezo de una idea estática. Empiezo a abrir ventanas. Escribo todo. No filmo porque me tira para atrás. Ver danza en video es horrible porque ves todo plano y ver mis obras en video no lo soporto. Eso es lo que podríamos llamar el entrenamiento o la construcción creativa que realizo con los bailarines.

N.M: En lo que respecta a la producción ¿Tenes a alguien que se ocupe del área o la realizas vos?

D.V: El 97% de los grupos de danza independiente no tienen gestor o productor. Yo realizo todo lo que respecta a estrategias y a ocuparme de la producción de la obra además de lo artístico. Me ocupo del subsidio, de conseguir una sala, del elenco, de la creación de la obra...

N.M: ¿Cómo se organiza la producción de la obra? ¿Cómo concebís ese proceso?

D.V: Lo concibo de manera integral. El puntapié inicial siempre es el artístico pero luego tengo necesariamente que ocuparme de todas las demás cuestiones como los subsidios, las salas, el elenco, cosas que no son directamente lo artístico o la idea creativa en sí misma. Es muy distinto como haces tus obras cuando recién empezas a hacer obras que cuando ya estas curtido, cuando ya conoces con que jugas. En un principio concebís el proceso muy activamente, muy enérgicamente. Luego de los años te cansas. Yo estoy un poco cansado porque desde el rol del coreógrafo o del director se empieza a tener problemas con todo lo que no es lo artístico hasta con los bailarines. Yo mi primera obra la hice sin nada, sin subsidios, sin plata, sin nada. Tenía fuerza y empuje pero me subestimaba mucho. Pensaba “la estreno en el sucucho más chiquito pero la tengo que hacer”. Yo estaba transitando una crisis muy grande y quería corromper una cantidad de fantasmas míos y la mejor forma era la concreción. Si yo concretaba esa idea yo rompía algo con respecto al miedo. Antes había sido siempre bailarín de compañía. Cuando pude concretar eso fue genial porque disolví una cantidad de miedo y me metí de lleno en la creación. Era el factor de la concreción lo que necesitaba. Después vino el que digo, que quiero decir. Si tenía ganas de hacer algo o de hacer una obra. Luego me pregunte como decirlo, tener una modalidad propia para decir algo. Ahí me parece que fue el aprendizaje más grande que tuve.

N.M: ¿Pedís subsidios? ¿Quién lleva adelante la gestión de los mismos o la búsqueda de financiamiento?

D.V: Si. El subsidio es la modalidad más simple de conseguir dinero, puntualmente Prodanza, en Capital Federal, te estoy hablando de Ciudad de Buenos Aires. A nivel Nacional, Fondo Nacional de las Artes o la Secretaria de Cultura de la provincia correspondiente. El Fondo Nacional de las Artes, empezando por lo peor, tiene dos problemas graves: el monto de los subsidios es bajísimo, por ejemplo, 15000 pesos, con 15000 pesos no haces nada. \$6000 te lleva solo hacer los afiches y los programas, no tenes plata para pagar a bailarines ni a iluminador, músicos. \$15000 es como risueño. Hiper burocrático, te lo dan en cuotas y la última mitad te la dan cuando terminas osea que para ese momento ya estas endeudado. Muy burocrático, te lo dan en cheques. Yo lo tuve dos veces y lo gestione yo y me volví loco. Me enrede en una trama burocrática terrible. Y yo con ciertas estrategias acá en capital que se me hace más fácil. No quiero ni imaginar lo que es pedir un subsidio del Fondo Nacional de las Artes en una provincia. Yo tengo una duda y voy a la oficina de acá, lo que debe ser para alguien que está lejos. También está el Fondo Metropolitano de las Artes pero eso ya es para la investigación, no para obra. Prodanza, dentro de todo, está bueno. Yo lo tuve dos veces y es un monto interesante que te permite bancar bien una obra. Siempre en relación con lo poco que entrega el Fondo Nacional. Tendrían que ser montos más altos. Hay muchísimo incentivo pero de forma indirecta. En lo que es danza también tenés la posibilidad de pedir becas. Pero en términos de producir una obra sigue siendo pobre.

**N.M: ¿Quién busca la sala teatral a estrenar y realiza la gestión de esa parte del proceso?
¿Encontrás el espacio que buscas?**

D.V: No encuentro lo que quiero en la mayoría de las veces. Lo de las salas siempre fue el factor más complicado para mí. El subsidio bueno esta, si tenés el dinero haces la obra. Si no lo tenés no lo haces. Ese es el arranque del proceso, el disparador...no, el disparador no, el punto de

arranque. Pero la sala es todo un tema. Porque a mí se me da como un dilema. Yo tengo un disparador de obra, yo lo comienzo a trabajar con cierta idea de un espacio. Concibo el espacio de entrada. El espacio me configura muchísimo. Desde el día uno pienso en el diseño espacial, pienso en un espacio todo blanco o todo negro. Ya tengo que empezar a discriminar salas. Pienso un espacio alto o un espacio bajo. Gradas o butacas. Si quiero que el espectador mire hacia arriba o a la altura del ojo. Ya me configura. Desde el principio yo ya tengo eso. Desde el principio tengo la necesidad espacial. Que superficie quiero. Puedo tener obras que necesite una superficie chiquita u obras con mucha espacialidad. Otro factor de la espacialidad es la altura. En mi última obra que se llamaba “El péndulo”, por una cuestión del mismo elemento que era “El péndulo”, un péndulo muy grande, necesitaba altura, no lo podía hacer con una sala baja. Eso ya me reducía la búsqueda de sala tremendamente. Eso es la primera fase del espacio. Después el espacio cuando vas y le presentas la propuesta al teatro y al dueño de sala. Lo primero que te dice el dueño de sala es “¿hay escenografía? ¿Hay elementos en escena? ¿Usas agua?”. Adapto un poco la propuesta dependiendo que sala consigo y eso me molesta. Desde el punto de vista creativo me planteo que bueno sería ser pintor o escultor porque la obra la concebís y hasta que terminas no pensás en nada más que lo artístico. La obra es cien por cien pura y tiene todo tu ADN. En danza no. Una vez que tenés terminada la obra empieza el factor espacio, adecuar eso al espacio y adecuar es también cuanto te deja transar el dueño de sala. Siguiendo etapa de negociación, que es también muy complicada, ¿Qué capacidad de luces tiene la sala? Ahí te mata. Porque yo vengo con una idea estética. La luz es importantísima en danza porque como te pega la luz modifica la escena. Yo que trabajo con obras más dramáticas, con una temática corporal muy particular. Obras más estáticas que nos son de hiper movimiento yo necesito como una luz casi milimétrica. Ahí ya se van reduciendo tremendamente la cantidad de salas. La luz

me condiciona muchísimo y el dueño siempre te dice lo que tiene y siempre lo que tiene es poquito. Eso es la obra cuando pasa la cuestión de ensayos, puramente coreográfica.

N.M: ¿Sería de utilidad para tu trabajo tener una persona que se ocupe de la gestión específicamente capacitada para el sector?

D.V: Si, muchísimo. Yo siempre pienso como positivo esas cosas que tiene otras actividades artísticas como el pintor, el escritor o el escultor que van hasta el final con su obra ocupándose solo de lo artístico. No transan ni tienen que transar porque tienen otra modalidad de construcción y creación. Pueden llegar con el núcleo o con la idea más pura hasta el final. No se les atraviesan factores externos con la idea. Trabajan a nivel interno, conviven con sus fantasmas pero no con condicionamientos de afuera. Como artista se convive con un montón de áreas que uno no debería. Aun así yo tengo una falta total de confianza en delegar eso en un gestor. No tengo práctica en eso, en delegar. Hay una parte mía que no tengo práctica de delegar. Igual, me ayudaría muchísimo.

N.M: Si tuvieras que realizar una reflexión final con respecto al sector hoy en día ¿Cuál sería?

D.V: Una reflexión final muy subjetiva. A mí me termino generando mucho más placer la docencia que la creación. Me genera mucho más placer. La docencia me sostiene y me reafirma más que la creación. Porque la docencia es un proceso creativo en mí y lo otro...siempre que estuve creando una obra lo único que estuve haciendo es estrategias y yo no tengo buena relación con el exterior, con el salir afuera. Me fui desestimulando con la creación y me reafirmo más la docencia. Allí me siento más resguardado. Lo otro es una lucha constante.

Entrevista Edgardo Mercado

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 22 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: Cuando te planteas la creación de una nueva obra ¿Por dónde comienza el proceso creativo?

Edgardo Mercado: En general comienzo el proceso por las ideas. Me llamo la atención que anteriormente nombraste el cómo concebir el espacio, uno de los temas que a mí más me atraen es justamente el espacio. Hago investigaciones que parten de ideas que están muy íntimamente relacionadas con el espacio.

N. M: ¿Encontrás el espacio que imaginas como creador o debes adaptar tu idea? ¿Quién busca la sala teatral a estrenar y realiza la gestión de esa parte del proceso?

E. M: Generalmente busco aquel espacio que esté de acuerdo con mi idea y cuando voy pensando esa idea también pienso en que espacio y en que espacios me gustaría que eso suceda. A veces ocurre que, una vez que la obra ya está, a veces te llaman para que hagas funciones en un espacio un poco diferente entonces se adapta la obra para ese espacio, o decís que no porque te parece que va a perder mucho la obra. Con respecto a quien realiza la gestión y se ocupa de esa parte con la sala, en su momento tenía a alguien que me ayudaba con la parte de producción en general y en este momento también tengo a alguien pero no de manera tan definida o específica para esa área puntual. Igual, en general, me ocupo de todo, también de esas áreas, lamentablemente. Antes tenía una persona que me asistió en la producción durante mucho tiempo, luego dejamos de trabajar juntos y ahora, para ciertos proyectos hay una productora que me ayuda en algunas instancias para llevar a cabo los mismos.

N. M: ¿Pedís subsidios? ¿Quién lleva adelante la gestión de los mismos o la búsqueda de

financiamiento? ¿Tenés a alguien que se encargue de la parte de producción?

E. M: Si, pido subsidios y la gestión de los mismos la hago yo solo. Con la otra asistente que te nombraba antes ella si me ayudaba con los subsidios, me ayudaba mucho con la parte de las carpetas, pero ahora los hago solo. Era alguien que estaba formada en el campo de la producción pero más desde el lado del cine pero se adaptaba.

N. M: ¿Cómo organizas la producción de la obra?

E. M: No me gusta realizar yo la producción de la obra, no me gusta nada pero reconozco que hay una parte que es útil al proyecto que es aquella que refiere a que uno tiene que escribir y reescribir el proyecto. Es como una primera bajada a tierra del proyecto. Sucede a veces que uno tiene un montón de ideas desordenadas, las va escribiendo por un lado y otro. Yo soy bastante desordenado, escribo en un cuaderno o en archivos de computadora y busco imágenes. Al comienzo es bastante caótico. Escribir es como una primera bajada aunque después seguramente el proyecto va a evolucionar y va a cambiar bastante. En eso creo que sirve. Cuando tenés que presentar el proyecto, por ejemplo, para un pedido de subsidio, te sirve como una primera organización del mismo. En lo demás es muy tedioso el proceso de gestión, conseguir los presupuestos que te piden y demás, eso es muy tedioso sobre todo si no tenes a nadie que te ayude a armarlo, pedirlo, el armado de la carpeta, detalles que son más administrativos. No es lo que en general a los artistas más nos gusta. A mi mucho no me atrae.

N.M: Ese torbellino de ideas, ese caos inicial, ¿Cómo se organiza después? ¿Cómo continua el proyecto? ¿Qué tomas como eje principal a la hora de plantearte un nuevo proyecto?

E. M: En líneas generales depende de si tengo presupuesto o no, si ya conseguí los recursos hago un planing y comienzo con ensayos y comienzo a bajar esas ideas. Ese sería el siguiente paso. Si no es lo mismo pero con encuentros más separados temporalmente, hago algunos ensayos...un

poco como estoy haciendo ahora, ahora estoy empezando varios proyectos diferentes pero no estoy ensayando ninguno de forma intensiva porque todavía no tengo subsidios, apliqué a distintos fondos y fundaciones pero a la vez sigo trabajando y empiezo a bajar esas ideas teniendo algunos encuentros con los bailarines o con otros artistas con los que estoy trabajando en algún proyecto. Comienzo a darle forma a esas ideas, algunas son solamente reuniones, trabajo de escritorio brain storming, dibujos, etc. Empiezo a bajar el proceso de a poco, probándolo. Cuando conseguís el subsidio cambia la dinámica y comienzan los ensayos, generalmente tres o cuatro veces por semana, tal vez cuando se aproxima el estreno más.

N.M: ¿Cómo realizas la selección de bailarines y del equipo que va a acompañarte en la obra?

E. M: Lo más probable es que trabaje con gente que conozco, pero he hecho audiciones también. Fue bueno, fue una buena experiencia en la que yo trabaje con cinco bailarinas, pero por ser tan pocas me podría haber arreglado de otra manera, fue demasiado grande toda la parafernalia de la audición, fue en su momento mucha gente, era para un trabajo en el Centro de Experimentación del Teatro Colon. Ya había una producción detrás y yo me anime con la audición pero no sé si lo haría nuevamente salvo que tuviera que elegir muchos bailarines. En general selecciono bailarines avanzados que van a mis clases, o de otros maestros que conozco bien, así prefiero trabajar. Después, bueno, repuse “Rotonda”, que la había hecho para el Ballet del San Martin, para quince bailarines. En general fui llamando a bailarines que conocía que fueron alumnos míos, después recomendados o gente que yo vi, y que me gustaba como bailaba, los fui llamando, y con los que aceptaron trabajar fuimos para adelante. Porque no solamente tienen que tener buena técnica o ser buenos bailarines, trabajamos con condiciones tan complicadas que en general uno se tiene que llevar bien con el bailarín, hay que tener una

afinidad, por eso prefiero conocerlos, porque las condiciones no son ideales entonces si uno encima trabaja con alguien a cara de perro todo se hace muy difícil.

N. M: ¿Por qué decís que las condiciones no son ideales?

E.M: Condiciones ideales serian tener un espacio propio o compartido, por ejemplo, con otras compañías, contar con un presupuesto para poder trabajar, no solamente para la producción de la parte artística sino para todos los integrantes que componen una obra, bailarines, técnicos, escenógrafos, músicos. Una obra de danza necesita de un equipo numeroso, mucha gente trabajando y me parece que a veces uno no se da cuenta de eso. En general el director coordina todo y se ocupa de muchas más tareas de las que se tiene que ocupar, de mucho más que solo lo artístico.

N.M: ¿Sería de utilidad para tu trabajo tener una persona que se ocupe de la gestión específicamente capacitada para el sector?

E.M: Si, desde ya que me gustaría tener a alguien que se ocupe de eso.

N.M: ¿Cómo visualizas al sector de la danza contemporánea independiente hoy?

E.M: En los últimos años ha habido una explosión de lugares de formación, la UNA, la UNSAM, las universidades, más escuelas, las escuelas que ya existían antes. Hay mucha gente que se está formando en danza y somos muchos los que conformamos el sector. Es complicado pensar cómo se va a insertar tanta gente nueva en el sector porque, si bien hay lugares físicos, no hay lugares de inserción. Lo digo pensando un poco en lo oficial, me parece que hay lugares, solo que los veo, a veces, vacíos de programación, o vacíos de esa preocupación por dar un espacio a otros que no sean aquellos que están ahí establecidos. No porque haya que sacar a esos sino porque me parece que puede haber otros espacios de programación. A veces siento un poco vacías las programaciones de los espacios. Hay una programación pero que no está muy bien pensada o

podría estar mejor pensada, no tiene una línea, no contempla algo programático como todos los años va a haber una programación de coreógrafos, vamos a tener residencias, un concurso, etc. Hay diferentes espacios que me parece que la podrían tener. Deberíamos preguntarnos qué ocurre con la programación de danza en, por ejemplo, nuevos espacios, ¿hay alguien que se ocupe de eso, de esa problemática? Me parece que hay espacios pero que están vacíos de una programación de danza, no están pensados para que esta progrese, más bien parecen programas paliativos para pasar el periodo que existe entre una elección de gobierno y otra, lo mismo ocurre con las otras artes, pero con la danza se percibe peor, porque históricamente fue la hermana pequeña de todas las artes, y los directores de programación parecen no darse cuenta que ya alcanzamos la adultez, y que necesitamos programaciones acordes a estos tiempos. Me parece que podríamos estar mejor.

Por otra parte, compañías independientes ya no existen prácticamente, me refiero a una misma COMPAÑÍA que trabaje de manera sostenida en el tiempo.

N.M: ¿Por qué se da eso de que ya no existen?

E.M: Hay varios temas. Uno tiene que ver con la forma de producir obra hoy, es diferente. Yo, por ejemplo, nunca forme una compañía, no puedo decir que tengo una compañía. Siempre trabaje con diferentes bailarines dependiendo de las ideas. Llamas a bailarines diferentes para diferentes proyectos basándote en un criterio de idoneidad, quien es más idóneo para cada proyecto. Por lo menos esa es mi idea. No se mantiene una estructura de bailarines estables más asimilable a lo oficial. Están, después, las compañías de danza oficial pero ya están apoyadas por otras estructuras y tienen diferentes problemáticas solucionadas: la del espacio, la de la difusión, etc. Creo que nosotros, los independientes, aspiramos a tener los mismos problemas solucionados. Igual algunas hay, se me ocurre la compañía de danza aérea de Brenda Angiel. Es

una de las compañías más antiguas que logro tener su espacio. Su trabajo coreográfico está inserto en una bisagra. Ha logrado trascender los límites de la llegada de lo que es la danza contemporánea en lo que refiere a público. Ha logrado sortear eso que para nosotros es un tema complicado, el tema público.

N.M: ¿Por qué refiere a un público entrenado?

E.M: Un problema puede ser ese y otro problema es aquel relativo a la difusión que tiene que ver con lo económico. También un problema de comunicación de los coreógrafos. Tres cosas, un tema de difusión por un lado, un tema de formación de público y de comunicación. Yo creo que estos son los ejes más fuertes por donde pasa la problemática. También está en el coreógrafo ver como establece la comunicación de su obra con el espectador. Pecamos un poco de eso. A la gente de la danza contemporánea, con esto de la investigación, nos tildan de los intelectuales de la danza, reflexivos, concentrados en nosotros mismos, y a veces nos quedamos en esa isla, solos. Cuando vas a ver espectáculos de danza en general vas a ver siempre a la misma gente que somos nosotros mismos que nos vamos a ver, en el mejor de los casos. Es difícil romper con ese círculo vicioso.

N.M: ¿Consideras que lo artístico va por un lado y evoluciona y las áreas referidas a la gestión van por otro y no presentan la misma evolución?

E.M: Es complicado el tema artístico cuando estas cómodo. Tengo el ejemplo de Francia. Ellos tienen los centros coreográficos distribuidos en diferentes regiones que sería como si tuvieras un Teatro San Martín en cada región. Estoy haciendo una simplificación, tenes eso solucionado pero pasó que cuando los establecieron fue un boom y después se empezó a achatar y a fines de los 90 tuvo una suerte de nuevo empujón por parte de la performance De alguna manera esta hizo que algo se reactivara. Yo trabajo con el cambio de artistas justamente para no quedarme tan

apoltronado o tan cómodo, sino siempre tratar de mover alguna pieza como para que mi producción artística no se vea invadida por este confort paralizante, y que produzca siempre algo diferente.

N.M: Vos has usado muchos recursos tecnológicos en las obras ¿Cómo fue el proceso de conseguir esos recursos?

E.M: Fue difícil cuando yo comencé porque no era muy común. Yo no use recursos tecnológicos muy complicados. Hoy en día es mucho más sencillo que en el 2004 cuando se estrenó “Tierra de Maldelbrot”. En ese momento era complicado. Estábamos intentando salir de la crisis. Conseguir un video proyector era algo muy duro. Ahora todos tienen uno en su casa, o podrían llegar a tenerlo. En ese momento era difícil. Para ensayar tenía que alquilar uno, y otro más específico para las funciones. Hoy casi todos los teatros tienen. En ese momento fue difícil algo que no debería haberlo sido. También nadie me dijo que me metiera con eso, me metí solo. Hubo un camino que me fue llevando ahí, cuando decidí que era con esa tecnología hice todo lo posible por resolverlo.

N.M: ¿Cómo ves la escena de la danza independiente hoy?

E.M: Veo que es heterogénea como es el arte posmoderno. Cada coreógrafo tiene su búsqueda. Lo veo súper heterogéneo. Veo una evolución pero no desde la óptica de la producción. Siento que hay menos llegada. Todo tan heterogéneo que hay una suerte de disolución. Como si nada tuviera tanta fuerza. Tal vez es una impresión muy personal. No hay nada que tenga mucha fuerza, hay mucha gente, mucha oferta, no siento que haya propuestas que dejen una marca desde lo artístico y su forma de producción, con toda esta problemática ha cambiado mucho la forma de producir. Las presentaciones performáticas o las improvisaciones tal vez no requieren mucha producción o mucho ensayo, mucho menos ensayo que otro tipo de obra. No sé si es

porque a mí me interesa poco como espectáculo, si me interesa como recurso para producir una obra, me interesa el resultado. En general me cuesta mucho engancharme con ese tipo de propuestas. Lo veo bastante disuelto al panorama y creo que tiene que ver con un tema de producción, están muy ligados. Al no haber otras posibilidades de producción, las ayudas que había en un momento era realmente una ayuda y ahora no lo son, los montos no te cubren el total de la obra, quedaron muy atrasados, no cubren las necesidades reales de la obra. Es lo que hay y la gente tiene que trabajar con eso, con lo mínimo indispensable. Eso afecta al producto artístico. Solamente hay un tipo de producción que tiene que ver con una escena más despojada no porque sea una elección sino porque no te queda otra.

N.M: ¿Logras mantener el núcleo de la idea de tu obra al estrenarla y entrar en contacto con la realidad que estábamos hablando o tenes que adaptar la obra?

E.M: Tenés que ceder un poco. Es muy difícil mantener la idea como la concebiste para un espacio, que como la estrenaste que seguramente tuviste mayor producción o elegiste la sala especialmente para el estreno, después llevarla a otra sala siempre tenés que cambiar. “Recitaciones” que la hice para el TACEC, que era un espacio enorme en La Plata y después la repuse en un espacio mucho más chico en Buenos Aires. Hubo que adaptar la escenografía, la cantidad de bailarines, en vez de 11 fueron 9, distintas luces. Es otra versión de la obra, la idea es la misma, la idea matriz sigue siendo la misma aunque hubo muchos cambios de una versión a otra.

N.M: ¿Qué pasa cuando llevas la obra a festivales?

E.M: En general te la respetan bastante. Si es un festival que tiene larga data y reconocimiento internacional te resuelven todo. En general es bastante placentero el circuito de festivales. Por lo menos por los que yo circule. Tuve bastante suerte. Hay festivales de todo tipo.

N.M: ¿Cuál considerarías que es la fortaleza y la debilidad del sector?

E.M: La fortaleza es que somos apasionados de lo que hacemos y que vamos a seguir haciéndolo pese a todo y eso es también nuestra debilidad. Nos hace inocentes. Hacemos las cosas por la consabida frase “amor al arte” y hay gente que se aprovecha de eso. A veces aceptamos ciertas condiciones por querer llevar adelante una idea y muchas veces no deberíamos.

N.M: ¿Qué pensás de la Ley Nacional de Danza?

E.M: Creo que puede ayudar mucho al sector, que puede ser una evolución. Pienso en el momento en que se creó Prodanza, hubo un antes y un después en el sector. Fue un paso a la profesionalización, se empezaron a generar obras más profesionales, originó la circulación de muchos más grupos por festivales Internacionales. Antes era muy difícil. Había muy pocos grupos que podían competir en calidad resolutive a nivel internacional, no sé, se me ocurre, Nucleodanza, como uno de los grupos que estaban a la altura. Los otros grupos estaban muy atrás y gracias a Prodanza se produjo un cambio a la hora de hacer, de producir y de mostrar una obra. Con una Ley de danza puede llegar a pasar algo parecido con un alcance mucho más profundo. Generaría un resguardo para los bailarines, para los coreógrafos y de alguna manera provocaría que ese sistema del que hablábamos que puede ser un poco perverso para la gente que trabaja en la danza estuviera más protegido, lo cual sería muy importante. El tema de la difusión y la federalización de la danza son pasos a seguir muy importantes.

N.M: Si tuvieras que realizar una reflexión final con respecto al sector hoy en día ¿Cuál sería?

E.M: Hacia el futuro me gustaría que esto que hablábamos sobre los espacios cambiara, que haya mejores programas que contemplen una programación de danza pensada para la danza, para el sector, que haya una evolución en la gestión que genere estructuras de soporte que ayuden al

sector de la danza a seguir creciendo y potencien el área artística. Nos falta un esqueleto real que pueda potenciar a todo el sector de la danza porque estamos disueltos y esta estructura, que no tiene por qué ser rígida, que tal vez puede ser líquida con movimientos que responda a las necesidades del sector, una suerte de estructura que nos potencie y nos lleve a otro lugar diferente del que estamos. Mi sensación subjetiva es que estamos en una meseta en estos últimos años y tal vez una estructura como la mencionada nos del soporte para salir de este aletargamiento.

Entrevista a Rodolfo Prantte

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 23 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo visualizas al sector de la danza contemporánea independiente hoy?

Rodolfo Prantte: Es un sector que está basado fundamentalmente en la autogestión. Trabaja a partir de proyectos muy personales y muy propios. Obviamente que existen subsidios de diversas instituciones y en general se recurre a ellos, pero fundamentalmente el sector trabaja más “a pulmón”. La mayoría de las personas se reúne por afinidades artísticas y producen su propia obra. A veces se presentan a algún subsidio o piden ayuda a instituciones públicas, instituciones privadas casi no existen.

N.M: ¿Quién lleva adelante la gestión de los subsidios o la búsqueda de financiamiento?

R.P: En general es el mismo coreógrafo quien lleva adelante esa gestión. Generalmente toda la gente que hace obras en el sector de la danza independiente hace todo: hacen la obra, presentan el proyecto, escriben el proyecto, lo llevan a presentar donde corresponda ya sea un teatro, una cooperativa, un centro cultural o un lugar donde dan subsidios. En general esa es la modalidad. También el coreógrafo es quien genera la obra en cuanto a lo creativo, lo técnico, la producción, la difusión y comunicación. Siempre hay ayudas ya que se crea un equipo de gente que ayuda pero es totalmente autogestión. Es su modo de operar porque siempre fue así y porque tampoco hay presupuesto para contratar a una persona que se ocupe de la parte de documentos, administración, representación, uno va, como se dice a nivel popular, “a los ponchazos” aprendiendo un montón de cosas, así fue siempre. Hay gente que tiene más experiencia y se

consulta y hay gente que no tanto. No creo que a ningún artista le interese hacer todo lo relativo a trámites y gestión. A sí mismo, me parece que está bueno aprender a hacer eso para poder entender cómo funciona todo. De cualquier modo, de ahí a tener que dedicar toda la energía a eso como tienen que hacerlo muchos artistas me parece que no tendría que ser necesario, debería haber un sistema que te permita dedicarte a lo tuyo que es lo creativo y que otra persona sea el agente que se ocupa de la gestión. De otra forma, se le quita energía al artista y es muy estresante, un estrés artístico. El artista puede hacer una, dos, tres veces pero luego sucede que muchos grupos y coreógrafos se terminan agotando y a la larga abandonan. Se dan cuenta que es muy a pulmón y que la danza independiente no tiene un apoyo estatal o un subsidio que te permita vivir de eso, aparte tienes que dar clases, tienes que trabajar de otras cosas para sostener tu proyecto independiente. Terminan estando todos involucrados en el proceso de producción: los amigos del artista, su familia, es como un gran colectivo de gente. Es así en todos, yo no conozco a nadie que tenga condiciones distintas. En general todos se involucran y es natural esta forma de organización entre la gente del sector.

N.M: ¿Cómo se arma ese equipo de gente? ¿Cómo se seleccionan los bailarines y los miembros del equipo?

R.P: Depende del proyecto. La modalidad de organización responde a los proyectos artísticos. Depende de las obras o de lo que quieras expresar. Hay gente que busca determinados intérpretes que tengan cualidades de movimiento que le interesa al coreógrafo o al creador. Se seleccionan por pruebas. En la danza independiente no se puede hacer una audición a no ser que tengas algo para ofrecer demasiado concreto y preciso a nivel económico. Una estructura a nivel laboral. En general los grupos se forman llamando a personas conocidas, se les explica que es lo que se dispone para la obra y si esas personas aceptan las condiciones que se le explican se forma el

equipo. Llamas a alguien que te interese y que te guste desde el movimiento o desde lo expresivo-teatral dependiendo de la obra que quieras hacer, desde la fisicalidad, desde la personalidad. En ese tipo de elección entra en juego una idea propia del creador. Además este sector no es algo masivo por lo tanto no se puede llamar a audiciones abiertas y probar. Llamas gente que ya conoces en el medio, no somos tantos, en general nos conocemos. También pedís recomendaciones a alguien o llamas un alumno o un colega. Lo entrevistas y haces una especie de prueba, si quieres. En general me parece que es más un acuerdo, si a la otra persona también le gusta el proyecto, es más mutuo porque esta persona será accionista también dentro del proyecto. Si bien, tal vez, no firme la dirección por lo general es participe de todo el proceso en cuanto a su tiempo a su aporte creativo, en cuanto a que también piensa y defiende el proyecto. Es parte del proyecto. Es un accionista en el sentido de que adquiere el mismo rol que otras personas porque al final, más allá de lo creativo, cuando sos intérprete haces todo, te encargas de tareas a la par del director. El equipo, generalmente se reparte las tareas, entonces un intérprete se encarga de llamar a la prensa otro de la producción, se arma como una cooperativa. Formalmente lo que se ha hecho en los últimos tiempos es justamente esto, se volvió menos informal y se intenta formalizarlo a través de un sistema de cooperativas. En ese sistema, se dividen las áreas, de las cuales también se encargan los artistas, en subsidios, producción, el teatro, la difusión y se distribuyen las tareas. En ese sistema de cooperativa vos haces como intérprete tareas como la prensa o el armado de la escenografía porque si se contrata a toda esa gente hay que invertir dinero en ellos y vos como intérprete o director ganas todavía menos dinero. Se dividen las tareas entre los artistas para ahorrar y poder llevar adelante la obra. Siempre fue así, a no ser que tengas un subsidio muy importante.

N.M: ¿Y ese tipo de subsidio que cubra las necesidades totales de la obra existe?

R.P: No, no existe. Además, los montos más altos que te dan se los dan a gente que ya posee trayectoria, tiene status profesional y está consagrada en el medio. Eso hace que esa persona tenga un proyecto más grande, puede hacer algo más jugado, más proyectado. Aun así, el dinero otorgado nunca va a alcanza el total que requiere la obra, va a cubrir la obra de manera parcial.

N.M: ¿Encontrás el espacio que imaginas como creador o debes adaptar tu idea? ¿Existen espacios aptos para las necesidades que el sector presenta?

R.P: Generalmente la obra se adapta al espacio que se consigue. Vos haces una obra y pensas en la sala también. Cuando terminas la obra pensas: “esta obra debería tener un espacio rectangular o más frontal”, y adaptas a eso, a las características que imaginas. Hay diversos tipos de salas que te permiten imaginar tu obra en diversos espacios. Después tenés que ver qué precio tienen esas salas, cual te conviene más, que acuerdo de borderaux podes hacer, cual tiene las luces que necesitas. En general, las obras se adaptan y como hay tantas salas independientes en Buenos Aires podes elegir un poco. Otro tema se plantea con las fechas de programación. Tenes que programar con anticipación para ver cuando tenés fechas y espacios libres para hacerlo.

N.M: ¿Se le otorga dentro del sistema de salas lugar a la danza contemporánea independiente?

R.P: Es más difícil. La danza contemporánea se arma más por ciclos. Yo creo que le dan lugar siempre y cuando la obra planteada tiene convocatoria y empieza a funcionar y es un éxito dentro de un circuito en que se instala. Hay obras que han estado varios años y tienen su lugar propio y su espacio. Pero hay obras que no, las hacen un tiempo y luego las bajan y las llevan a otro lugar porque la programación a veces depende también de lo que el teatro determina para todo el año. A lo mejor te fue muy bien con la obra pero el teatro solo te puede ofrecer hasta Julio que es

cuando la sala ya se había comprometido con otro espectáculo. Tenés que bajar e ir a otra sala o esperar a otra temporada. Las obras se adaptan siempre.

N.M: En lo que respecta al producto artístico ¿Se resiente el material o se mantiene el núcleo de la idea?

R.P: Pienso que hemos aprendido a raíz de esta realidad a hacer obras muy portátiles y a adaptarnos al sistema. Las obras en general se hacen de un modo que sean capaces de desarmarse y armarse para cualquier tipo de espacio y situación. Así mismo se da esta situación para que la obra pueda viajar. Yo creo que esto responde a esta carencia tan grande que hay y a este poco sentido de consideración. Nosotros somos como móviles. A veces si te llaman y te invitan a hacer funciones pagas pero, en lugar de un teatro, es al aire libre vos la armas igual la obra porque ahí recuperas un poco lo que habías invertido, te corres de tu lugar, le das la vuelta, lo que importa es que no pierda sentido lo que querés hacer, pero te corres y eso te da un sentido de flexibilidad frente a tu propio trabajo. Esa es un poco la realidad. Hay gente que no, que su obra es más formal, que responde a la luz, es más difícil.

N.M: ¿Qué acciones serían necesarias, según tu opinión, para que la situación del sector en lo que refiere a gestión cultural mejore?

R.P: Yo pienso que todo depende de las políticas culturales que no existen como realidad hoy en día. No existen teatros dedicados a la danza contemporánea o centros culturales que tengan un espacio que apoye puntualmente al sector. Es necesario que se piense en la danza contemporánea no como algo que siempre va a recoger un rédito económico sino que tiene que ver con el arte, que no es un servicio. Es necesaria una verdadera concientización en referencia a la función que ejerce la danza contemporánea. Sobre la tradición que esta tiene es necesario crear leyes,

subsidios, políticas culturales que apoyen. Las condiciones están: hay antecedentes, hay tradición, hay demanda, hay muchos grupos, hay una Universidad de Arte, el Taller, espacios independientes. La gente que sale de la UNA se va a manejar en el espacio de la danza independiente o en las instituciones de enseñanza oficial como docente, pero como artista se va a desempeñar en el sector independiente porque dentro del sector oficial no hay demasiados lugares de inserción.

N.M: Según lo que planteas, se visualiza una explosión de lo artístico, esa evolución del arte ¿tiene en la gestión estructuras que la soporten?

R.P: No, para mí. Que yo sepa no hay. Por eso surge la Ley Nacional de Danza, en parte para cubrir esa necesidad. Desde donde yo sé esas estructuras de las que hablas no existen, no hay mucho. Lo que existe es el subsidio de Prodanza que es al que todos recurrimos y después no hay más. Nosotros nos vamos armando en lo que es gestión de oficio aprendiéndolo sobre la marcha pero estructuras de gestión en el sector no hay. Antes, en las 90, estaba la fundación “Antorchas” que daba muy buenos subsidios y que nos ha ayudado muchísimo a muchos de nosotros, a muchos artistas, gracias a ese subsidio hemos podido estudiar y producir obras en su momento. Después de eso no hay más.

N.M: ¿Qué opinas de la Ley Nacional de Danza?

R.P: Me parece excelente que hay una ley que regule el sector de la danza. No estoy tan empapado de ciertos tecnicismos. Me interesaría que se tenga en cuenta que trabajamos con el cuerpo. Eso es muy elemental y hace a nuestro objeto de estudio. La ley es para proteger a ese cuerpo que sufre a partir del cambio y el paso del tiempo en la danza para la gente que trabaja con su físico. Eso me parece que está bueno, proteger a las personas del sector. Al no haber

tantas políticas culturales sobre esto está muy desprotegido. Me parece que una ley puede proteger a nuestro trabajo. En los cuerpos, en la producción, en la memoria cultural y colectiva, en sus derechos, en el respeto de lo que produce y de las obligaciones y deberes que el sector posee que no es solamente una cuestión de construcción ad honorem sino que estamos insertos dentro de un mercado y se nos tiene que considerar de esa manera. Hoy no existe de eso. Todos estamos dentro de un marco regulatorio, todos aportamos y contribuimos, por ello está bueno que lo que hacemos este enmarcado en ese mismo sistema legal. Tiene que existir, tiene que haber una ley para el sector. Somos reconocidos en nuestro quehacer, hay una universidad de arte a nivel nacional, tenemos espacios formativos artísticos, cuando debamos ejercer nuestros derechos debe existir una ley que los reconozca y los regule, que puntualice en el hecho de que te dedicas a eso y de eso vivís.

N.M: ¿Por dónde comienza el proceso creativo de una obra?

R.P: En general, se parte de una idea y esa idea es la que te lleva a involucrate con las personas que van a componer tu grupo. Si yo sé que quiero hacer una obra que hable de tal cosa llamare a tal persona porque me parece que tiene ese perfil, porque me interesa su mundo, porque el tema que quiero abarcar va a hablar de ese universo y la persona tiene esas características. Lo que en general en la danza independiente es importante y que uno pone el énfasis es que nos juntamos por afinidad. Hay una ausencia de todo sostén, de estructura que te garantice ciertas cuestiones formales. Al no haber eso, te queda la afinidad y la confianza y la capacidad de crear algo a partir de alguien que es afín a uno. Alguien con quien compartís una visión de vida o un punto de vista estético. Esto también le va a dar al mundo del cual vos querés hablar mayor riqueza creativa. Funciona sin que uno sea tan consciente o se mueva desde una estrategia me parece que tiene que ver fundamentalmente con la afinidad y la espontaneidad. Muchas veces no tiene que

ver directamente si tiene o no talento sino si es afín al mundo que quieres plasmar y a la idea que quieres contar. Se parte desde la idea y lógicamente a veces te equivocas y se te desarma todo.

N.M: ¿Qué tiempo lleva el proceso de una obra?

R.P: El tiempo del proceso es un espacio en el cual el intérprete y el director se encuentran para generar material. Es ese material el que marca el tiempo del proceso. El material te va induciendo hacia la construcción. En la primera parte del proceso el tiempo es libre después cuando se encuentra el lenguaje se empieza a bosquejar el proyecto, luego se empieza a definir. Ese primer momento es un proceso de búsqueda e improvisación, de adaptación, es muy importante porque es el campo en el cual todo surge, la convivencia creativa artística productiva, donde uno va a exponerse y entregarse, dejarse dirigir, confrontar, oponerse, equilibrarse, generar material discusiones, hasta que todo se conjuga, ese es un momento muy rico. Una vez que se encontró el lenguaje se empieza a construir, sigue la búsqueda pero es algo que ya tiene un contorno, una vez que se encontró el lenguaje se empieza a construir, sigue la búsqueda pero es algo que ya tiene un contorno, se acuerda que es lo que se quiere decir y cuál es la búsqueda. Esta es mi experiencia, luego los procesos varían dependiendo quien es el que compone.

N.M: ¿Cómo definirías al sector de la danza independiente hoy?

R.P: Me parece que la gente de la danza independiente somos personas con una vocación muy decidida que trabaja más allá de las condiciones sociales y laborales que nos ofrece el medio y que eso es de gran valor. Lo que importa es que los artistas podamos seguir trabajando, seguir produciendo. Sería importante también tener un compromiso a la par de eso para que todo lo que se haga tenga una construcción y eso arme al proceso. Hablo con respecto a lo político artístico. El arte contemporáneo o la danza contemporánea son evolutivos, se piensa de una manera hoy y

en 10 años habremos construido rutas de pensamiento diferenciales y evolutivas. Es importante entender que la danza es un proceso evolutivo y que no responde solamente a opiniones subjetivas con respecto a lo que me gusta o me deja de gustar. Responde a signos y señales de lo que ocurren en el mundo y en la vida y eso es el camino del arte contemporáneo. Desde ahí se puede comenzar a describir algo. Pienso que el camino del artista se termina viendo a través del paso del tiempo no solamente a través de una obra, a través de un proceso. En ese proceso es cuando los artistas se diluyen y se cansan, terminan yéndose por esto que vos misma planteas que no hay estructuras que los contengan a nivel producción, gestión, políticas... y el artista se termina cansando y yendo. Porque vos podés hacer un proyecto una, dos, tres veces y después hay gente que abandona. Porque se supone que si vos trabajaste e hiciste un camino con el tiempo vas a entrar dentro de un circuito o sistema que te va a incluir y que te dará un espacio y un lugar donde puedas seguir haciendo eso y lógicamente eso no pasa en todos los casos. Por otro lado, está todo muy centralizado, todo pasa en Buenos Aires. Estamos hacinados acá y hay otras ciudades muy interesantes pero no hay un sistema que apoye esa movilidad entonces en esas ciudades no hay espacios o no hay público, entonces el artista no va. Si vas lo haces como docente.

N.M: ¿Por qué se da esa centralidad?

R.P: Porque no hay política cultural expansiva. Todo es en un solo lugar. No hay danza en los colegios o políticas educativas formativas al respecto, entonces todo lo descubren muy tarde y se preguntan: “¿Qué es eso? No entiendo”. Limita el acceso al público. Cuando hablamos de política cultural hablamos de eso, de políticas hacia lo formativo en el ámbito de la cultura y el arte, la enseñanza, la transmisión del conocimiento, el hábito.

N.M: ¿Tiene que ver con una incomprensión del producto que genera la danza contemporánea el hecho de que tenga poca afluencia de público? ¿Es para un público entrenado?

R.P: No creo, si nos planteamos que la gente maneja internet desde muy pequeños y que el mundo cambio nos planteamos que se manejan símbolos más complejos y más abstractos. La danza contemporánea ni siquiera llega a ese nivel, habla de cuestiones existenciales o filosóficas pero no es algo tan complejo, no es tan compleja como el internet. El mundo no es tan diferente hoy en día sino que no estamos entrenados culturalmente en manejar ciertas cuestiones, en estar cerca de la sensorial o de lo abstracto que tiene que ver con decir las cosas desde otro lugar y no siempre desde la figuración. Existe la filosofía o la etimología. Existen un montón de palabras que utilizamos que cuando vamos a su raíz entendemos muchas cosas. Esto es lo mismo. Es cuestión de forma y contenido. Esta bueno que todos podamos tener nuestro espacio para poder expresarnos y que esas expresiones convivan entre si y ver que nos gusta y que no. De aquello que nos interesa también discriminar que funciona y que no, entender que las cosas tienen curvas y espirales y oscuridades y sobre eso es interesante reflexionar.

N.M: ¿Qué fortaleza visualizas en el sector de la danza hoy?

R.P: Me parece que la fortaleza del sector es el hecho de que seguir haciendo obras y creyendo en la danza tiene que ver con una alta resistencia, una lucha que en si misma se sostiene.

N.M: ¿Y una debilidad?

R.P: La debilidad me parece que tiene que ver con que a veces estamos muy influenciados por la información y para defender lo que hacemos no solo debemos estar abiertos sino también formados.

N.M: ¿Una necesidad?

R.P: La necesidad de que nos apoyen. Que haya más posibilidades que los trabajadores del sector de la danza por lo menos vislumbre una esperanza de que, debido a todo lo que ha trabajado a lo largo de los años, se encuentre con un espacio, con una jubilación, con la posibilidad de acceder a un crédito, con la posibilidad de estar adentro de un sistema y cumplir tus necesidades básicas. Poder comprarte una casa, abrir un estudio o un teatro. Las posibilidades de poder crecer en tu profesión. Es importante estar dentro del sistema para que eso pueda ser llevado adelante y ser reconocidos. Y aun sin todo esto la gente lo hace. Estaría bueno que eso sea así por lo que es en si mismo el objeto de estudio y no por lo que uno tiene que inventar y auto gestionar y dividirse en diez partes para poder producir.

N.M: ¿Si tuvieras que hacer una reflexión final a manera de cierre?

R.P: Hay que disfrutar los procesos, uno no sabe nunca donde termina ese proceso y justamente por eso hay que disfrutarlo. No sabes si tu obra será un éxito o no. Es importante creer en el proceso y ser agradecido por lo que a uno le toca hacer y vivir y ser positivo con eso. Esa fuerza genera una unión muy importante entre todos que cuando nos miramos nos reconocemos. El medio es mucho más bravo que todo esto, mientras nosotros reflexionamos esto ellos ya pasaron por encima. Me gustaría ser más luchador pero desde un lugar de mucha conciencia. No desde un lugar soñador o imaginativo, cuando digo disfrutar el proceso digo ser realista con ese disfrute y que este anclado en el mundo contemporáneo que vivimos hoy, sus tiempos y sus particularidades.

Entrevista a Julieta Rodríguez Grumberg

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 27 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo empezás a planear una obra?

Julieta Rodríguez Grumberg: En mi caso nace casi siempre por un deseo personal de algo que tengo ganas de investigar y que me parezca interesante de comunicar. Para mí la danza es comunicación. Siempre parte de algún deseo o inquietud mía ya sea por un disparador de algo que vi en alguna muestra, como en la última obra en que pensé “qué bueno sería ver bailarines en esta estructura”. Después se empiezan a sumar otras cosas que a uno la interesan y empieza a hablar el movimiento. También hay otros momentos que también te hacen un pedido. Hubo años que yo hice una residencia en el Borges, gracias a Adriana Barenstein, y uno de los pedidos era organiza un ciclo de improvisaciones como intercambio dentro de esta residencia. Después, obviamente, en las estructuras de esas improvisaciones uno pone algo que tenga ganas de contar, pero a veces, como te digo, es a pedido que uno termina coreografiando o haciendo una obra. En danza independiente uno, en general, crea más por una búsqueda propia, a diferencia del comercial que capaz te piden algo puntual.

N.M: ¿Pedís subsidios? ¿Quién se encarga de la gestión de los mismos?

J.R.G: Si, pido subsidios. Soy muy constante e insistente con eso. La gestión de los mismos la hago yo con la colaboración de un amigo, un colega con el que trabajo hace muchos años, Alexis Losada, que me ayuda en todo lo que es gestión y sobre todo armado de gráficas y presentaciones. De cualquier forma, el pedido de subsidios, el trabajo principal, lo hago yo, el me

ayuda a gestionar otro tipo de cosas. Por ejemplo, en materia de producción yo le pido algo que se necesita y él lo consigue. Pero yo estoy en todo. Los roles deberían estar más divididos pero la realidad es que en lo independiente los roles están muy mezclados y los coreógrafos terminamos ocupándonos de hacer todo. Yo debería tener alguien que se encargue de subsidios, otro que se encargue de producción, y así con todas las áreas pero no da la estructura. Así que las carpetas para subsidios, como soy la que tiene la idea o la imagen de la obra, me encargo de hacerlas yo. El me ayuda en otro tipo de cuestiones que tiene que ver con la imagen de la obra, con el diseño. Tuve muy pocos subsidios, el financiamiento de la obra en general lo realizo íntegramente yo de mi bolsillo. Mi estudio de danza permite que ensaye allí y ahorre mucho dinero. Tengo ese espacio garantizado y eso son \$10000 menos. Después, trabajo mucho en publicidad y ahorro, con mis propios recursos financio la obra.

N.M: ¿Quién te ayuda viene del área de la gestión?

J.R.G: Él es bailarín y también hizo su posgrado en FLACSO. Ahora se dedica a las cuestiones gráficas, está ligado a los dos mundos hace muchos años.

N.M: ¿Cuándo concebís la obra la pensás con un espacio escénico particular? ¿Conseguís posteriormente la sala que buscas?

J.R.G: Sí y no. Hay una realidad que es lamentable. Justamente ahora estamos trabajando ese tema. Los espacios grandes de la ciudad, las grandes salas que en algún momento supieron tener la danza contemporánea (el Alvear, la Sarmiento, la Coronado), hoy en día no son más para la danza independiente. Tenés que saber cuándo haces una obra que si vos pensás en una mega producción después en el teatro independiente de 7x6 no se va a poder poner. Me paso con la última obra que teníamos una escenografía (que si uno piensa en grandes producciones es algo

totalmente factible) que necesitaba por lo menos 5 metros de altura y para poner la obra necesito 8 metros de profundidad para que los 7 bailarines que hay en escena puedan moverse. Cosas que ni siquiera son de grandes producciones. Un estándar mínimo. Y tengo un montón de salas a las cuales no puedo acceder aunque con los programadores este todo bien. No puedo acceder porque tengo requerimientos técnicos mínimos que la sala no cumple. En la última temporada de mi última obra, la pusimos en el Camarín y tuve que montar una estructura para poder colgar la escenografía. Eso es muchísima plata. Yo la hago igual por el deseo de hacer la obra pero termina pasando que para poder tener más movilidad de la obra decís: “sin escenografía, menos bailarines”, porque para irte de gira un elenco de 9 personas más escenografía es un montón. En la última obra quedamos súper contentos con el material y anduvo muy bien en Buenos Aires pero no está girando porque es una obra grande que tiene una escenografía que es pesada y hay que trasladarla. Entonces cuando pienso en otro proyecto, pienso en menos recursos para poder girar con la obra, adapto mi idea sino no se puede. Igual yo hago lo que quiero y después protesto porque las condiciones no son aptas. Yo pienso en el espacio, hago lo que tengo ganas de hacer pero después en la realidad no encuentro lo que de verdad necesito y muchas veces me adapto. Por ejemplo, la obra de la que te hablaba es muy física y no puedo poner a los bailarines a bailar en un piso de cemento y hay un montón de espacios alucinantes pero cuyo piso no es apto. Por ejemplo, la Usina tiene piso de cemento, la Casa del Bicentenario tiene piso de cemento. No puedo poner esa obra en ese piso. Tengo que pensar una obra donde los bailarines no se rompan y puedan bailar en otros pisos además del adecuado puntualmente para bailar. Si vos querés que la obra se mueva en muchos lados tenés que pensar que se pueda bailar en cualquier tipo de piso, que no tenga mucha técnica, que se adapte desde la escenografía, y varias

de mis obras no pueden girar porque no encuentran las condiciones necesarias para que esa obra pueda ponerse en escena.

N.M: ¿Cómo seleccionas a los bailarines?

J.R.G: Hacer audiciones acá en Buenos Aires casi no se utiliza como método de selección en el sector independiente. No nos movemos en un círculo de mucho vínculo. No hay plata. Determinada gente puede hacer una audición. Si yo hago una audición después no tengo nada para ofrecerte. Te puedo ofrecer laburar de onda o por el subsidio mínimo que nos dieron que es un viatico. Hay algo de desproporción entre la audición con lo que después te puedo dar. No conciben. El ambiente de la danza contemporánea independiente en la Ciudad de Buenos Aires se mueve por vínculos, porque vi al bailarín en una clase y me gusto, porque somos compañeros de toda la vida. A mí me gusta trabajar con gente con la cual tenemos un corte generacional similar. Sobre todo para crear. Si bien en mis obras tengo bailarines jóvenes y me encanta, necesito que tengan ciertas herramientas. También siento que hay algo generacional que compartimos. Un universo que compartimos. También puede llegar a ser una imposibilidad mía. Por el momento todo lo que hice lo hice con un corte generacional similar al mío. Busco afinidad porque tengo procesos creativos largos. La última obra duro un año y medio, la anterior también fue un año. Si bien he hecho intervenciones más cortas. Busco gente que me parezca interesante moviéndose. No me gusta que haya homogeneidad. Tiene que tener algo el bailarín que me llame la atención. Si pienso en un rol generalmente se me viene a la cabeza quien puede interpretarlo. Nos movemos por vínculos. Nos conocemos todos.

N.M: ¿Cómo visualizas al sector de la danza independiente hoy?

J.R.G: Primero veo que tenemos una formación como artistas, bailarines, coreógrafos importantísima. Si salimos al exterior del país estamos a nivel con bailarines de afuera. Hay una materia prima humana interesantísima, de calidad, tenemos muy buena formación. Somos altamente creativos. Ante la adversidad la creatividad brota. Me encantaría que no tengamos adversidades y aun así seríamos creativos. Por otro lado veo que el sector creció mucho en lo artístico, hay muchas obras, de mucha calidad dadas las adversidades. Lo sigue habiendo es muy poco recurso, si bien hemos avanzado teniendo en consideración como coreografiaban y creaban dos generaciones anteriores a la mía, estamos mejor. También por recorrido hecho por ellos. Por ejemplo, Prodanza hace 10 años no existía. Se avanzó pero estamos aún muy precarizados. La situación laboral es precaria. Yo milito en el Foro Danza en Acción y en el Movimiento por la Ley Nacional de Danza porque creo que es necesario. No tanto por los beneficios que eso puede traer porque yo no creo que llegue a disfrutar nada de eso, esto es a futuro pero el sector tiene que profesionalizarse más. Nosotros naturalizamos cosas que no deberían estar naturalizadas. Por ejemplo, yo no hago una audición porque que tengo para ofrecerle al bailarín. Esta naturalizado que no cobramos un mango, que ponemos plata para trabajar, que cuando reponemos es para empatar, que ensayemos veinte mil horas más feriados y días de semana porque necesitamos hacerlo igual, que determinadas compañías exploten, que no haya reglamentos internos, que los bailarines estén contratados durante 15 o 20 años, toda su vida útil fueron contratados. Todo eso está naturalizado y en nuestro sector no nos lo cuestionamos y necesitamos empezar a cuestionárnoslo. Trabajando sobre los pasos que han hecho nuestros antecesores y con toda esta movida que hay ahora, la Ley Nacional de Danza, el Foro. Creo que nos estamos replanteando ese status quo. Ese status quo esta naturalizado y hay que desnaturalizarlo. Ahora estamos

tratando de hacer un sindicato de bailarines. A los actores no les pasa lo que les pasa a los bailarines, a los músicos tampoco, porque están acostumbrados a pensarse. Nosotros no.

N.M: ¿Por qué se dio esta situación? ¿Qué ocurrió con el sector que se quedó atrás con respecto a los otros sectores?

J.R.G: Yo creo que tiene que ver con que la educación en danza es bastante individualista. Tiene que ver también con la vida útil del bailarín el cual al tener pocos años para desarrollarse no desea también ocuparse de las problemáticas del sector y de reflexionar. Si yo te cuento cuantas horas trabajo por día y cuantas realmente cobro la desproporción negativamente hablando es terrible. Tenemos tanta demanda de laburo para poder sobrevivir de esto, hacer y producir y nuestra vida útil es corta. Yo creo que llega un momento en que decís me ocupo de mí. Esto es algo que vengo reflexionando: “¿Por qué nosotros no?”. Porque no es culpa de los otros que no nos dan es culpa de nosotros que no nos pudimos organizar. Yo creo que tiene que ver con la formación y con el germen de esa formación. Esto está cambiando. No es una cuestión de ego porque para el caso los actores tienen mucho ego y están totalmente agrupados y sindicalizados. El sindicato tiene cosas buenas y malas, no estoy diciendo que eso sería la solución. Pero considero que mínimamente tenemos que estar regulados. A nivel país hay cosas que han pasado con compañías que son tremendas. En el Foro Argentino de Danza se escucharon casos increíbles de precarización. En la danza contemporánea tenemos precarización total y en donde hay un mango hay explotación. No es casual que de los ambientes de la danza contemporánea salen esas mejoras. Lo que fue Prodanza y la ley 340 de la Ciudad de Buenos Aires son todas cosas que se impulsaron desde la comunidad de danza contemporánea. Creo que es porque tenemos otra manera de pensarnos, el trabajo es más colectivo, en contraposición con el ballet que la formación es vos y la barra. Siempre las pequeñas mejoras fueron impulsadas desde el

sector de la danza contemporánea. Las que han redactado el proyecto de Ley Nacional de Danza vienen de ese lugar. Aunque el proyecto es para todas las danzas. Yo creo que hay algo que tiene que ver con nuestra especificidad estética contemporánea que también es política.

N.M: ¿Cómo nace y qué necesidad viene a cubrir la Ley Nacional de Danza?

J.R.G: Necesidades tenemos muchas, cubre algunas. Todavía no cubre nada porque aún no se sanciona. Ese proyecto de ley lo terminaron redactando tres personas con colaboradores. Hace ya casi 6 años. Cada tanto hay brotes de “no podemos seguir así” y cada tanto algún diputado nos da bola, hay un impulso y ese impulso duro tres semanas, dos meses, medio año y nunca cumple su cometido. En uno de esos impulsos que hubo estas personas siguieron trabajando. Decidieron redactar un proyecto de ley nacional donde tomaron cosas del teatro, de la música, de otros países. Fue un trabajo de aproximadamente 4 años de redacción. Hace 2 años se presentó el proyecto de ley, estaba por perder estado parlamentario porque se había presentado solo con 800 firmas, ahí me sume a trabajar con el grupo y con el foro de danza. Primero trabajábamos juntos, después seguimos trabajando separados porque nos dedicamos a cosas distintas. Después se dio el mega evento frente al congreso que para la danza es impensado, es la primera vez que pasa algo así en la danza en Argentina. Se volvió a presentar el proyecto con 14.000 firmas, aun así no alcanzo. Ahora va a volver a perder estado parlamentario. Se hizo mucho trabajo político adentro del congreso y el proyecto sigo dando vueltas. Hay cuestiones en el Ejecutivo como que ahora sale la Ley Federal de Cultura y la energía se enfocó en eso, nosotros quedamos en un segundo plano. El proyecto propone crear un Instituto Federal de la Danza, se trata de impulsar una idea más federal de la danza. Acá todo es Buenos Aires, hay millones de teatros independiente, miles de estéticas diferentes y te vas al interior y es muy difícil, sobre todo encontrar lugares acordes para la danza. Este Instituto Federal tendría un montón de cosas, no solo sería subsidiario, un

lugar que entrega subsidios pero se sigue en la situación actual en la que estamos. Sería replantear la danza políticamente a nivel federal, que haya un teatro en cada provincia para la danza, impulsar una evolución en la investigación, en la gestión, falta gente que escriba sobre danza. La UNA sumo mucho para eso porque tiene sus aristas de teoría pero todo es muy de a poco. La UNA tiene 15 años de existencia. Todo es relativamente nuevo. Sería interesantísimo tener una ley que este reglamentada, aunque todavía faltan años para eso, y tener un Instituto Federal de la Danza. El sindicato va por otra rama.

N.M: ¿Tiene que ver con respecto a la protección al bailarín y sus condiciones laborales?

J.R.G: Si. No solo eso. Cuando uno cobra, por ejemplo trabajando para publicidad, ahorra para hacer sus producciones. En ese momento donde uno percibe una remuneración te regula actores o variedades. En todos esos lugares sos el escalafón más bajo, para actores sos el actor que no habla. Tenemos que tener nuestro propio lugar donde nuestra actividad esté puesta en valor, donde nuestra mutual u obra social tengan un osteópata, por ejemplo. Cuando uno va a su obra social la osteopatía se reduce a diez sesiones de kinesiología, con eso un bailarín no se recupera. Hay un montón de cosas específicas que las tenemos que hacer nosotros y que no podemos pedirle a actores que entienda. Hace mucho tiempo hubo gente que quiso hacer un sindicato y no estaban las condiciones dadas en el sector, no se conseguían veinte recibos de sueldo para corroborar una rentabilidad económica. Estamos hablando de un mínimo. Pasó lo del movimiento de la ley junto con el foro y entonces empieza a haber como un clima de época regido por el “algo tenemos que hacer” y empieza a haber un contexto donde algo se puede gestar. Se plantea el foro argentino de danza para proponer el sindicato, se hizo una jornada, vino gente de todas las provincias, estaba lleno de gente. Ahora se está haciendo todo el trabajo administrativo para ver si se puede abrir. Lo que hace 5 años no se podía hacer ahora se puede.

Son como movimientos de época. Ahora estamos en un momento donde nos tenemos que poner las pilas y activarnos en función de estos movimientos. Es necesario invertir energía en eso y poner el cuerpo.

N.M: ¿Qué fortaleza posee el sector?

J.R.G: La creatividad, el hacer con dos hilos una puesta. Es un sector profesional y serio en cuanto a su formación, ninguno de nosotros nos tomamos a la ligera lo que hacemos sino con un profundo compromiso. Es gente que le dedica horas enteras de todo su día a esto y encima es a pulmón, es por amor al arte. Ahí hay una potencialidad de fuerza de laburo, de creatividad que creo que ningún otro sector la tiene. Hacemos con nada y seguimos haciendo, somos insistentes. Cumplimos funciones que no tenemos que cumplir y tenemos una capacidad de laburo impresionante.

N.M: ¿Y una debilidad?

J.R.G: Yo creo que es la falta de cohesión. El hecho, también, de creer que otro está haciendo. Con la explosión de las redes sociales parece que hay muchísima gente atrás de tal cuestión y somos diez gatos locos a los cuales no nos alcanza el tiempo para nada. Con poner un “me gusta” no alcanza. Necesitamos que todos los que estamos apoyando también estemos haciendo. Cada vez hay más cohesión, pero la poca cohesión tiene que ver con que nuestro medio es muy chico, si reclamas o haces hincapié en algo que no está bien te restas posibilidades de laburo. El círculo es muy chico, uno es bailarín y en muy poco tiempo está dando clase y dirigiendo obras. Todos estamos en todos los roles y nadie quiere pisar en falso. Ese extremo cuidado hace que sigamos bancándonos cosas que no se pueden bancar.

N.M: ¿Todas estas situaciones tienen que ver con la posibilidad de que la danza no sea masiva y requiera que el público este entrenado para verla?

J.R.G: Yo creo que eso es un mito. En mi tesis de la UNA investigue los procesos de sentido de la danza contemporánea. Lo que pasa con la danza contemporánea es que no puedes ir a buscar entender un relato. El público, cada vez menos, está muy acostumbrado a necesitar entender intelectualmente y la danza va por otro lado. Es físico, kinético, una empatía física. Obviamente hay pensamiento detrás de una obra. Es un acto de comunicación pero es por otro carril. Quienes producimos danza contemporánea no buscamos que se entienda la totalidad de la obra, buscamos otra cosa, otros canales de comunicación. Hay un canal dominante que es la palabra, que tiene un significado y un mensaje más lineal, nosotros vamos por otro carril. Es casi contracultural.

N.M: ¿Hay políticas culturales al respecto de esta situación?

J.R.G: Hay. Existen diversos programas de formación de espectadores pero no alcanzan. Yo creo que esas políticas son una de las llaves para resolver esta cuestión. Proponer otros sistemas de pensamiento. Es una cuestión de educación y de estímulo. Los chicos tienen ese campo comunicacional distinto que propone la danza lo tienen muy desarrollado y comprenden a la perfección la que se quiso comunicar. Hay adulto que no pueden acceder a ello y otros que sí. Yo creo que es miedo a no entender lo que hace que la gente se aleja de lo que propone la danza contemporánea. También hay varias tendencias de danza que son bastante herméticas, pensadas para el “autobombo”, para recibir un subsidio o ser programadas en tal festival, por ejemplo. Hay cosas pensadas para el núcleo cerrado del “nos vemos entre nosotros” del mundo de la danza. Yo creo que eso se está trascendiendo pero hay de todo porque el campo de la danza es muy heterogéneo. Existen todas las vertientes. Cada uno puede elegir lo que le interesa. Pero hay

algunas producciones que plantean algo narcisista del bailarín que se siente bien bailando algo que le gusta o le parece que está bueno, yo con eso no coincido, puedo sentir muchas cosas pero si el acto comunicacional no se da no se da, puedo hacerlo acá en mi estudio sin que nadie me vea. No es que uno produce para el otro pero tampoco es una cuestión narcisista de porque yo me siento bien con eso alcanza. Respeto a los que crean que es así, yo no estoy de acuerdo y creo que muchas de ese tipo de obras a veces terminan alejando a gente que siente que se queda afuera. Hay un poco de mea culpa y un poco de cuestión social acerca de que discursos se están buscando.

N.M: ¿Qué necesidad presenta el sector?

J.R.G: Una política cultural de estado de largo plazo para la danza. Porque siempre dependemos del funcionario de turno. No necesitamos de un programa, porque en cuatro años se cayó y todo sigue igual. No tenemos políticas culturales a largo plazo y necesitamos cuestiones evolutivas que trascienda al funcionario de turno, que no dependa de si le gusta o no la danza. Lo que propone la Ley Nacional de Danza puede llegar a ser la llave. Algo a largo plazo donde se apliquen y prueben políticas que construyan una evolución porque hoy hacemos y deshacemos todo el tiempo y no hay sumatoria ni proceso evolutivo.

N.M: ¿Qué reflexión final articularias para cerrar la charla?

J.R.G: Yo soy optimista. Siento que hay algo que tiene que ver con que mi generación vio cosas de la otra que no están buenas e impulsos creativos de generaciones que nos antecedieron que estaban buenas. Nuestra generación está haciendo un corte más democrático. Esa es la base para un cambio. Mi generación empezó a pensar que por el camino del individualismo no es y somos apoyados por las otras generaciones. Nos replanteamos cosas desde el vamos. Yo soy optimista,

estamos mejor que hace 20 años y dentro de 20 años estaremos mejor. Nuestra fuerza de trabajo es enorme y yo confío en esa fuerza de trabajo que tenemos.

Entrevista a Miguel Robles

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 29 de Junio de 2015)

Noelia Mitelli: Contame tu experiencia en referencia al sector de la danza y como lo visualizas hoy en día.

Miguel Robles: En un principio uno pone el corazón porque se tienen un montón de expectativas y existía un sistema que nos ayudaba mucho, que siempre tuvo sus problemáticas, pero en los últimos 7 u 8 años el declive fue brutal. Nosotros en Argentina, en un marco de lo que es la articulación estatal o los organismos de gobierno, con todas las áreas en donde en el pasado había algunos apoyos vos tenías además las instituciones extranjeras que ponían dinero concreto aquí, el Instituto Goethe, la Alianza Francesa, la oficina de intercambio cultural con Italia a través del Instituto Dante Alighieri. Teníamos también “Antorchas” que fue un gran empuje para la danza. Lo que ocurre es que hay un problema en Argentina que va a lo político y lo económico. La última vez que estuve en Alemania fue en el 2008 y me fui mediante un convenio con la embajada, estuve con los políticos de allá y me comentaron que sus oficinas terminaban en San Pablo. Nadie más baja a Buenos Aires porque a nadie le interesa codearse con las personas que hoy ocupan la política en nuestro país. No te hablo de partidismo sino de una idiosincrasia que es muy poco amable para los de afuera. Argentina tiene muchos problemas a nivel económico, fama de endeudarse y no pagar, no colaborar y las instituciones internacionales dejan de poner atención porque es mucho el esfuerzo que tienen que hacer para sostenerse. Buenos Aires, mediante sus artistas, por ejemplo, a Alemania le era muy productivo porque nosotros éramos un exportador de bailarines que Alemania tomaba mediante las compañías

oficiales de ellos. Alemania tiene millones de teatro, coreógrafos, presupuesto pero no producen tantos bailarines, se nutren de los bailarines internacionales. Por ejemplo, salvo Pina Bausch en esa compañía no había un solo alemán bailando adentro. Ellos también se nutrían de convenios de cooperación cultural y entonces los bailarines Argentinos llegaban allá para trabajar porque siempre nos hemos caracterizado por tener excelentes escuelas. Escuelas de formación tenemos muchas y muy buenos profesionales pero el mercado laboral con tantos egresados llega un momento que no da para más. Si hay una explosión en la oferta de espacio que te forman para trabajar en la danza y después no hay un mercado laboral para desarrollarte no funciona, y esto pasa acá. Es un laberinto.

N.M: ¿Cómo se plantea esa inexistencia de inserción a nivel laboral del bailarín?

M.R: Hay muchos bailarines con muchas ganas y mucha fuerza, con talento, preparación, estudio que desean producir su espectáculo y no encuentran como llevarlo a cabo o como insertarse en ese mercado. Aquí todo tiene un nombre y apellido. Aquí hubo gente muy culpable que hizo que todos los que en algún momento, en alguna generación, pudimos acceder, por ejemplo, al Teatro Colon mediante el centro de experimentación, al Teatro Alvear, al San Martin que nos producía las obras, no tuvieran más acceso a ello. La Argentina es como un lugar para uno solo, donde todo es para ese uno y nada más. Esa es la gran frustración de todos. En México, por ejemplo, existe gran cantidad de recursos del estado para la danza y están articulados de tal manera que lleva a la gente del sector, por ejemplo, mediante concursos cuyas exigencias a nivel formal se cumplen a rajatabla, como por ejemplo, que haya tres jurados. Por ejemplo, desde el ministerio de Economía de México mediante el ministerio de Hacienda hay una oficina que apoya la cultura y el teatro. Hay mucho interés y necesidad de generar movimiento a nivel cultural. Por ejemplo, ¿Sabes de cuanto son los montos que otorgan para premios? Por ejemplo, para 5 proyectos

anuales donde se presentan 200 coreógrafos...U\$S 350.000... y para nosotros eso es wow, pero no para ellos. Nosotros estamos muy pobres, la cultura está muy relegada y hay mucha mafia. Es un país que debido a su historia y a una herencia que viene de la época de la dictadura militar en el cual cuesta mucho hablar, cuesta mucho decir, hay mucho miedo y hay muchas conveniencias, cosas muy mezquinas todas. Todo tiene que ver con el dinero y eso es lo único que importa y como hay muy poco surgen grandes referentes del medio muy celosos, posesivos, dominantes que ocupan importantes lugares de poder. Nosotros no tenemos esa posibilidad que tienen estas personas de sentarse a cenar con los políticos del momento para hablar directamente. Los puedes tener de referentes pero no te abren la puerta. Se forman esas “mesas entre amigos” y en esas esferas es donde se determina que a partir de tal persona no haya nada más y al día siguiente ya no hay nada más. Y lo más terrible es la fuga de artistas que se produce. Los bailarines de mi generación la mayoría están viviendo afuera, se están yendo todos. La gente se fue y se va. En el fondo este es un país en que a nadie le importa nada. ¿Cómo puede ser que un país productor de bailarines, por el tango, por la herencia europea, haya sido tan castigado e ignorado? En el Colon tenés una compañía estable que repone ballets viejos, en otros países del mundo se hacen nuevas versiones de los clásicos, los coreógrafos de Argentina no podemos coreografiar, se sigue reponiendo lo arcaico y nadie entra en ningún lado. Es imposible producir porque no entras en ningún lado y no te dan dinero en ninguna parte en este país.

N.M: ¿Visualizas, además, que el coreógrafo toma a su cargo todas las tareas de gestión y producción también?

M.R: Por supuesto, es así. Quiero rescatar una cosa, yo y la gente de mi generación pudimos trabajar porque hubo una gestión de Daniel Lopérfido como Secretario de Cultura que nos lo permitió. Hay que destacarlo. Colaboro muchísimo con el sector de la danza y la gestión cultural

del sector. Luego también fue buena la gestión de Telerman. Ya post la tragedia de Cromañón, que es un caso frecuente en Argentina el tener tragedias que hacen que se borre todo lo que se ha hecho, fue un antes y un después. Se cerraron muchísimos espacios destinados a la danza y la cultura por la infraestructura. Por ejemplo, en la capilla del Centro Cultural Recoleta no se pudo bailar más. Yo hice temporadas durante muchos años allí y era un espacio dedicado a la danza. Un espacio muy lindo con un ámbito muy interesante estéticamente. Todos esos lugares dejaron de existir de un día para el otro por la que paso en esa tragedia y debido a que se modificaron las reglas de seguridad. En lugar de adaptar esos lugares los cerraron porque era mucho más fácil cerrar que invertir. La gran problemática es que tenemos una sociedad de dueños donde el que está arriba considera que todo es de su propiedad. Vivimos en ese sistema y se naturaliza. A la gente le da lo mismo y a la opinión pública, por más de que se generen movilizaciones, no le importa. Un país con tanta desigualdad, tanto conflicto, tanto choque social a nadie le importa la danza. Además lo que no se incentiva y se invierte a lo largo del tiempo, lo que se deja a un lado y se va sacando de encima llega un momento que si durante 20 años no hiciste nada ya no sirve más y eso pasa con el sector de la danza. Por ejemplo, en el Teatro Alvear llenamos salas durante mucho tiempo, pero los intereses son otros y de repente se te dice vos ya no entras más. Hicieron que todo desapareciera. Detrás de todo ese proceso hay gente que sube y baja pulgares, todo tiene nombre y apellido. En su momento, la salida de la danza al exterior tuvo que ver con la gestión de los festivales internacionales donde la danza no era “el patito feo”, tenía una buena vidriera y eso hizo que los productores internacionales vinieran y se interesaran, contrataran a los coreógrafos. Yo llego al American Dance Festival por haber ido en el año 1990 con Student, ven mi obra “Tabula Rasa” que estuvo en un festival de Buenos Aires en el Alvear o el San Martin y me convocan. La vidriera que nos daban esas grandes salas es importantísima. Es muy

importante el espacio en el sector de la danza. No puedes hacer cualquier cosa en cualquier lado. Una obra como “Tabula Rasa” si no tiene ciertas condiciones escénicas yo no la puedo hacer porque deja de ser mi obra. Ahora no hay espacio con la infraestructura y las condiciones técnicas adecuadas y el que pierde es la obra y el coreógrafo. La más preocupante de todo es que no estamos dejando herencia. La herencia se deja a través del arte. El referente ya empieza a ser por lo hecho hace por lo menos 10 años.

N.M: ¿Sentís que hay una disolución...que no existe evolución en lo que es estructuras de gestión que soporten al arte?

M.R: Exactamente. Todo vuelve atrás. Por ejemplo, luego de años volví al American Dance Festival a montar otra obra en el 2005 porque me volvieron a ver acá. Y es así en todo el mundo. Si te producen una obra en Bruselas está también está conectada con una institución que produce obras en Ámsterdam y está también está conectada con otra región. Se producen coproducciones. Por darte un ejemplo. Se trabaja por colaboración y asegura que la obra va a tener movilidad y fondos, vos vas a ir a todos esos lugares y esas salas a exhibir tu obra por ser parte de ese convenio. Por un lado en Argentina hay un tema económico y también hay un tema de gestión y voluntad política. Para llevar adelante esos procesos necesitas gente especializada, necesitas gente que sepa, y acá eso no hay. Acá la política siempre se trata de minimizar al otro y de conseguir un puesto y apoltronarse allí. No hay gente idónea que desempeñe las funciones que debe desempeñar. Y así no puede haber evolución. Se reclamó durante años que desde la Secretaria de Cultura se articulen proyectos para que la gente se pueda mover hacia el interior. En algún momento eso existió. Durante muchas décadas vos obtenías un pasaje, llegabas a tal institución o tal estudio de tal provincia y hacías tu trabajo. En los últimos años se decidió crear una compañía estable, termino siendo una compañía que no tiene un teatro para bailar. Teniendo

como referencia eso uno pide, por ejemplo, un pasaje porque se lo convoca de tal provincia a la Secretaria de Cultura y te contestan que ya está todo cubierto porque ahora existe una compañía estable. Pero esa compañía no está apoyada ni por fondos ni por estructuras de gestión. Los mismos bailarines que no tienen espacio para bailar deben salir a dar clases. Entonces se bloquea el trabajo a todos los coreógrafos que no sean de esa compañía. Ponen a un grupo de gente que lo que tiene que hacer es bailar públicamente en un teatro con ciertas características a hacer funciones que no les corresponde para tapar espacios. Y nadie quiere escuchar. Es muy complicado.

N.M: ¿Con que tiene que ver toda esta situación?

M.R: Tiene que ver con resultados. Los resultados no son visibles en ninguna parte. No están en ningún lado. La gente se está yendo de la Argentina porque no tiene lugar donde desarrollarse. El apoyo debe ser para todos, mediante convenios, concursos, etc. Debe haber varios canales que garanticen el acceso a todos y no debe todo estar centralizado en un punto. Debe existir la posibilidad de que haya movilidad. Aquí no lo hay. Es tal el nivel de mezquindad que no se puede evolucionar. Por ejemplo, un profesor que logro conseguir un espacio en cierta casa de estudios, que le costó muchísimo conseguirlo, va a hacer todo lo posible porque nadie se lo quite y que nadie más penetre allí, porque peligra su situación. No hay movilidad. No hay espacios para que nuevos profesionales se inserten. A mí en este juego no me gusta jugar. Hablamos diferentes idiomas. Me apena y sufro por la nueva generación. No saben cuál es la situación y es muy crédula. Solo ven lo mal que estamos acá cuando salen al exterior y ven como se trabaja afuera. Se encuentran con otro sistema en el exterior, tienen acceso a armar un proyecto o a participar e incluso vivir del arte que es para lo que se formaron. Las condiciones son mejores, hay evolución. Acá para que haya evolución tiene que haber cambios culturales muy radicales.

Por ejemplo, en México cuando comienza a existir injusticia en los sistemas de apoyo a la cultura la gente se levanta y reclama, se hace oír y del otro lado la escuchan. Los medios de comunicación, además, apoyan. Hay cuestiones que tienen que ver con la política del día a día de la gente que no tapa sus problemáticas, las expone. Acá pasa todo lo contrario. En los últimos años hubo una cuestión de “de esto no se habla más”, tómalo o déjalo y es así, los espacios no existen más, la gestión no existe más, cállense todos y desaparezcan. No molesten. Eso es lo que ha pasado. Es todo muy amenazante.

N.M: ¿Qué opinas de la Ley Nacional de Danza? ¿Puede llegar a otorgar un marco de protección al sector?

M.R: No estoy muy empapado del asunto. Desconozco bastante. No se en que puerto esta ni como ha surgido esto. Pero tomando en consideración lo que me contaste al respecto tomemos un caso de referencia para hablar del tema: Mendoza. Esta es una ciudad productora de bailarines, tal vez por la vendimia. O Mar del Plata por su producción comercial de verano. Ambas son ciudades exportadoras de bailarines hacia el exterior que alimentan compañías prestigiosas de Europa. En Mendoza en los últimos años mediante una gestión muy activa han creado un festival de la danza con una interesante locación. Han hecho unos esfuerzos tremendos pero es todo a pulmón. Desde el Estado lo dejan morir, no los apoyan, no les dan dinero. Es gente que trabaja de sol a sol y se inmola por esto. Su propuesta se marchita porque encuentran que llega un momento en que no tienen más posibilidades. Cuando uno ve el esfuerzo y las ganas de hacer las cosas bien uno se trata de sumar, se comprende la situación. Pero pasan los años y los lugares no se proyectan y ese semillero que genera todo esto no tiene una contraprestación del Estado que ayude a que esto se sostenga y crezca, que los artistas puedan desarrollarse, que la actividad se potencie. Si la ley viene a potenciar y proteger todas estas cuestiones me parece

fantástico. Ahora, ¿Qué pasa en un país donde todo pasa por la televisión? Si este tema no tiene su vidriera a nivel televisivo pareciera que no tiene entidad. La danza contemporánea no siempre sale en televisión en todos los lugares del mundo lo que ocurre es que paralelo a ese sistema vos tenes otro sistema que te apoya y te estructura. El desarrollo es como un abanico, se da por muchas cuestiones, ¿Cómo hacemos para hacer que la actividad siga floreciendo y sea interesante?

N.M: ¿Qué opinas con respecto a la explosión en la formación de artistas?

M.R: Los alumnos están y se forman, las técnicas llegan, los espacios formativos existen pero luego como medio de vida esta profesión es muy difícil bajo estas condiciones y todos esos profesionales que salen de las casa de estudios no encuentran una inserción posible en el mercado laboral. Siempre fue muy difícil pero si tenías un sistema que, aunque te rompieras el alma, te ofrecía un buen teatro para hacer tu obra, te pagaban, te apoyaban desde la gestión, desde la producción, contabas con presupuesto para los bailarines, hacías el sacrificio aun sabiendo que después volvías de nuevo al llano a preparar otra cosa. Pero si vos no tenes esas condiciones no podes y hoy no las tenés. Los montos que otorgan los subsidios no cubren ni un mínimo de la obra e insisto con el tema de los espacios. Hoy en la Ciudad de Buenos Aires los grupos de danza independientes necesitan espacios donde poder mostrarse y ser vistos. Mejor situación escénica. Por ejemplo, lo de Ciudadanza está bueno como proyecto pero no puede ser que todo se hay transformado en bailar en la calle, finalmente le estás haciendo un favor políticamente a quien quita fondos al arte total bailemos todos en una plaza. Esas propuestas existen en todo el mundo pero además tenes un sistema de salas donde exhibir tu material. Está bien que sea una propuesta pero no que sea la única propuesta y ahora hagan todo en la calle. Yo no digo que no exista, está buenísimo, pero tiene que haber otra opción, tiene que haber otro

circuito y tiene que ayudar a la gente, a los artistas. Los artistas en el sector de la danza están muy solos y muy desamparados y el tema no le interesa a nadie. Existe un stablishment que pelea por sus propios negocios y sus propios intereses incluso tratando de que nada más exista. Otra gente que tenía una actitud mucho más colaborativa y participativa en cuanto a movimiento de la danza se ha cansado debido a la precariedad de las estructuras a nivel gestión. No quiere saber más nada porque es muy frustrante todo. Todo queda limitado a “hacete un solo despojado o un dueto y viaja por los festivales del mundo”.

N.M: ¿Los coreógrafos se adaptaron a estas condiciones y eso genero el despoje en las obras actuales?

M.R: Claro, por supuesto. Pero porque se quedaron sin plan B, si no hacen eso no pueden hacer nada. Insisto con la necesidad de establecer convenios, en otros lugares del mundo los aportes son de muchos sectores. Tenemos muchos agujeros en relación a la falta de gestores culturales que hay por ello celebro que haya gente que se esté metiendo en el área. Luego deberán pelearse dentro del círculo político y con los actores de turno pero si no tenemos gestión cultural para generar estas alternativas no podemos. Por ejemplo, en Europa una obra que es producida por diferentes instituciones hace que esa obra pueda después moverse en diferentes festivales y asociarse a diversas instituciones. Es necesario generar esos marcos, esos convenios, hay que hacerlo. Lo poquito que nosotros teníamos mediante las instituciones internacionales, entre las debacles económicas y la falta de seriedad de los políticos de turno hicieron que desaparezcan. Se dio una imagen hacia el exterior en referencia a si tu sector no es importante en tu casa porque me va a importar a mí, no hay nadie de tu casa que te defienda porque te voy a defender yo si vos sos mi vecino.

N.M: ¿Tiene algo que ver con que el producto de la danza contemporánea no llega a un público masivo? ¿Puede que el producto de la danza contemporánea sea para un público entrenado?

M.R: Puede llegar a ser mucho más complejo que esto y requerir mayor análisis pero considero que si no tenés una vidriera donde mostrar tu material no hay modo, no hay como presentar el producto. Esta es la base, lo elemental. La forma de generar más público también es la venta de ese producto. Si vos tenés un gran teatro con una mega cartelera es más fácil. Nosotros en Argentina tenés un público que va al teatro, paga su entrada, se toma un taxi y luego va a cenar. No en todos lados esta eso, eso es muy bueno. Por ejemplo, cuando estábamos en el Alvear, no te digo viernes y sábado, pero si por lo menos miércoles y jueves existía un ciclo de danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires, lo sostenes y le das la opción al público de que lo elija el público accede. Si no tenés esa cartelera, esa visibilidad es muy difícil. Nosotros llenábamos las salas porque la gente veía el producto y si esta bueno la gente va, pero si no tenés donde ir o como mostrar tu producto la gente no va. La danza se desarrolla dentro de un teatro, la magia es ahí adentro. Lo podes hacer en una plaza pero es otro formato y puede estar en paralelo, no descarta lo otro. El Centro Experimental del Teatro Colon fue un semillero de espectáculos de danza contemporánea durante más de 10 años y de repente se decidió no hacer más nada ahí. Se han cerrado miles de espacios.

N.M: ¿Cómo se selecciona a los bailarines en el contexto independiente?

M.R: En el contexto independiente la gente se vincula a través de las clases y la docencia. Podes hacer una audición pero para las reglas de juego actuales no necesitas una audición. Si haces un espectáculo que requiere 5 o 6 bailarines los vas a conocer porque el medio es muy chiquito.

Además, las problemáticas que tiene el sector a nivel laboral y a nivel gestión hacen que las carreras de los bailarines sean cada vez más cortas. La gente llega un punto que quiere estructurar su vida y de algo hay que vivir y este sector hoy no se los posibilita. No les brinda las condiciones necesarias. La gente decide hacer otras cosas porque se frustra, se cansa y se agota. La edad hoy de carrera del bailarín es entre los 20 y los 28. Se han acortado los tiempos. El sistema no los cobija y no los ayuda, no te da la chance de hacer esta profesión toda tu vida. Las cosas se diluyen. Te supera en tus expectativas o en tus deseos. O te adaptas en las condiciones pobres que hay o hace otra cosa o anda a probar suerte afuera. En los últimos años se ha ido muchísima gente a vivir afuera porque aquí no encuentra salidas. Esta situación se incrementó en el sector de la danza con gente que sale a alimentar compañías internacionales o a hacer sus propios proyectos afuera porque no hubo modo de poder subsistir aquí. La gente se ha ido muy enojada y con una gran frustración y con la imposibilidad de decir nada por miedo a perder oportunidades de trabajo. Cuanto más silencio hay peor es porque si nadie se manifiesta a nadie molestan entonces nunca van a darte nada. Se necesita que en este país en el futuro quien tome las riendas tenga conciencia en áreas de gestión cultural. Gente idónea que trabaje sobre la cultura. No es solo crear una compañía estable con 30 sueldos porque hay 2000 personas que no tienen acceso a eso y se quedan afuera. Hay que darles posibilidades a los coreógrafos locales. Hoy no llaman a nadie y no hay presupuesto para hacer obra. Es necesario generar condiciones para que el sector se pueda desarrollar, estructuras que lo sostengan, concursos, que vengan de afuera y que te puedan ver. Por ejemplo, la fundación Antorchas, antes, cada vez que tenías que hacer una audición te alquilaba un mega teatro, traían a gente de afuera a que viera tu producto y te brindaban una vidriera para que puedas mostrar tu material. Mostrabas tu obra en las mejores condiciones. Es un ejemplo que hace a la calidad de trabajo y que es necesario volver a eso.

N.M: ¿En el exterior las estructuras de gestión permiten al coreógrafo ocuparse solo del área artística?

M.R: Si, por supuesto. Nosotros estamos muy atrasados. Por ejemplo, en Estados Unidos la actividad es toda privada, tenés un sistema capitalista que funciona a partir del mecenazgo. Los grandes coreógrafos de Estados Unidos tienen una junta de directores que son los auspiciantes de esas compañías. Ese dinero invertido se los descuentan a las empresas de los impuestos. Cualquier compañía tiene además de su espacio de ensayo una oficina con 4 o 5 gestores que hacen que todo eso funcione. Te hablo de un sistema donde todo es así de organizado. Nosotros no tenemos ni el sistema privado ni el sistema público que apoye y genera las estructuras de gestión necesarias para que el coreógrafo pueda desarrollar su creación. No tenemos ni el acceso al capital a través del sistema financiero ni un gobierno que te subsidia. El sistema subsidiario que existe no cubre ni un mínimo de las necesidades de la obra. Además es únicamente un monto de dinero que no tiene gestión cultural atrás, no le brinda al artista la estructura de gestión que necesita. Se necesita el dinero más la articulación de todos los demás factores referidos a la gestión cultural para que el sector pueda funcionar y es necesario también que estas políticas sean a largo plazo y se sostengan a través del tiempo. En general todo lo que se intenta aparece como un fogonazo y luego no se puede dar continuidad y necesitamos políticas culturales a largo plazo.

N.M: ¿Qué reflexión final harías para cerrar nuestra charla?

M.R: Nosotros somos quizás nuestros primeros enemigos. Los políticos Argentinos han logrado confundir a la sociedad. El argentino está muy confundido no sabe que es ni que tiene arriba. No se sabe que se puede y que no y que se puede proyectar y eso se traslada al sector. No hay leyes

ni acuerdos tácitos puestos en ningún lado y eso le juega muy en contra a la actividad porque no tiene de dónde agarrarse. El amor por la actividad, en las generaciones más viejas del sector, ha tenido que ver con intereses individuales, una vez que han obtenido lo que querían obtener esta gente no ha hecho nada por abrir el juego al otro, abrir el juego a las nuevas generaciones de la danza, hubo mucho miedo a perderlo todo y mucha mezquindad, muy poca generosidad. Quienes han tenido el poder dentro del área se han encargado de que el sector no tenga posibilidades. El sistema y el sector están derrumbados y aunque haya una explosión de la oferta formativa esos nuevos profesionales no pueden insertarse en ningún lado porque no hay nada. Hay que traspasar los intereses personales y sectoriales para poder evolucionar. Para concluir diría que es necesario para poder subsanar las problemáticas que hablamos primero, en la Ciudad de Buenos Aires un sistema de por lo menos dos teatro que den un espacio a la danza para que los coreógrafos puedan mostrar sus productos en buenas condiciones, tener una oficina de relaciones internacionales que pueda trabajar eficientemente con la movilidad internacional que brinde a los artistas la posibilidad de que sean difundidos en otros países, que todos puedan tener acceso a eso y generar una red de festivales, que los teatros tengan una programación de danza contemporánea, que las compañías estables del país se abra para la creación de diferentes coreógrafos y no que sigan haciendo las mismas reposiciones arcaicas de siempre, que sean lugares de creación. Es necesario recuperar la palabra creación como punto de focalización. Es necesario tomar modelos del exterior que funcionan e intentar articularlos aquí, necesitamos gestores culturales en la Argentina con ganas de hacer que entiendan al sector y a la problemática, que sepan lo que paso ante y lo que paso después, que estén informados y que actúen. Porque todo esto no se lo puede dejar en manos del artista, es importantísima la

necesidad de que existan gestores culturales que potencien el sector y hagan que la actividad florezca. La creación y la gestión cultural como camino hacia la evolución del sector.

Entrevista a Pablo Rotemberg

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 7 de Julio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo empieza el proceso de una obra?

Pablo Rotemberg: En mi experiencia yo he tenido dos tipos de procesos, en el sector independiente y cuando me han convocado para trabajos específicos en instituciones oficiales o teatros. La mayor parte de mi producción ha sido independiente. En ese caso todas las obras que hice como independiente siempre tuvieron un subsidio. Incluso la primer obra que hice que se llamaba “El lobo” que hacia un solo y me dirigía a mí mismo me la subsidio Prodanza. Todas mis obras contaron con el apoyo de Prodanza, incluso la última que estoy comenzando a ensayar. A veces también cuento con otros subsidios además del de Prodanza, por ejemplo, en mi última obra, “La Wagner”, cuento con el subsidio del INT, Instituto Nacional del Teatro. No hay muchas opciones en Buenos Aires, tanto de instituciones oficiales como privadas, para pedir subsidios. Nunca me presente aun al mecenazgo. Es una opción válida y hay gente que conozco que se ha presentado. Nunca recibí apoyo de alguna fundación privada. Si bien lo hago yo no es la parte que más hábilmente manejo de mi trabajo, el conseguir dinero, por ende no sé si hay alguna institución a nivel privado que brinde financiamiento, que apoyen al arte. Creo que hay auspicios, por ejemplo, de las embajadas, pero no es dinero.

N.M: ¿Gestionas vos los subsidios?

P.R: En general sí. Hace varios años que estoy a la búsqueda de un productor pero aún no lo he encontrado. Trabajé en un momento con una persona, me fue bien, pero no logramos formar un

equipo en continuidad. Ahora en la obra que empiezo a ensayar tengo un subsidio de Prodanza al cual aplique y gestione yo. No pedí otro más porque me di cuenta que necesito alguien que haga la gestión. No lo hice porque lleva un montón de tiempo y no lo tengo. Claramente necesito la figura del productor. Aun cuando es un trabajo independiente es necesario la figura del productor porque si no es muy arduo el trabajo. Ahora estoy muy disconforme, el monto que entregan no me alcanza ni para pagar la sala de ensayo. Tampoco pude presentarme en otros subsidios por lo que te comente.

N.M: ¿Solo con un subsidio no cubrís las necesidades de la obra?

P.R: No. No te alcanza. Yo soy muy malo para la parte de “loby” para lo que es relaciones, no tengo a nadie que lo haga. Lo que más se hace en una obra de danza, por ejemplo, es en una sala de ensayo. Lógicamente no puedes ensayar en cualquier lado, necesitas determinado piso para poder bailar. Por lo tanto la sala de ensayo la tenés que pagar y ahí se te va gran parte del presupuesto. Es cierto que tendría que hacer algún tipo de intercambio con algún lugar que me brinde la sala para ensayar o con un estudio pero son todas cosas que no me gusta hacer, no sé cómo hacerlas y no encuentro el tiempo. Para eso necesitaría un productor. Lleva mucho tiempo la gestión, tiempo que no tengo en general. Los subsidios siempre son insuficientes. Más allá de los subsidios, el ámbito de trabajo del sector independiente, el contexto en que acá se trabaja es muy precario porque uno no tiene apoyo de nadie, los subsidios o lo que uno obtiene no es como en Europa donde cuando uno monta una obra los bailarines cobran un sueldo, hay una infraestructura de trabajo que tiene un apoyo ya sea de teatros o instituciones. Además existen muchísimas ciudades donde uno puede trabajar de esa manera aquí solo existe Buenos Aires y las condiciones de trabajo ni se comparan con las de allá, acá es todo totalmente precario. Acá vos ensayas una obra y nunca hay plata ni para el bailarín ni para los directores porque el

subsidio se va en la sala de ensayo, el iluminador, el video, etc. Es una cosa muy ridícula. Uno la tiene naturalizada.

N.M: ¿Por qué crees que se da esa naturalización?

P.R: Porque es así y siempre fue así. Es una aceptación de una realidad que se quiere cambiar pero es muy difícil de modificar. También existe una actitud muy sumisa a nivel social de conformarnos con las cosas que no están bien. Siento que igual hay cosas que han de cierto modo mejorado. La gente de una generación posterior a la mía tiene una mente mucho mejor adaptada a la crisis económica. Son más despiertos, no aceptan ciertas cosas que yo acepto o aceptaba, por ejemplo, el hecho de no ganar plata cuando se trabaja en independiente, trabajar en una obra y no te van a pagar. Quizás hay un cambio pero siento que va a llevar mucho tiempo para que la situación de la danza mejore. Este contexto que yo te digo de trabajo es muy precario y muy poco profesional, no es el trabajo de los coreógrafos lo poco profesional sino todo lo que lo rodea que es muy precario. Mismo el principio de realidad habla de esta particularidad del sector, la clásica pregunta a nivel social: “¿De que trabajas? Soy coreógrafo ¿Si pero de que trabajas de verdad? Habla mucho de la sociedad. Nosotros nos codeamos entre nosotros y pensamos que lo que hacemos es muy aceptado pero cuando te asomas a la realidad ves que para la gran mayoría de la sociedad sos un bicho raro y que vivís en una especie de burbuja. Es difícil de sostener. Cuando era más joven esa burbuja no era tan difícil de sostener porque la vida era más fácil para mí pero ahora ya no te alcanza nada, ni el dinero ni nada. Tenés que dar más clases. En la danza es muy difícil que pase lo que pasa con el teatro. Lo que le paso a Veronese o a Tolcachir, gente que puede empezar a producir de otra manera o los actores que de trabajar en el off pueden trabajar en la televisión o en el cine y se les abre una puerta laboral donde comienzan a ganar dinero. En la danza eso es imposible, si se te plantea hacer una obra de danza contemporánea

comercial no existe. Es muy difícil. Si ponemos como ejemplo el musical, la danza es una parte más del musical pero es un lenguaje puntual que la gente que hace danza contemporánea no maneja. Por otro lado, lo estatal o lo municipal tampoco le da ningún tipo de apoyo a la danza. Si ponemos la danza en relación al teatro en lo que refiere a apoyo es muy desproporcionada la relación. El teatro si tiene apoyo y reconocimiento. A la danza no se le da ningún espacio. En lo privado lo entiendo porque tiene que ver con el dinero y quizás porque tampoco nadie articulo la manera de lograr un espectáculo de danza para ese circuito. En lo privado es entendible porque se supone que es gente que quiere ganar dinero, ahora desde lo público o el estado se supone que debería haber políticas culturales que fomenten la actividad pero no las hay. Además para el público masivo el mundo del off no existe y ¿Por qué hay que sostenerlo?, eso se piensa desde el estado. Tanto desde lo privado como desde lo público las condiciones para la danza son precarias, la danza no tiene casi nada. Las condiciones atentan a que uno no produzca. La meca de la producción independiente aquí es el viaje a Europa. Tengo colegas que con lo que trabajan afuera viven acá pues salen favorecidos con el cambio euro-pesos. A mí también me interesa concretar el viaje a Europa por una cuestión económica y porque me interesa mostrar mi trabajo en otros lados. Yo he viajado a Europa cuando bailaba para obras de otras personas y ves como que acá siempre está invertido todo medio diabólicamente, uno acá tiene todo en contra, allá tenes todo a favor. Si vas a un Teatro como el San Martín tenés todo en contra tuyo, todo es no. Si vas a un teatro de Berlín todo es como tiene que ser, el eje es el artista. Todo está al servicio del artista. Nosotros acá tenemos mecanismos muy pervertidos en general, todo es al revés. Hay cosas que uno no puede negar, en el punto de la vida cotidiana y en nuestra actividad Europa es mejor, yo si ahora tuviera 20 años me iría. En su momento no sé porque no me fui. Yo estímulo a mis alumnos para que se vayan, que tengan la experiencia de ver como se trabaja allá. Para mí lo

mejor es lograr un circuito entre Europa y Argentina. Te permite tener una satisfacción. Yo creo que mi trabajo es bueno y que trabajo mucho pero nunca logro como atravesar esa barrera tengo un poco de resentimiento y desilusión, pierdo a veces las ganas de seguir. No es casualidad que, a medida que uno va siendo más grande, no hay coreógrafos de 40 años. Hay muy pocos colegas porque se cansaron y porque la vida te va pidiendo otras cosas. Cuando uno es más grande quiere ganar dinero y salvo que no te importa te modifica. A mí me importa, en la danza es muy difícil ganar dinero, lo que ganas no te alcanza, entonces pasa que se deja de producir. Ves muchos coreógrafos de 20, de 30 menos, de 40 menos y así. Además se estimula mucho la producción de gente que recién empieza y poco la permanencia de los coreógrafos que tienen trayectoria. No hay un respeto por las personas que a uno lo antecedieron, como que se las descarta. En la danza pasa esto muy especialmente. No hay idea de tradición ni de respeto a nuestros antecesores. Tengo alumnos que les menciono a Oscar Araiz y ni saben quién es o hablan despectivamente y para mí Araiz es el mejor coreógrafo que hubo acá. Dentro de un cierto tipo de producción y concepto de la danza es el mejor. Uno debe tenerlo como referente y como registro. Más allá de que todo esto que digo parece re deprimente son cosas a modificar, a mí me cuesta participar en las cuestiones sociales dentro de las cosas que puedo hacer y mi personalidad me permite las hago y creo que las cosas pueden cambiar y creo que hay cosas que están mejor ahora que cuando yo comencé a bailar, los cambios son lentos.

N.M: ¿Cómo comienza tu proceso creativo?

P.R: Fueron muchas menos las veces que se comisionaron trabajos que las que trabaje a nivel independiente. Para el ballet del San Martín hice dos obras, el año pasado me convocaron del Centro Cultural Gabriela Mistral de Chile que es hermoso y con una infraestructura impresionante. Fue una residencia de 3 meses para montar una obra con bailarines chilenos sobre

una temática que ellos me propusieron. Una experiencia súper interesante. Ese tipo de trabajo donde te comisionan una obra tenés tiempos más acotados porque se trabaja pago pero ensayas todos los días y cobras, como en Europa, tu manera de reaccionar ante el material tiende a pensar más en la efectividad de lo que tenés que hacer, si para el ballet del San Martín tenés un mes de ensayos, aunque yo siempre trato de investigar y buscar la originalidad, allí uno acude más a cosas que sabe uno que funcionan y trata de hacer cosas con un contexto de producción que tal vez en una sala independiente no puedes hacer. Puedes hacer cosas que quizás son lugares comunes o cosas de tu lenguaje que ya conoces pero en un contexto diferente. Lo que hice en Chile fue una versión de “La idea fija”, el material era parecido, había violencia, sexualidad, humor, desnudos, canciones pop, era mucho más oscura y más violenta que “La idea fija” pero era como esa mezcla de un mundo horrible con un mundo de show, un mundo pop. Una obra hermosa. Fue muy exitosa y reconocida. Era una versión de “La idea fija” con glamour. La sala era hermosa, teníamos plata, podíamos hacer lo que queríamos, ensayábamos todos los días muchas horas. Eran tres meses y toda una estructura de producción que me permitía algo diferente. Era un proceso más acotado donde no puedes empezar sin saber adónde ir. Yo en los procesos en general, en el independiente, nunca se mucho que es lo que voy a hacer. En lo de Chile fui al ensayo con lugares comunes, consignas para los bailarines que arrastro de obras anteriores o de las clases, material de movimiento, ideas que uno viene arrastrando. En esos espacios donde uno trabaja con menos tiempo y en mejores condiciones, sabiendo que uno ahí piensa más como un producto, si bien no es una obra comercial es lo más cercano a lo que yo estoy de producir algo comercial. Uno quiere hacer algo que lo identifique y a la vez que sea efectivo sabiendo que es para un público más amplio. Aunque en el independiente uno también piensa en el público, no creo que nadie piense por amor al arte y no me importa nada.

N.M: ¿Cuándo proyectas una obra, encontrás luego el espacio que pensas o adaptas el material?

P.R: En general no. Igual ya sabes más o menos que posibilidades te puede dar un espacio independiente. Si sabes dónde vas a estrenar pensas en ese espacio a la hora de construir, incluso a veces a ya ensayas en ese lugar. Como que lo tenemos un poco pensado. Si sabes que querés una mega puesta de luces tendrás que alquilar las luces como si querés trabajar con imágenes tendrás que alquilar el proyector. Son todos gastos extra. En general uno sabe que todo el dinero va a la sala de ensayo y los técnicos. En general los bailarines y directores no cobran nada. Yo en general en todas las obras que hice puse plata de mi bolsillo. Si la obra funciona bien retrospectivamente gano algo de dinero con la obra, sobre todo si se produce el fenómeno de viajar. Se produce pensando cómo va a ser vista en otro lugar.

N.M: ¿Cómo seleccionas a los bailarines?

P.R: Depende el proceso. Esta obra que voy a hacer ahora, que viene siendo conflictivo el iniciar el proceso de ensayos, viene siendo un elenco solo de varones. Aquí no tengo idea de quienes tienen que ser. Además no salgo mucho, no voy a ver muchos trabajos. No estoy familiarizado ni tengo en mente quien podría trabajar en mi obra. En este caso probablemente voy a tener que hacer una pequeña audición cerrada para ver gente que no conozco para ver si ellos se interesan en mi trabajo y si a mí me interesan. En la obra anterior, “La Wagner”, era un elenco de gente que yo conocía, todas habían sido asistentes mías, otra había trabajado en otra obra conmigo, otra no había trabajado conmigo pero la conocía, depende la obra. En general siempre trabajo con gente que conozco.

N.M: ¿Mantenes bailarines de una obra a la otra?

P.R: Yo he trabajado con gente que me gusta mucho pero que no sé porque después me cuesta llamarlos en otro proceso porque siento que me van a dar lo mismo. No siempre, a veces al conocer a alguien mucho te puede dar más cosas. Yo no sé si es una parte más efectista mía pero me da la sensación de que siempre quiero trabajar con gente nueva. Con las chicas de “La Wagner” pienso que quisiera hacer una obra nueva porque es un elenco soñado, son perfectas, grandes bailarinas, personas hermosas, responsables, un placer trabajar con ellas. También me da miedo pensar que me va a salir el mismo material, como una incapacidad mía quizás. Si yo llamo a gente que no conozco a mí me va a salir el mismo material pero como son personas que no están atravesadas por un proceso conmigo hay una chance más de que salga algo nuevo. Depende. En los últimos trabajos no volví a repetir personas en mis elencos independientes, tendría que probar. Depende del proceso. En general tiendo a cambiar, siento que me va a renovar a mí.

N.M: ¿Qué visualizas en cuanto a los espacios formativos? ¿Hay una explosión de profesionales del sector ante un mercado laboral limitado?

P.R: Si. Cuando yo empecé el IUNA no existía. No era universitario, era el conservatorio de danza “María Ruanova”. Ahora están nucleados todos como la UNA. Antes era mucho más pequeño y la creación de la UNA significo un espacio concreto que aumento mucho el alumnado y por ende los profesionales del sector, está buenísimo porque es una carrera de grado. Quizás también podría convivir con un terciario, no sé porque desapareció, son políticas. Esta idea universitaria es más como la educación norteamericana. En Europa los conservatorios siguen existiendo. La UNA me parece un lugar muy importante porque genero puesto de trabajo para los docentes y tiene muchos alumnos. Sigue estando el taller del San Martín y las escuelas secundarias de danza. Luego hay espacios privados, hay escuelas que van y vienen, son difíciles

de sostener por cuestiones económicas. Hay mucha más gente que se dedica a la danza y eso genera más competencia en un lugar donde las posibilidades de trabajo son mínimas. Una competencia triste, patética y mezquina. No hay un mercado donde los profesionales posteriormente a su estudio se puedan insertar, es muy reducido. Es una burbujita donde vivimos. No hay muchas oportunidades. Para mí hay un exceso de personas que quieren bailar y coreografiar en comparación con las posibilidades concretas que existen. La mayoría de gente que quiere ser bailarín termina siendo coreógrafo porque si no haces tu propia obra nadie te llama, no hay compañías estables, nadie las sostiene. En Brasil o en Europa hay compañías que las sostiene o un teatro o el Estado donde todos cobran y es una posibilidad de trabajo distinta a la de acá donde la realidad es “hago mi obra pero luego tengo que trabajar de otra cosa” y la primera salida es dar clases. Cuando uno es más grande cada vez tiene que dar más clase o porque necesita más planta para vivir o porque todo es más caro. Te queda cada vez menos tiempo para dedicarte a lo artístico y coreografiar. En la actualidad el gobierno plantea que la cultura es el caballito de batalla y sin embargo se le quitan constantemente los apoyos, el Complejo Teatral de Buenos Aires va a terminar siendo un teatro privado. De cualquier forma la gente sigue produciendo, hay actividad, hay exceso de actividad en relación a cuales son las condiciones, un exceso de actividad demencial, un exceso de gente que quiere bailar en relación con la gente que va a ver las obras. En general la gente va a ver las obras. Hay parte del público, que no es el público masivo, como un público del movimiento escénico emergente, no de nuevos artistas, referido al off. Hay como una presencia más puntual del off en el mundo real, de mayor visibilidad. Tal vez por directores o actores que pasaron del off a ser conocidos en los circuitos de masas como el teatro comercial o el cine. Eso es bueno. Habla de una especie de población neurótica donde algunos integrantes, los artistas escénicos, necesitan hacer esto para no

enloquecer, y a su vez la locura social que necesita tanta gente que haga esto en una sociedad que aparentemente no los quiere, no los necesita y no se interesa por ellos. Quizás por ese rechazo hay mucha gente que lo hace.

N.M: ¿Cómo definirías al sector de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires hoy?

P.R: Yo veo mucha más actividad y efervescencia. La gente de 20 o 30 años tiene un sentido de la realidad más afilado. Hay más cantidad de gente que se dedica a la danza ya sea como intérpretes o coreógrafos, la cantidad es muchísimo mayor que antes. Cuando yo recién empecé y era bailarín en Buenos Aires había 5 bailarines, no hay mucho, 5 o 10 bailarines. Ahora hay una cantidad desbordante de bailarines que no es un dato que refiera a la calidad pero es un dato importante que hay mucha más gente que se dedique a una disciplina tan sacrificada. No para decir que los bailarines son víctimas sino que me parece una disciplina complicada por las condiciones de trabajo que mencionamos antes. Creo que está buenísimo que haya más gente y que esta gente, esta nueva generación tiene, por haber nacido en una crisis más profunda que la que yo me crie, una relación con el dinero distinta. Yo cuando era más joven trabajaba con una coreógrafa que no me pagaba y ni me preguntaba si estaba bien que no me pagara o porque no se cobra. Ahora llamas a un bailarín y quizás te dice que si no hay dinero no trabaja. Quizás antes los procesos duraban un año y ahora son más cortos, tal vez porque la gente debe trabajar más o están en más proyectos, también hay más diversidad de proyectos. Están en muchos proyectos por necesidad o porque quieren, el multitasking es algo muy actual. Son diferentes, son mucho más alertas, eso es muy bueno. Para mí la situación pese a todo lo negativo que tiene visualizo que hay una voluntad y hay mini acciones que apuntan a una evolución posible. Yo vivo en la Ciudad de Buenos Aires donde todo va para atrás y a nuestra producción la afecta puntualmente

la inexistencia de políticas culturales de la Ciudad de Buenos Aires, no nos afecta tanto las políticas culturales de Nación, que para la danza son igualmente inexistentes. Quizás es mucho peor. Nosotros echamos culpa al Complejo Teatral que no nos incluye en la programación, no hay danza en el Centro Cultural. Hace años que no hay nada. No sé cuál es la causa. Siento que, aunque haya cosas que tiran para atrás y la situación sea conflictiva, hay cosas mejores que hace 15 años atrás y hay más conciencia, existe más la idea de cambiar, la gente joven esta menos dispuesta a aceptar las ideas fijadas que teníamos nosotros acerca de que nunca te van a pagar por el trabajo que hagas. Los jóvenes comienzan a pensar que esto no debe ser así. En líneas generales es una situación crítica y de crisis pero esperando una crisis psicoanalítica de la cual se puede salir mejor, no sé cuánto tiempo demore pero hay una efervescencia interesante.

N.M: ¿Cuál sería la fortaleza del sector?

P.R: La gente de la danza es complicada, justamente por estar en esta disciplina que no existe socialmente, a diferencia del teatro que es una disciplina que existe socialmente, por ejemplo, mediante la ley del teatro o mediante el Instituto Nacional del Teatro. El teatro es reconocido por la gente como algo que existe, tiene un apoyo institucional y de la sociedad que lo tiene en su imaginario. En cambio, la danza es muy vaga la idea en el imaginario popular. La danza contemporánea en el imaginario popular no existe. La gente no sabe lo que es la danza y tampoco existe institucionalmente. Lo que uno comprueba es que, a pesar de que no existimos, a la gente la danza le gusta. Es un problema que podría subsanarse con la gestión y la difusión, porque cuando la gente sabe que hay danza a la gente le gusta. Antes se consideraba que la danza era hermética, obviamente hay obras de danza herméticas capaz similares a las artes visuales o a la música contemporánea muy extrema, es para gente que tenga una competencia para ver, que este entrenada y que le guste. Pero hay toda otra corriente que no es para nada hermética que

tiene procesos de investigación y riesgo y que la gente cuando la ve le gusta. Yo me considero afortunado porque la gente va a ver mis obras, y así como las mías, las de muchos colegas. El que la gente no va a ver danza es un mito, la gente va a ver danza pero quizás no como va a ver teatro por la presencia y la difusión concreta de la danza, pero la gente igual va. Hay un público también para la danza, quizá no es el mismo que el teatro. Es un gremio complicado. La danza es una disciplina difícil, requiere mucho entrenamiento que requiere tiempo y dinero. En la danza se ve mucho el valor del dinero que es lo que nosotros no tenemos, tampoco tenemos tiempo para crear e investigar. Uno ensaya dos o tres veces por semana como puede. Es complicado y genera un grupo social que la integra con muchas fricciones. En todas las profesiones hay batallas e intrigas pero en danza pasa por una cuestión de pocas posibilidades. A pesar de ello lo que permite que la danza sigue existiendo es algo que tiene que ver con la mente del bailarín y su disciplina. El sacrificio y el sufrimiento que implica la formación en danza generan una mente particular. Tenés una vida útil corta y pocas posibilidades de trabajo y eso va generando un entendimiento de la disciplina y del trabajo muy cuadrado, militar, alemán. Eso se traduce al sector de la danza. Hay una fortaleza que viene del entrenamiento y que hace que la danza se sostenga a pesar de todo. La disciplina del bailarín va formando en él un sistema de pensamiento particular y esa es una fortaleza. Genera una manera de pensar que es muy resistente. Ese es el gran mérito de la comunidad, aunque tal vez atomizado porque son individualidades muy fuertes desunidas por las dificultades externas. A la danza contemporánea le falta madurar el sentido de comunidad o de corporación en el buen sentido. Más allá de esta atomización a veces negativa hay una fuerza que es característica de la danza que es la disciplina, la resistencia y el entrenamiento y eso se traduce en una característica de comportamiento de la comunidad que hace que la danza sobreviva hasta ahora y que de a poco vaya mejorando.

N.M: ¿Y una debilidad del sector?

P.R: Una debilidad es esa atomización un poco mezquina que tiene que ver con las pocas posibilidades laborales y monetarias que ofrece la danza. Hay una pérdida de esa energía que se podría unir que se desune. Mi generación es notoriamente peor en eso. La gente joven es más corporativa y piensa más en conjunto tratando de superar esas diferencias primero aceptándolas. Esa podría ser una debilidad pero que tiene su contracara en esta fortaleza.

N.M: ¿Qué reflexión final harías de todo lo que hablamos?

P.R: Yo creo que la danza contemporánea es un espacio en el cual existe una especie de demencia, hay una demencia para dedicarte a la danza en el sentido de que sabes que es una disciplina muy ingrata y que tenés muy pocas posibilidades de que te vaya bien, de poder hacer un recorrido en lo artístico, en lo económico, en un país en el cual en ese sentido es muy complicado vivir, donde no hay un apoyo de instituciones ni privadas ni públicas. Igual quienes nos dedicamos a ello entendemos que la danza es una disciplina privilegiada. Su marginalización le ofrece un espacio muy libre de trabajo, como a nadie le importa lo que haces puedes hacer lo que desees. Si tenés vocación por lo que haces te permite un campo de trabajo libre, estas tan corrido de todo y a nadie le importa nada de lo que haces que es un lugar donde realmente hay una búsqueda muy libre y es tal vez por ello la razón de que los productos de la danza sean más herméticos y más raros y cueste que a la gente le gusten. Hay una idea de que la danza es un espacio de investigación y lo es. La danza tiene como virtud que su corrimiento en lo social y en todos los órdenes genera que si es el espacio que a uno le interesa para explorar sea muy libre, no se puede tener todo, a veces ganaras muy poco pero tenés esa libertad. Aunque suene muy poético y lindo sé que cuando tenés que pagar tus cuentas deja de serlo. En la teoría es un

espacio de mucha libertad, investigación y pensamiento. Un espacio muy interesante. En la danza contemporánea hay un lugar de experimentación incluso filosófico, un espacio productor de cambios, un espacio de reflexión y de riesgo. La danza esta tan fuera de todo que uno allí no especula pues sabe que no hay nada. El riesgo y la voluntad de investigar y experimentar es una virtud de la danza. Para mí la danza es el cuerpo y para mí el cuerpo es el gran objeto de la danza, un cuerpo desafectado del relato de la palabra, el cuerpo en escena es la danza, desafectado de los relatos del teatro, no atravesado por la palabra, la palabra siempre articula sobre un relato, la danza tiene una virtud de que no hay un relato como en el teatro sino más bien como la música o las artes visuales, es otra manera de pensar la estructura. Es difícil hablar de la danza al igual que de la música.

Entrevista a Susana Szperling

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 1 de Julio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo empieza el proceso de construcción de una obra?

Susana Szperling: Las últimas obras que estoy haciendo son intervenciones coreográficas en espacios no convencionales. La plataforma del festival de Ciudadanza me ayudo a que estas obras existieran y es para el valor que esa plataforma tiene. Uno sabe que cuenta con un presupuesto mínimo para realizar la obra. Estos son mis últimos trabajos: “Arenero” la estrene en 2013 y la prepare especialmente para parques y plazas para Ciudadanza. El recorrido de esta obra fue interesante, yo venía trabajando en obras y en distintos video-danza la relación del cuerpo con la naturaleza. Cuando veo los espacios de Ciudadanza veo los areneros y me surgieron imágenes para intervenir ese lugar, pensé que la arena era algo interesante para construir. Yo propuse a Ciudadanza una plaza y ellos propusieron otra que es Parque Patricios y ahí se armó una coreografía muy interesante con respecto a la escenografía natural que es el parque. Me gustaba la idea de intervenir espacios cotidianos. Mi proyecto de investigación actual se llama “Componiendo danza y performance en la cotidianidad” y habla de la inclusión e intervención de la danza en espacios no teatrales o que van de lo teatral a lo cotidiano. Mi primer proyecto de investigación fue acerca de dispositivos coreográficos generados en la interacción social. Hice ese estudio de campo y mis obras últimas están muy teñidas de esa investigación. Para el 2014 lo que hice con esa obra de Ciudadanza, los bailarines eran 5 yo también hacia la parte sonora, fue explorar como ese espacio era utilizado de otro modo. Un espacio para niños como el arenero que usaban grandes. La construcción fue re significar un espacio urbano. En relación a esa idea

creativa, lo extraordinario dentro de lo ordinario, nos vinculamos con lo cotidiano y con la gente que pasaba en ese momento. Propuso una plataforma muy interesante. Es un presupuesto acotado pero básico para que se realice algo. Al año siguiente, entusiasmada, solicite el Fondo Metropolitano y el Fondo Nacional de las Artes para cooperativa. Ambos me fueron otorgados por lo cual tuve la posibilidad de repetir esa experiencia con un subsidio mucho mayor que el de Ciudadanza. En este caso pude contratar prensa que hace el circuito de difusión y valoración de tu trabajo, pude contratar afiches, pagarle a los bailarines, comprar más arena, comprar más vestuario, pude dar un salto cualitativo. Además por ser una obra que se desarrolló con más tiempo pude agregar escenas y armar un espectáculo concreto de 40 minutos y elegí el parque que yo quería, Parque Saavedra, no el que me proponía Ciudadanza, lo cual me proporciono la posibilidad de vincularme con otro público. La obra cambio de espacio y cambio de público, de un público adulto a un público infantil que se enganchó mucho. No así la policía y los vecinos, hubo mucho problema con ellos ya que pensaban que la arena que traía me la robaba o no entendían que hacían los bailarines ahí. Fue un trabajo enorme, muy bueno y muy complejo. La obra, ahora, gracias a la repercusión más amplia que tuvo puede viajar a un circuito de festivales. Son intervenciones que cierto nivel de durabilidad en la medida de que el equipo se encarga de promoverlo y de gestionarle espacios.

N.M: ¿Vos tenés divididas las áreas o tomas todas las tareas a tu cargo?

S.S: Tuve la suerte de poder contratar a alguien que me ayudo en la producción, Marina De Luca, me oriento mucho, no para Ciudadanza, pero si para la proyección de ese material, con todo lo que es subsidios y con todo lo que tiene que ver con el diseño de producción de la obra. Estoy muy contenta de haber podido trabajar con ella. Pero, en general, no tengo esa suerte de poder contar con un gestor, cuando tenés esa persona los proyectos crecen mucho más, porque la

capacidad mía como docente que es lo que yo básicamente hago como sostén mensual fijo, mi trabajo en la universidad, ya es una tarea muy ardua y que te lleva mucho tiempo. La docencia, la investigación, los ensayos, la generación de material llevan mucho tiempo entonces ayuda mucho que existan los productores y me encantaría poder contar con alguien de gestión pero por el momento no lo cuento y sé que es un salto cualitativo muy importante. Me doy cuenta que hay un montón de festivales, de redes, de cuestiones a las que yo no tengo tiempo de sentarme a aplicar. Yo podría vender mi trabajo y multiplicarlo en presencia y no lo logro y obviamente los bailarines no son quienes pueden hacerlo. Yo me junto con los bailarines muchas veces para ver si ellos pueden también mover la obra y me doy cuenta que no, que no están formados para eso. A nivel gestión con los años yo como docente puedo hacer gestiones de extensión de cátedra, de voluntariado de investigación, de creación de obra, pero para lo que es la venta de mi obra ya no puedo. En ese sentido me siento afortunada de ser una persona que algo de tiempo tiene para gestionar cosas, pero el hombre orquesta es la clave que vas a ver dentro del sector de la danza independiente. Sé que no es lo más sano ni lo más fructífero.

N.M: ¿Cómo seleccionas a los bailarines?

S.S: Algunos pasan por mi clase y me dejan su CV, se muestran interesados. La mayoría de mis bailarines vienen de mis clases, alguno que otro lo veo en algún espectáculo y me interesa. En general el resto es toda gente que ha pasado por mis clases. A veces hago audiciones pero no es lo más común. Busco cosas particulares para cada proyecto puntual. Por ejemplo, para “Arenero” era importante que los bailarines tuvieran una importante formación en danza porque el trabajo con la arena era complejo, también trabajaron cosas aéreas, hacen cosas complejas a nivel corporal. Tengo bailarines que vienen del clásico, del contemporáneo, del yoga, de contact, hay

diversidad. Tengo una cosa ecléctica para mis grupos pero en general siempre he trabajado con gente formada, salvo proyectos de investigación puntuales.

N.M: Con respecto a tu experiencia como docente, ¿Consideras que existe una explosión de la oferta formativa que genera gran cantidad de nuevos profesionales?

S.P: En el momento que yo empecé a estudiar que iba al Teatro San Martín éramos 500 los que audicionábamos para entrar y quedaban 25. Estos 500 que querían entrar al San Martín hoy tienen la opción de entrar a la UNA con lo cual la población de danza ha crecido muchísimo. Aunque en el San Martín sigan entrando 25, la cuestión de que se haya armado la UNA es interesante porque no solo es para gente que comienza a formarse sino también para gente que ya está formada, es complementaria, es práctica y teórica. En ese sentido la danza está pegando un salto cualitativo particular a nivel conceptual. Está creciendo la población del sector.

N.M: ¿Encuentra esa población un lugar de inserción a nivel laboral?

S.P: La inserción es a nivel docente. No hay tantas oportunidades para el bailarín. El bailarín es docente. Lo único que existe es pedir un dinero para un proyecto, que no cubre el total de la necesidad del proyecto, y luego ves cómo vender ese producto, pero no haces dinero con ese subsidio, más vale gastas en la producción y en los viáticos, si tenes suerte te quedas con un plus mínimo que no es para vivir ni mucho menos. Lo que tiene Prodanza ni se compara con lo que tiene Proteatro, que es mucho mayor, con la Ley Nacional de Danza tal vez haya más dinero. Lo cierto es que para que un grupo pueda mantenerse y los bailarines puedan vivir de eso, las condiciones aún no están ofrecidas, hay muy pocas compañías estatales, La Compañía Nacional de Danza, la Compañía del Teatro San Martín y la Compañía del Colón, esas son las únicas compañías donde las personas viven de su trabajo, el resto de la danza independiente no puede

vivir de su trabajo. Yo si tuviera alguien de gestión que me ayudara podría hacer mucho más con mi material. Por ejemplo, para mi Ciudadanza es una plataforma de despegue que tendría que tener mayor continuidad, las gestoras de Ciudadanza me han comentado que no poseen financiamiento más que para realizar el encuentro una vez y eso debería repetirse y continuarse. Hay muchos trabajos que surgen ahí y para ese evento puntual y son muy interesantes. Muchos que no, que adaptan un material para teatro al contexto que propone Ciudadanza para que la vea el público que nunca llegaría al teatro. Pero para todo lo que tiene que ver con el cruce entre la arquitectura y la danza y los materiales que surgen para Ciudadanza sería importante que exista una continuidad del proyecto en el tiempo, pero no sucede. Tal vez con la Ley de Danza ellas puedan ofrecer más cosas. Yo tengo actualmente un proyecto referido a la educación que me gustaría presentar en escuelas pero si tengo que contactarme con cada escuela, con el Ministerio de Educación, etc., te imaginaras que no tengo tiempo para ello. Ideas y ganas hay miles lo que ocurre es que falta tiempo y la colaboración de un gestor que ayude a todo ese movimiento. Siento que no existe hoy en día un espacio que brinde todo lo necesario, si bien somos muchos los que a pesar de no tener las condiciones necesarias seguimos trabajando necesitamos más gente apoyando la movilización para que las cosas mejoren, desde los grandes espacios hasta los grupos independientes.

N.M: ¿Cómo definirías al sector de la danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires hoy?

S.S: Creo que necesitamos más gestores y productores. Es algo que lo tiene el teatro o la música pero la danza no. Por coreógrafo o cada 5 coreógrafos debería haber un productor o un gestor y no es el caso.

N.M: ¿Cuál sería la fortaleza del sector?

S.S: Yo creo que somos gestores naturales, que lo hemos aprendido por subsistencia. Si bien no está dentro de tu interés desarrollar esa capacidad no te queda otra que desarrollarla, aprenderla de oficio. Yo estoy haciendo hoy un posgrado en el cual hay gestión cultural, mismo en la UNA hay producción y cuestiones que se relacionan a la gestión cultural. Hoy existe más preparación referida a la gestión y más redes. El mundo de las redes es importantísimo, el hecho de las redes de festivales es de mucha importancia. Yo me forme en el exterior y siempre tengo la posibilidad de traer gente de afuera, hago puentes entre festivales o entre ellos y la universidad, apporto mis contacto para que siga habiendo intercambios ya sea desde el interior o desde el exterior. El intercambio hoy en día a nivel coreógrafo con coreógrafo funciona mucho. Ahora, más allá de que ya tengo un nombre y me llaman, yo veo el material de otro coreógrafo él ve el mío, nos pasamos ambos materiales y cada uno es un potencial gestor. Eso ocurre, no entre los bailarines pero si entre los coreógrafos que son productores y gestores también hoy en día. Además de poder plasmar sus ideas artísticas debe plasmar sus ideas de producción y eso lo hace sobrevivir. De cualquier forma entiendo que podría producir mucho más de lo que produzco si hubiera mayores posibilidades económicas de bancar lo que yo hago o si tuviera un equipo a nivel producción.

N.M: ¿Qué opinas de la Ley Nacional de Danza?

S.S: Todo espacio que se ocupe de que haya dinero para la danza posibilitara que haya un gestor o un productor que quiera encargarse de producir eso. Todas las personas necesitamos dignificar nuestra vida, trabajar y comer. Si hay personas a las que les interesa la producción y la gestión y saben que hay espacio donde hay dinero pueden generarlo de tener las condiciones necesarios.

Los productores generan la posibilidad de darle trabajo al artista. Eso es algo que puede articular la Ley Nacional. Cuando los gestores visualicen que existe mayor financiamiento para hacer algo lo van a hacer y las cosas evolucionaran. Por ejemplo, el pequeño espacio que tiene la danza en la Ley de Teatro ha favorecido al sector, pero en la Ciudad de Buenos Aires hay tanta actividad que tal vez favorece al interior, y a la capital también porque puede llegar al interior, genera mucho intercambio pero aún tenemos problemáticas a nivel Ciudad. La Ley Nacional de Danza puede generar un gran nivel de intercambio y crecimiento. El punto para mi es el anhelo de estructurar una compañía propia, que ya no lo tengo. Yo no tengo una compañía propia, tengo gente con la cual trabajo durante años pero son para determinados proyectos.

N.M: ¿Por qué no tenés más ese anhelo?

S.S: Porque me di cuenta que no se destina al sector la cantidad de dinero que implica, implica mucho dinero el tener una compañía. Si tenés una Compañía con 10 personas para darles trabajo y que vivan de eso necesitas un presupuesto importante. Pensa que tenes 4 bailarines, un productor, un coreógrafo, prensa, gente de arte, es un dinero importante. Las compañías independientes no existen, hay algunos grupos que son siempre los mismos los integrantes, muy pocos. Por ejemplo, “El Descueve” intento eso e intento subsistir mediante el diseño de insertarse en circuitos comerciales, tranzando puentes con el teatro musical y el pop y se mantuvieron mucho tiempo. A los 15 o 20 años se separaron. Yo he trabajado con los mismos bailarines de a 5 años, mas no se puede sostener. Hoy trabajo con muchos más bailarines en realidad, se arma preguntando “¿Quién está disponible para esto? Yo estoy, yo estoy, yo estoy” y se arma una red más grande de bailarines con el objetivo de tener gente en todos los proyectos. Pero al bailarín hoy en día salvo que salga un Prodanza o un Ciudadanza ¿Qué le ofrezco?, no puedo ofrecerle nada. En el teatro también hay algo de eso, la diferencia es que el actor al cual

ven en una obra puede pasar al circuito comercial, tiene esa posibilidad. En la danza eso no sucede. Hay que ver de qué manera se le puede sacar el jugo a lo que uno hace, al diseño de producción.

N.M: ¿Con respecto a los espacios, encontrás lo que buscas o adaptas el producto?

S.S: Yo prefiero hacer menos y que estén todos pagos que hacer mucho y que nadie cobre. Prefiero tener un subsidio, hacer algunas funciones y yo ya sé cómo se manejar la producción. Hago menos obra y menos funciones y no me tiro tampoco a lo comercial, a esa estructura donde hay un productor y otras condiciones que me encantaría pero que actualmente no existe como posibilidad. Con respecto al espacio, yo siempre encontré lo que necesite porque esa es mi posibilidad artística, nunca tuve problemas porque si puedo ir a un lugar no convencional puedo ir a cualquier sala. Arme una obra para el Teatro Alvear, hizo funciones en el Colon, giro por todo el interior, en cualquier lugar. Mis obras tienen cintura, yo las concibo así por una cuestión de subsistencia. Por ejemplo, en “Diario de viaje para público acostado” el público se recostaba en unas colchonetas, se podía poner en cualquier espacio donde el público se pudiera acostar en una cuadrícula a ver gente bailar entre ellos. Se llama “Diario de viaje” no porque efectivamente sea el diario de un viaje sino porque puede viajar a cualquier lado. El concepto es este, el público acostado, la obra se hizo en un establo en Alemania, en una plaza, en la Casa de Cultura donde funciona Prodanza, las colchonetas las puedes llevar y adaptar a cualquier espacio. Aun en el Teatro Colon se podría hacer porque los acostas en el escenario. Todas las obras sufren adaptaciones. Por la forma adaptable a cualquier contexto con que concibo las obras para que tengan movilidad cualquier espacio para mi es ideal. En general nunca tuve problemas con las salas y siempre fui a salas de gran tamaño, espacios amplios ya que aún no genere una obra para un espacio pequeño. Con respecto a la luz en general compro luces y adapto también la

iluminación, tubos de luz, bombitas de colores. La misma obra puede tener muy poca luz o 7 reflectores, depende. Yo creo que el artista tiene cosas para decir y las va a poder decir de distintas maneras. Siempre hay recursos que uno puede mover para lograr lo mismo.

N.M: ¿Qué reflexión final articularías con respecto a lo que hablamos?

S.S: Hay que seguir abriendo espacios nuevos pero a su vez hay que pensar como hacer para que existan fondos para producir dentro de la danza. Eso me parece muy importante para una actividad profesional. La formación universitaria hoy en día está dando muchas posibilidades y marca un camino de acción pero la plataforma independiente por momentos se duerme en los laureles porque desde el 97 que nos movilizamos para crear nuevos espacios una vez que una cierta camada se retira no veo que esos espacios estén creciendo en dinero o en posibilidades de gestión. Allí está la decisión personal de cada coreógrafo. La Ley de Danza puede ser un paso importantísimo. También es importante la conciencia de las personas que están en lugares de poder de como se puede generar la profesionalización del sector mediante la implementación de políticas culturales a largo plazo que puedan generar una real evolución del sector.

Entrevista a Marina Giancaspro

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 2 de Julio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo comienza el proceso de una obra?

Marina Giancaspro: Mi historia en relación con la danza se divide entre producciones coreográficas propias esporádicas a lo largo del tiempo, en general trabajé sobre mi misma o con personas muy cercanas porque entiendo la colaboración en el proceso artístico personal con una relación de afinidad y afectiva en relación al desarrollo de las personas con las cuales trabajo habitualmente, ha sido desde lo coreográfico un trabajo esporádico, cuando lo hice lo financie con medios propios por una necesidad creativa y cuando fueron surgiendo los lugares para exponer se hizo dentro de esos ciclos donde ya funcionaban otros grupos armados para mostrar esas cosas y sino dentro del contexto del San Martín. Toda la vida enseñé en el San Martín, desde hace 25 años, entonces, por ejemplo, cuando se abrió el Ballet Juvenil hice algunas producciones para allí con todo el soporte que me brindaba la institución, sueldo para los bailarines, dinero para la producción de la obra. En cuanto a la gestión individual, los fondos siempre fueron personales, no a través de subsidios. Si trabajé mucho del otro lado, en festivales de danza contemporánea, dirigí junto con Andrea Servera y Silvina Szperling 3 de los Festivales de Danza Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires de esta gestión, trabajé en el FIBA en el 2007, estuve como jurado de selección de subsidios del fondo Metropolitano de Cultura entre 2007 y 2008, conozco por haber trabajado con la mayoría de los grupos y de los bailarines de danza independiente el sector y el terreno, también conozco el terreno de la gestión, desde donde se gestiona y cuáles son las posibilidades de que los bailarines y los coreógrafos lleguen

finalmente a presentar sus obras desde estos soportes que siempre son insuficientes. Siempre son insuficientes porque hay mucha más producción que espacios para poner las obras, tenemos un solo festival de danza contemporánea que es cada 2 años, ese festival dura 5 días y no tiene más de 5 o 6 espacios con la cual la producción de una obra ocupa uno de los teatros, en el momento en que se presentan las obras para su selección la cantidad de obras que se presentan desbordan las posibilidades concretas que el festival viene manejando hasta el momento y no hay nuevos festivales en vista de ninguno de los organismos del estado, ni festivales que se organicen a nivel independiente como para que ciertas producciones puedan tener un lugar o un marco donde mostrarse.

N.M: ¿Por qué crees que se da esta situación?

M.G: La pregunta que siempre nos hemos hecho tiene la respuesta de los presupuestos. En general tenemos un presupuesto acotado. El reparto de esos presupuestos se maneja tomando en consideración que históricamente el festival necesito cierta cantidad de dinero para funcionar y entonces se le otorga eso dentro de ciertos montos determinados. La producción hoy es mucho mayor de lo que era hace 20 o 10 años y no existe actualización en los montos. La razón por la cual no existan más festivales no es que no hay producción de obras, no es porque no hay artistas que lo pidan, no es porque las personas que estuvimos abocadas a las diferentes gestiones no los hayamos pedido, pedimos la posibilidad de que los festivales no se hagan solo una vez al año sino también a lo largo de todo el país y no solo en Buenos Aires y la respuesta es siempre el presupuesto. Yo creo que también hace falta una posición con respecto al interés que esas estructuras tienen en que la producción en danza sea vista.

N.M: ¿Qué problemáticas puntuales existen en la gestión en el sector de la danza?

M.G: Las problemáticas dependen desde donde vos las orientes. Una de ellas es que los festivales tienen un periodo de acción muy acotado y espacios físicos para exhibir las producciones también acotadas. Al ser una estructura que va a comprimirse en cinco días las obras requieren una puesta, un desmontaje y eso te quita muchas horas de exposición. Necesitas montar un día antes o un montaje de 12 horas y tenés el teatro inhabilitado varios días para un festival que dura poco. Es una sola obra la que se puede montar y tal vez otra breve o que no tenga escenografía o que sus características sean de fácil armado o desarmado para que se puedan mostrar en un periodo acotado de tiempo en los lugares asignados. Yo no estoy diciendo que las obras deben adaptarse a esas necesidades, lo que yo estoy proponiendo es que las estructuras de gestión tienen que poder mirar cuales son las necesidades de las producciones actuales porque eso hace al desarrollo de la producción coreográfica. Incluso se piensa en que, cuando se organiza un festival de danza, se necesitaran salas teatrales cuando en realidad no es así, las producciones no funcionan para salas teatrales sino para otro tipo de espacios y requieren una especificidad técnica que el festival no provee porque no está en su imaginación que debe proveerla o que es necesario llegar a un dialogo con el artista mucho más cercano, hasta la última instancia de la obra para ver qué cosas necesitan y acomodar para que la producción pueda ser vista en las condiciones en que fue creada o pensada.

N.M: ¿Encuentra el coreógrafo el espacio adecuado para su obra o adapta el material?

M.G: En general no encuentra el espacio que necesita y en general no hay espacios adecuados para la danza porque la danza requiere un suelo particular ya que la gente cae, corre, desliza, desplaza, todas esas acciones físicas muy concretas requiere de un espacio que haga posible eso. Que la gente no se lastime ni en la función ni en el entrenamiento, si el piso tiene clavos deslizarse no es posible y muchas veces en el armado de festivales pasan estas cosas. Se usa el

escenario para un grupo de música, luego viene una exhibición de plástica que tiene marcos y entonces quedan clavos en el piso y se necesita todo un día para limpiar eso y acomodar el terreno para que pueda desarrollarse una obra de danza. Por otro lado, la iluminación tampoco es la correcta, en general se alquilan luces para complementar las que la sala posee. Las salas que tienen una iluminación preparada para las necesidades de cualquier obra son la “Martin Coronado”, el Alvear, el Sarmiento, el San Martín pero en el circuito independiente eso no se encuentra y las luces siempre se alquilan. Lo cual genera un costo importante para el artista. Todo va al presupuesto. Otra de las cosas que pasa es que como la actividad nunca tiene una rentabilidad porque si vos llegas a poner la obra esta no se vende, la gente no compra o compra muy poco una entrada a una obra de danza, cuando el artista recibe el subsidio no va todo para la producción de la obra parte va para su rentabilidad, nunca llega a ser un sueldo y él nunca llega a ganar dinero. El sector de la danza está muy atrás de las necesidades reales. El subsidio nunca llega a cubrir las necesidades reales de la obra.

N.M: ¿Es el coreógrafo quien gestiona el subsidio o tiene a quien le asista desde la gestión?

M.G: En general es el coreógrafo quien hace también la gestión del subsidio. A veces hay algunos coreógrafos muy organizados que vienen produciendo quizás no con el mismo grupo, porque los grupos se organizan para cada proyecto en particular, pero hay algunos que vienen produciendo con el mismo grupo de personas durante bastante tiempo entonces hay una suerte de equipo con cierta colaboración pero esa colaboración es bastante familiar y las tareas las realizan de manera artesanal los mismos artistas, las referentes a la gestión al igual que a lo artístico. El coreógrafo les pide: “llévame estos afiches” o existe quien hace las tarjetas, quien lleva la carpeta para presentar el subsidio, o como ya me presente otro año pongo tu nombre en lugar del mío así lo podemos ganar. Hacen todo ese tipo de colaboraciones y estrategias sencillas pero que son el

mismo grupo de artistas o coreógrafo quienes tienen que pensarlas y articularlas a nivel gestión para que eso suceda, son muy pocos los que tienen un productor. El artista aprende de oficio a organizar su propia autogestión.

N.M: ¿Por qué se da la baja rentabilidad de la danza? ¿Tiene que ver con que el producto que ofrece es para un público especializado?

M.G: Yo no creo que sea para un público más específico y más acotado. Me parece que las producciones en danza han tenido históricamente menos visibilidad que las de teatro. Creo que todavía el algo que en la generalidad del espectador que va a ver más teatro se cree que se va a encontrar con algo que no va a entender, que es para una determinada elite y no le resulta afín, no resulta descubrible. Creo que tiene menos visibilidad y que en general un espectador se anima menos a ver danza porque no sabe que es o porque tiene la idea de la bailarina clásica y que dentro de ese perfil elige un símbolo que no representa lo que está pasando en la danza actual. También en general los coreógrafos y artistas nos manejamos mucho invitando, casi suplicando, a las personas que conocemos que vengan a vernos, que por favor lo hagan y que eso genera un esquema endogámico que no se termina de romper. Hay una suerte de comunidad que apoya mutuamente y que de alguna manera arma un campo de resistencia con la apertura al afuera. Se maneja todo a nivel interno del sector en lugar de pensar en expandir la propuesta hacia afuera. Siento que hace falta algo más expansivo pero que eso ya no lo puede pensar el artista o el bailarín que está agotado, no puede pensar además la estrategia publicitaria, lo debe hacer el gestión.

N.M: ¿Cuáles son las diferencias entre el sistema de producción del circuito oficial y el sistema de producción del circuito independiente?

M.G: Es un abismo. La estructura oficial se caracteriza porque, en primer lugar, la persona que se ocupa de la producción tiene un sueldo, está pensando dentro de su propia área y se dedica puntualmente a la producción. La selección del material artístico y las obras le viene dado, solo se tiene que ocuparse de saber que teatros tiene, que posibilidades su presupuesto le da y barajar cosas de producción pero no se tiene ni que ocupar del vestuario ni de la escenografía ni de nada que no refiera a su área. En la producción independiente todo lo hace el artista las funciones no se tornan tan específicas y muchas veces el coreógrafo también piensa el vestuario o la gestión de la sala o subsidios. El coreógrafo es su propio gestor y terceriza los servicios que no puede hacer, como la escenografía. Es más informal y de una estructura muy difusa. La diferenciación de áreas existe, hay un escenógrafo, hay un iluminador pero está bastante en colaboración con la obra misma, no es alguien que se ocupa de lo suyo y no tiene relación con la obra, esta como más empapado del proceso de creación artística cosa que en el circuito oficial no pasa. A veces al productor ni le interesa como es la obra ni de que se trata cubre las necesidades puntuales que se le piden. Lo otro es más artesanal y hay una fibra comprometida más desde el proceso artístico y afectivo, hay algo más de que es “él bebe” en el proceso.

N.M: ¿Cómo definirías al sector de la danza independiente hoy?

M.G: Para mí el sector es todo, tiene características más tradicionales a nivel oficial de la danza contemporánea y muy poco de lo novedoso que los artistas gestan en un medio que requiere exposición. Para mí el sector es todo y debe haber un equilibrio no necesariamente de fuerzas sino de apertura de espacios para que esa nueva producción entre dentro de los espacios oficiales, tener algunas veces al año una asignación que se corresponda con los pedidos del movimiento independiente, que haya más movilidad entre lo oficial y lo independiente.

N.M: ¿Por qué es que no se da ese movimiento?

M.G: Para lo que es la expresión de la danza es uno. En este país existen muchos grupos independiente de danza, muchos coreógrafos solitarios independientes, muchos bailarines que trabajan en la soledad más absoluta y alejada del conocimiento de personas que los pueden ir a ver. Tenés que viajar entre los estudios para reconocer a las personas que comprometidamente se entrenan. Eso coexiste con otros movimientos como las compañías que emergieron de las instituciones oficiales como la UNA o la UNSAM que se ven cada vez más fortalecidas por la continuidad del trabajo, por los presupuestos que se les asignan y por el acceso a espacios oficiales. Los grupos independientes no tienen la fuerza suficiente para eso. Luego están las compañías oficiales estables como el Colon, el San Martin, la Compañía Nacional de Danza. Se necesitarían más espacios de visualización y exhibición. Hay muchos y los trabajadores independientes los fueron construyendo. Los espacio off es una construcción de la gestión independiente o que haya performances en una casa o en la calle, habla de una necesidad el medio o de una expresión del artista, no lo genero el Gobierno. Espacios los mismos artistas los están generando pero lo que tiene que ver con la gestión y la posibilidad de que se acceda frecuentemente y con continuidad a desarrollar tu obra no existe por parte de los organismos que tendrían que apoyar eso.

N.M: ¿Cómo es en el circuito independiente la situación laboral de los bailarines?

M.G: En el sector oficial cada compañía tiene características diferentes. La rentabilidad de las compañías y las condiciones de los trabajadores en ellas cambia de compañía en compañía. Algunos tienen una jubilación y sueldo, otros contratos por 6 meses durante 25 años. Tampoco hay un sindicato que específicamente represente a los bailarines, se dividen entre actores y

variedades. Lo mismo con la obra social. Eso pasa a nivel oficial, imagínate la precariedad que existe a nivel laboral en el sector independiente de la danza. No hay nada. Tenés que armarte una estructura docente o trabajar de otra cosa para sobrevivir porque no estás protegida para nada. Lo que hace falta primero es un reconocimiento de la actividad como una actividad económicamente activa, eso no existe. No solamente en la danza sino en general en el arte y en las artes performáticas mucho menos.

N.M: ¿Qué opinas de la expansión a nivel formación artística?

M.G: La expansión a nivel formación existe y yo siempre creo que esos profesionales tienen posteriormente un nivel de inserción en el mercado laboral. Quizás no sea una inserción inmediata pero considero que espacios de inserción hay y que los están creando los artistas. En la medida que hay artistas que salen al medio con una formación importante como para impulsarse a sí mismos son ellos mismos los que abrirán sus propios espacios. Y eso es lo que creo que ha venido pasando, no es que desde el Estado se han abiertos espacios sino que es el mismo empuje del artista quien abrió esos espacios y estos nuevos lugares de acción. No ha sido una lucha organizada desde un postulado de lucha sino que fue una acción colectiva en diferentes momentos y con distintas necesidades. Hay más bailarines y gente que hace obra, más personas que estudian movimiento y elaboran obras, no está vedada la acción. En la medida en que la danza se defina como categoría, por ejemplo, recursos como la Ley Nacional de Danza va a aportar a que la disciplina tenga representatividad para el estado y comiencen a aplicarse políticas tendientes al desarrollo de la gestión en la actividad. Pero si eso a lo que la ley se aplica no queda definido como danza puede perderse en otras expresiones, pierde especificidad y puede perderse en producciones que ya tienen aportes, como por ejemplo, del circuito comercial como

lo que hace Flavio Mendoza. Como está hoy enunciada la ley estas producciones entrarían dentro de ese marco. Eso tendría que ser revisado y tendría que ajustarse más específicamente.

N.M: ¿Cuál es la fortaleza del sector?

M.G: Ese crecimiento y fuerza de los trabajadores de la danza empujando y creando espacios. Auto gestionándose. También es una fortaleza el ingenio y la creatividad de la disciplina para crear nuevos espacios, el evolucionar a nivel artístico y no cerrarse en una tradición de la danza.

N.M: ¿y una debilidad?

M.G: La idoneidad para pensar específicamente en las necesidades a nivel gestión que presenta el sector que no creo que tenga que hacerlo el artista sino los gestores culturales. La imposibilidad de poder convocar a personas que sepan de esto para poder, por ejemplo, enunciar una ley que sirva a los efectos de lo que la danza está necesitando. Por otro lado se necesita más dialogo con otras disciplinas que se está dando pero me parece que hace falta más de eso, hace falta un trabajo de investigación en esos diálogos y en como dialogar.

N.M: ¿Qué reflexión final harías a manera de cierre?

M.G: pienso que hacia el futuro esa organización que veo que tiene fuerza a lo largo de los años no se va a perder se mantendrá, se mantiene porque las personas que vienen traen una fuerza de necesidad de exposición y creatividad. Como deseo es que se pueda establecer un dialogo de manera abierta y consiente, que el dialogo no sea un pedido sino un rearticulación para seguir investigando en terrenos que son muy desconocidos para muchos actores sociales. A veces nos cerramos sobre nosotros mismos y pensamos que nuestro sector lo conocemos muy bien y que

nadie puede enseñarnos nada y hay mucho de lo que nosotros no sabemos que otras áreas pueden aportarnos como la gestión cultural.

Entrevista a Mariela Ruggeri

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 8 de Julio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo comenzaron a pensar el proyecto de Ley Nacional de Danza?

Mariela Ruggeri: Nosotras comenzamos a trabajar en el proyecto de Ley Nacional de Danza justamente por las carencias que hemos tenido como intérpretes, como docentes, como coreógrafas y a partir de eso surge el proyecto. Nosotras venimos del sector de la danza de distintas maneras. Yo puntualmente trabajo como coreógrafa y docente. Todas somos gente que estamos inmersas en el sector.

N.M: ¿Cómo visualizas al sector de la danza hoy?

M.R: Imaginemos un gran tablero con todas las fichas de la danza independiente, si ampliáramos estaríamos en la misma historia variando las problemáticas en consideración de las diferentes regiones, básicamente es lo mismo. Cada ficha que saques es un problema, no hay no problema, todo es un gran problema. Viendo eso lo primero que tiene que suceder es que la gente que conoce desde adentro el sector, de vivir el problema, sea la que genere el cambio. El problema que se observa es que la poca acción que hay desde el estado ocurre desde siempre, por eso no hablamos de gobiernos. Ocurre porque las decisiones que se toman con respecto al sector las toman persona que no tienen idea de la actividad. Pueden tener buena voluntad pero con eso no basta. Para poder trabajar eficaz y eficientemente en algo tenes que conocerlo muy bien, sino siguen los problemas. En lo que respecta a la danza independiente contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires tiene un problema muy grande que es que no existen políticas de estado, por lo

tanto no hay continuidad en nada. Tampoco existen dentro de los programas que hay programas que puedan resolver la gran cantidad de artistas que hay trabajando en el sector. Por ejemplo, la última gestión de Prodanza está haciendo cosas muy buenas pero está haciendo lo que puede hacer, no puede ser solamente esa institución la que albergue todo el cambio. Si quisieran podrían ser, si el estado políticamente así lo decide, pero es una decisión política. Hay Estados que toman a la cultura como un bien fundamental de la sociedad en la que son parte, entonces es una decisión. Dentro de la cultura están todas las ramas del arte. Aquí vamos a hablar solo de la danza. Si tuviéramos un Estado que tiene dentro de su órbita esa intención empezariamos a resolver el problema. También el hecho de la cantidad de gente actuando en el sector obedece a cambios paradigmáticos que ha habido desde hace ya 15 años para acá, por ejemplo, la entrada de un actor muy grande que en este caso es la UNA, la entrada de ese agente dentro del campo hace que haya cada vez más cantidad de gente que quiera hacer lo que ha estudiado, lo que pasa que no hay posibilidades de inserción para esa gente, el campo no está preparado para eso, no lo estaba antes de la UNA y mucho menos lo está ahora, las condiciones no cambiaron. Se agudizan los problemas que estuvieron siempre y no hay una variable.

N.M: ¿Por qué consideras que no se da esa evolución?

M.R: Porque el trabajo del artista, que es un trabajador, debe trabajar en connivencia con un Estado, no trabajas solo, no se puede ser autogestivo forever, se puede ser autogestivo un tiempo hasta que haces pie en algo pero hay un momento en que tenés que hacer pie. Si vos estas actuando en unión o en pareja con el Estado porque creas tu arte para la sociedad en la que vivís vos vos el que está subsidiando la acción cultural y el Estado te mira de afuera y te aplaude. Eso tiene un tiempo de vida que es el tiempo de la juventud y luego se agota porque vos tenés que vivir. Te puedo enumerar una lista enorme de personas que se auto convence de hacer otra

carrera y termina trabajando de esa otra cosa que eligieron. Generalmente eligen cosas de movimiento relacionadas con lo corporal, pilates, yoga, fisioterapia, fisiología. O hacen carreras de ciencias sociales porque no encontrás salida en este sector y es muy frustrante. Aunque tuvieras un mecenas que tuviera mucho dinero con eso no resolves nada porque igual vos no tenés las condiciones para que tu productor se inserte. Si vos no tenés al artista produciendo en condiciones, no te digo dignas pero en condiciones, si no existen condiciones para que el artista este trabajando que políticas a posterior vas a aplicar. Nosotros importamos cosas de afuera de lugares que tienen resueltas las cosas y falta la construcción primaria. No tenés teatros que te programen, dinero para financiar tu trabajo, una obra por menos proceso que tenga igual lleva un tiempo, el periodo de montaje y de ensayo, la gente trabaja gratis, si tenes suerte te llega el subsidio; la crítica desapareció como instancia de reflexión, en algún lugar tiene que haber alguien que diga algo de tu trabajo, hoy no hay, lo poco que hay no alcanza para el desborde de oferta que hay, cualquier artista sabe que tiene un porcentaje muy grande de trabajo en lo que hace y algo de genio eso decanta en un lugar en donde estén dadas las condiciones y en la realidad siempre decanta en un lugar donde no están dadas las condiciones entonces como artista dudas de si no le pusiste suficiente trabajo o no tenías genio y te quedas ahí, esa es la frustración. Podes tenes todo el dinero pero las condiciones insuficientes no te las cubre ese dinero, lo otro habla de un reconocimiento. Otro tema terriblemente perverso es el tema de la nueva mentalidad del artista que produce adaptándose a las condiciones que hay, pobres, obras despojadas. Te pone en un lugar y no en otro. Vos podes tener una idea fantástica pero no vas a poder llevarla adelante y entonces no podes competir. Los artistas que nosotros legitimamos de afuera, de Europa o EEUU no son mejores que nosotros, habrá quienes son mejores y quienes no, igual que acá, habrá quienes son muy buenos y quiénes no. No hay 400 Dalí ni 700 Baríshnikov. Si yo

estoy acotada que mi idea la tengo que hacer de color negro porque no hay otro color que el negro es terrible. Por ejemplo, a mi ahora se me ocurrió trabajar una obra con 7 intérpretes, decidí poner dinero mío para empezar los ensayos en febrero y estoy súper nerviosa al respecto. Decidí subvencionar yo el trabajo. Remarquemos esto, nosotros más que ser autogestivos somos subvencionadores del arte. El público puede ir a ver obra porque los artistas ponen el lomo y su dinero todo el tiempo, eso es terrible. Sería importante que la gente que hoy maneja la cultura se sienta a la mesa con los que realmente conocen y trabajan en el sector para hacer las cosas bien. Si no es muy fácil hacer política y dejar que los artistas subvencionen la cultura de la cual el político luego se llena la boca. Decidí dedicarme a esto, hace muchos años que estudio y esto no es como ser abogado o cualquier otra profesión, ellos empiezan a los 20 y nosotros a los 5 y aunque empezáramos a los 20 las condiciones igual no estaría dadas y eso no es justo. En general uno vive de otra cosa que no es la danza y cualquier persona que vive de otra cosa en cualquier lado es un hobby, ¿Quién es profesional? Profesional es el que cobra, sino no sos profesional sino sos una persona que tiene un hobby o un amateur, y personas que cobran dentro del sector de la danza por sus obras son muy pocos, la mayoría de las veces ponen dinero. Si vos pones 5 horas de tu día para un ensayo eso también es poner dinero. No seamos inocentes de no pensar en las relaciones de capital, vivimos insertos en un mundo capitalista y el sector de la danza está inserto en ese mundo y en ese mercado. Hay un grado de culpa en nosotros, en las condiciones laborales precarias hay cierto nivel de culpa en el sector mismo. Históricamente las reivindicaciones surgieron de abajo para arriba. Fueron los trabajadores los que empezaron a reivindicar y crear sus derechos, lo que nosotros tenemos que hacer es crearlos, crear las condiciones de trabajo y los marcos regulatorios. No tenemos marcos regulatorios ni condiciones

de trabajo. Todo lo que dije del Estado es un 50% el otro 50% es de los trabajadores de la danza, no va a ocurrir sino.

N.M: ¿Por qué ocurrió esta situación? ¿Por qué no se organizó antes el movimiento?

M.R: Mira, han existido hace varios años atrás acciones esporádicas. El hecho de que en la ley de teatro haya danza teatro se debió a una movida de la gente de esa época que no salió del todo bien pues la danza quería estar más presente y el teatro se la comió. Hubo movida. Cuando se crea la Ley de Danza de la Ciudad ahí hubo movida. En ese momento eran acciones que servían para el pueblito de la danza, obvio que sirvieron. Pero paso lo otro, hubo un cambio de paradigma, una súper explosión de oferta y obliga a que se creen nuevas condiciones. Estamos hablando de un microcosmos que el CABA y la danza contemporánea independiente, el problema es muchísimo más macro y la problemática es enorme. A mi asusta el grado de ignorancia, el grado de desconocimiento que tienen los gobiernos con respecto a la actividad de la danza, no se entiende como no pueden ver un sector que es enorme y que impacta dentro de la economía de la cultura de una manera impresionante. Por ejemplo, vamos a tomar un lugar en Córdoba, esa persona que genera un trabajo coreográfico, tiene sus alumnos, no se circunscribe solo a ese trabajo coreográfico, tenés al vestuarista, quien hace la iluminación, la música, la escenografía, los que venden artículos de danza y un monto más. Todo eso es economía de la danza, incide en el mercado. Países como Brasil hace más de 10 años que hablan de este tema. Yo si fuera alguien de poder político me pondría primero a querer saber sobre el tema. Por ejemplo, estuve en un foro que se organizó en Mendoza donde ya crearon la mutual para la danza, tuvimos una charla con bailarines y maestros acerca del dinero que mueve la vendimia, solo para la vendimia central había 4000 bailarines inscriptos, cada departamento hace su vendimia y convoca a coreógrafos, escenógrafos, vestuaristas, músicos, etc. Hablamos de un

enorme sector productivo. Se visualiza la inserción a nivel económico. Nosotras todo lo que hemos hecho hasta ahora lo hicimos con recursos propios, no podemos hacer un censo porque no tenemos recurso pero hicimos algo y las cifras son enormes.

N.M: ¿Qué necesidades cubre el proyecto de Ley?

M.R: Nosotras pensamos en la creación de un Instituto Federal que pueda llevar adelante una política integral para la danza en todo el territorio federal. Esa política tiene que tener en cuenta el aspecto creativo, docente, investigación, gestión, acervo, producción, todo el abanico productivo de la danza porque el alma es gente bailando pero no es lo único, eso tiene todo un entramado. Es un arte sumamente vulnerable, la más vulnerable de las artes. Si proteges bienes culturales tangibles como no proteger un bien cultural intangible que es la razón de ser del hombre, el hombre lo primero que hizo fue moverse. La danza forma parte del ser humano y como tal tiene que tener un lugar dentro de la sociedad mejor que el que tiene, por empezar, tiene que tener un lugar. En nuestro país tenemos muchísimas regiones y cada una es diferente entonces las necesidades son diferentes y las necesidades de cada danza son diferentes. Es necesario que haya un circuito de trabajo nacional, provincial y regional.

N.M: ¿Existe una centralidad en Buenos Aires de la actividad del sector?

M.R: Si, existió desde siempre. Si te vas a 300km de Buenos Aires la diferencia es abismal. La polarización es muy grande y creo que es hora de que deje de haber ciudadanos de segunda. Supongamos que dos hermanos se plantean que van a estudiar, uno dice medicina y el otro quiere ser bailarín, ¿a quién le va a ir bien?, obviamente al médico porque el que quiere ser bailarín no tiene donde desarrollarse, donde estudiar, si vive en Santa Rosa La Pampa el que quiere ser médico va a la universidad y estudia, el que quiere ser bailarín no lo logra. Hay

escuelas regionales pero el que estudio en la universidad medicina va a poder ser médico y llegar a lo más alto que su profesión le proponga como ser ministro de salud, el que quiere ser bailarín si no viene a Buenos Aires y toma clases acá y entra a los centros legitimados de danza no puede hacer una carrera profesional. Tampoco nada le garantiza que viniendo acá la va a hacer pero tiene una mínima posibilidad. Entonces hablamos de que hay gente que es de primera y otra de segunda, sino seguimos menospreciando la actividad y si es así pongamos las cosas en claro y digamos “en este país no se hace más danza” y se terminó el asunto. No sigamos brindando gato por libre.

N.M: ¿Qué problemática definirías en relación a los espacios para la danza?

M.R: Una primera problemática seria que la danza siempre se adapta a las condiciones precarias que encuentra. Pero no vamos a demonizar a las salas, no tiene que ver con las salas, ellas hacen lo que les conviene y si tu obra no tiene público es lógico que la sala no te programe. Es muy complejo.

N.M: ¿Por qué se da el hecho de que la danza tenga poco público?

M.R: Por todo lo que venimos hablando. Es todo una bola de nieve y todo parte de lo mismo. Si vos sos pobre haces lo que podes y trabajas con lo poco que tenés.

N.M: ¿Existe división de roles en el sector o los artistas toman a su cargo todas las tareas?

¿Tienen los grupos un gestor cultural?

M.R: Esa categoría de gestor es muy reciente. Empezaron a meterse esos espacios de gestión cultural que el sector no utiliza en la actualidad. El artista hace todo. Yo, a veces, les pregunto a las chicas que vienen a entrevistarme y son gestoras “¿Qué van a gestionar?”

Porque los artistas miran de afuera a estos actores y no interactúan con ellos, porque la realidad es otra, porque no hay nada que gestionar, los grupos no son gestionables porque todo es muy pobre. No están las condiciones dadas en el sector para que un gestor cultural nos ayude, no hay nada que gestionar, no hay condiciones gestionables. Hoy el gestor cultural es una figura importada de países donde la gestión está resuelta, como Francia. Por ejemplo, hace muchos años hablando con una coreógrafa francesa yo le decía, contándole el tema de la ley, que nosotros nos planteamos siempre que una política integral para la danza no puede ser una política de subsidios porque el subsidio por sí mismo no resuelve el problema tiene que haber un montón de cosas alrededor del subsidio para que el producto tenga un paso en el tiempo que quede, tiene que haber una pre-producción, una producción y una post-producción y no la hay. Yo no puedo subsidiar algo y decirle hace 4 funciones, tiene que haber gira y revuelo alrededor del producto cultural ya que este impacta en la sociedad. El artista que se presenta con el proyecto tiene que presentarse en conjunto con el productor, el gestor, la gente que va a hacer que ese producto evolucione, y eso no sucede, el artista está solo. La coreógrafa francesa me miraba y me discutía cuestionándome como podía decir que el subsidio no sirve. Lo que pasa es que nosotros lo vemos desde nuestro contexto de subsidios y en Francia la situación es abismalmente distinta, ellos el subsidio lo conciben como un evento que no para más, es otra estructura, te rompes el alma como novel hasta que entras y una vez que entraste es acumulativo. Se forman equipos de trabajo para seguir aplicando dos o tres veces por año. Los subsidios no son departamentos estancos, se leen entre sí. Esta bueno que un proyecto tenga dos o tres subsidios porque eso habla bien del proyecto así como habla bien que la persona se mantenga en actividad y todos los años reciba ese apoyo. Si el artista no aplica quiere decir que no está trabajando. El arte está sostenido, cobran todos, tienen equipo de gestores que hacen todos los análisis económicos que se debe,

nadie trabaja ad honorem. También existen aplicaciones para movilidad. Eso lo hace un lugar que visualiza su cultural como un campo de trabajo y eso acá no sucede. Hablamos de dos estructuras abismalmente distintas.

N.M: ¿Cuál sería la fortaleza y la debilidad del sector?

M.R: Sin duda, el poder de trabajo. Eso también tiene dos caras, por un lado la fuerza del trabajo crea artistas excelentes, por otro lado hay una debilidad que es la de no involucrarse en modificar las problemáticas del sector. Fortaleza y debilidad se centran en el mismo punto. Yo tengo una frase: “la danza me aleja de la danza”, personalmente, para trabajar sobre las problemáticas no puede sostener un montón de cosas, no puedo entrenar, no puedo ensayar, no tengo tiempo y me alejo de lo artístico, por eso la gente que hace danza no trabaja sobre las problemáticas porque se centra en su metier y no tiene tiempo para más, elije.

N.M: ¿Qué reflexión final harías?

M.R: Seria muy importante que se sancionara la ley porque daría esperanza y con ese poder de trabajo que el sector tiene un poco de esperanza potenciaría todo muchísimo. Yo estoy muy comprometida con esto y no tengo vuelta atrás. Soy optimista, por más que muchas veces la paso mal soy optimista. Es un camino de ida que no se resolverá mañana pero del cual no hay vuelta atrás y no debe haber vuelta atrás. Dejo como reflexión que el 50% del accionar para una evolución le corresponde a la comunidad de la danza, hablar y reflexionar del tema hace que se comience a construir un camino hacia la evolución.

Entrevista a Florencia Vecino

(Comunicación personal, Ciudad de Buenos Aires, 8 de Julio de 2015)

Noelia Mitelli: ¿Cómo visualizas al sector de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires en la actualidad?

Florencia Vecino: Hay miles de problemáticas. Yo estoy desde el principio en el Foro Argentino de Danza bastante activamente trabajando. Fue como destapar una olla de problemas que siempre los hubo pero que con el foro pasaron a la luz. Esta bueno porque es un trabajo horizontal que nos ayuda a organizarnos a nivel comunitario. Yo siempre estuve del lado de la bailarina que se preocupa por su técnica y su cuerpo y no tanto por las cosas de gestión. Con el foro me desayune de la gran cantidad de problemas que hay y comencé a estudiarlos. En principio la falta de dinero y los ínfimos montos que nos otorgan los subsidios. Yo estoy comenzando a ensayar una obra mía y me van a dar solo \$5000 y con eso tengo que hacer todo. Me puse a ver videos en YouTube de coreógrafos europeos y vi los despliegues escenográficos y yo pensé que estéticamente cambia todo en relación a las condiciones con las cuales estamos trabajando. Como eso modifica muchísimo una obra. Ya como estamos pensando las cosas es en relación a las condiciones precarias que tenemos. Es esto y con esto trabajamos, vamos a favor de eso. Por ejemplo, la última obra que hicimos con mi colega Luis Garay en Japón era con basura, encontramos una posibilidad dentro de trabajar con basura en un gesto de no tenemos plata para nada ni para comprar escenografía ni vestuario, creamos con eso en la cabeza. Nos condiciona mucho a nivel creativo. Las ideas que tengo son muy simples porque las condiciones de producción son muy simples. Pienso, ¿si yo viviría en Europa se me ocurrirían otras ideas

solo por tener otra estructura de gestión y producción? Es interesante porque ya ni se nos ocurre proyectar a nivel grandilocuente, las ideas están adaptadas a lo que se puede, el imaginario es más simple y está adaptado a las condiciones precarias que hay. El imaginario se ve afectado. Por otro lado, si bien todos estudiamos académicamente, me parece peligroso que siga haciendo clases de técnica donde se orienta al cuerpo a una manera de bailar única orientado a lo europeo. Es una uniformidad basada en una cosa que invento otra persona en otro país que no tiene nada que ver con lo que pasa acá, no hay interrogante en relación al contexto. Hay bailarines formados a nivel uniforme. Ese tipo de formación maquina bloquea mucho y se traslada a la manera de hacer obras y a la manera de producir esas obras y de reflexionar acerca de la actividad del sector. Hay algo medio colonialista en referencia a las técnicas extranjeras y pienso que los bailarines debemos estudiar más. Yo viajo mucho a Brasil a trabajar y ahí se trabaja distinto, uno termina una obra y el público se te acerca a plantearte sus reflexiones y aquí falta reflexión.

N.M: ¿Te parece que la UNA podría llegar a cubrir eso?

F.V: Yo me siento muy alejada de la UNA, fui tres años allí y decidí no ir más porque no me llenaba. Creo que avanzo mucho, hay como mucha oferta a nivel educación pero después en el campo real laboral no hay plata, no hay compañías independientes estables que tengan plata, hay poquísimas compañías oficiales, es muy difícil producir porque no hay plata, pagas una sala de ensayo y cuesta un montón. Por otro lado, si se llama danza contemporánea nos tenemos que hacer cargo de ese nombre y reflexivamente hay que buscar acerca de eso. Hay pocos lugares donde insertarse y la producción del artista termina siendo hermética y catárquica y se aleja del público. Hay que hacer una reflexión de la propia tarea. La danza es muy importante en los tiempos que corren y es un lenguaje que va a ganar espacio y que tiene mucho que decir acerca de la actualidad, debe salir del pensamiento de “me quiero mover porque me quiero mover”. Hay

que estudiar, viajar, hablar con la gente, estar atento a todas las situaciones políticas y las problemáticas, estar más despiertos y organizarnos. Tiene que ver con estos movimientos nuevos como el Foro basados en la necesidad de hacernos más visibles y poner el cuerpo de otra manera. Que no sea la danza un espejo para adentro, tenemos otra misión y otra tarea más importante y tenemos que profundizar ahí.

N.M: ¿Ustedes toman a cargo todas las tareas de producción o tienen alguien que se ocupe de la gestión?

F.V: Hacemos todo nosotros. No tenemos asistente de ensayo siquiera porque no se le puede pagar. Nosotros gestionamos los subsidios, buscamos la sala, mandamos DVD a todos los países para los festivales. A nivel internacional también lo gestionamos nosotros. Ahora nos está pasando que como ya estamos insertados en ese movimiento y viajamos mucho siempre que vamos a un festival hay gente de otro festival que nos ve y nos llama. Empieza a armarse una red que va solita, pero al principio el trabajo de mandar y mandar DVD siempre lo hacemos nosotros. Ahora ya entramos en un círculo que se auto gestiona pero venimos viajando desde 2008.

N.M: ¿Cómo seleccionan a sus bailarines?

F.V: No me gusta hacer audiciones, sería lo último que haría porque me guio más por el conocimiento de las personas, la afinidad. Los selecciono mediante afinidad, si vi a alguien que me intereso, me gusto como se mueve y es afín a mi propia locura, si nos comprendemos así lo selecciono. También tiene que tener disponibilidad para ensayar, ahí tenés un filtro importante. Si no puede ensayar en los horarios destinados a eso ya no podemos trabajar juntos. Acá la plata

no alcanza, se ensaya en horarios complicados, a las 7.00 de la mañana o a las 12.00 de la noche, el cuerpo hace una gran resistencia a todo y tenemos que trabajar a favor de eso.

N.M: ¿Cuándo tenés que estrenar encontrás el espacio adecuado o adaptas el material?

F.V: Mucho no encuentro, trabajo con lo que hay. Nuestra última obra la ensayamos en un espacio todo sucio donde el piso era de cemento y la obra terminó siendo un poco eso, la hicimos toda con basura. El material habla de las condiciones de producción, está bueno que lo evidencie y se adapta a trabajar con lo que hay. Si el material no habla de la precariedad de las condiciones de producción no hay verdad.

N.M: ¿Qué diferencia hay entre los sistemas de producción de acá y los de afuera?

F.V: Afuera tiene espacios, les dan el espacio para ensayar, no tienen que pagar una sala de ensayo. Acá te dan un subsidio de \$6000, \$4000 se te van en la sala de ensayo y \$2000 en el músico, porque los músicos no trabajan gratis. Trabajar en danza es de las mayores inversiones que yo vi y viene de parte de los artistas. Es una inversión constante. Afuera hay más plata para el financiamiento de la obra y la plata está a tiempo. Acá vos pones la plata y luego recuperas una parte mediante el subsidio. Afuera están dadas las condiciones básicas con las que uno puede contar, acá no. Lo del dinero es lo más llamativo y se refleja en su modo de producir. En los festivales hay un concepto detrás y tareas de curaduría, desde la persona que dirige las cosas sigue están la idea de la danza como un lugar reflexivo, acá esa idea no existe. Afuera hay estructuras de gestión que soportan a la producción artística, acá no hay eso. Acá no se entiende ni lo que es la danza contemporánea. Acá hay cosas que no se están reflexionando ni preguntando. Necesitamos más festivales, más espacios donde los coreógrafos puedan exhibir

sus obras, más posibilidades para insertarnos en el mercado laboral y en la escena a nivel visibilidad, necesitamos más espacios para la danza.

N.M: ¿Qué fortaleza posee el sector de la danza independiente?

F.V: Que tiene mucha cintura, sobre todo para los problemas. Tuvo tanta cintura que ya no se reflexiona, se naturalizó, es momento de activar la reflexión. Tiene una cintura para producir muy grande, hay mucho deseo por trabajar, el bailarín aguanta mucho y estamos muy acostumbrados a trabajar así. En Europa nadie te trabaja gratis. Hay que poder decir no y hasta acá, hacer autorreflexión. Pero la fortaleza es la resistencia que tienen los artistas del sector, son muy resistentes y tienen mucha paciencia. No hay que hacer de esa paciencia la gran virtud, hay que accionar.

N.M: ¿Y una debilidad?

F.V: La falta de estudio. Hay algo muy poco reflexivo y hay que estudiar más. No nos podemos quedar en la aceptación de todo, tenemos que salir de eso y evolucionar. Tenemos que ponernos en la espalda todas las problemáticas y trabajar en consecuencia para evolucionar. Hay que salir de esa cosa de ego de los directores, no estamos en condiciones de hacer eso, hay que hablar más entre nosotros, como acá todo es tan difícil una cosita que alguien consigue y se aferra a eso y hay que ablandar un poco eso, ir hacia la evolución del sector para todos, no para uno solo.

N.M: ¿Qué necesidad plantea el sector?

F.V: Un espacio de formación donde haya riesgo, reflexión y todo este más integrado y sea más híbrido. Haya gestión y haya danza. Un espacio de formación hacia la realidad actual concientizando la verdad de lo que se vive hoy y trabajando en consecuencia.

N.M: ¿Qué reflexión final harías?

F.V: Me gustaría que empiecen a pasar cosas que resuenen y modifiquen la realidad actual. Que todo el mundo quiera ver danza y no pase solo por lo comercial o por tener que explicar que es la danza contemporánea. Que se evolucione socialmente hacia ese lugar. Que la Ciudad se empapara de la danza y que ya no tengamos que explicar que hacemos, que se comprenda y que las estructuras que nos tienen que sostener nos sostengan.