



La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires

Estudio cualitativo exploratorio

Mayo 2010

Indice

1. Introducción	3
2. La escena de la danza independiente	
2.1 El boom de la danza independiente	8
2.2 Significados e implicancias de la independencia	11
2.3 La comunidad artística	13
2.4 El establishment	18
2.5 La crítica	19
2.6 El público	22
2.7 El circuito de salas independientes	24
3. Prodanza	26
4. Comentario final	31
5. Bibliografía	33

Anexo I: La escena de la danza independiente en Chile.

Anexo II: Análisis de subsidios de Prodanza otorgados en los años 2001-2009.

1. Introducción

A comienzos de 2009 empezamos a delinear junto a las Directoras de Prodanza una investigación cualitativa exploratoria que nos permitiera describir la escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos.

Desde el Instituto se percibía en un momento crítico de cambio: creciente nivel de institucionalización educativa y profesionalización de los actores, incremento de las producciones y multiplicidad de propuestas artísticas, crecimiento del público, aumento en los subsidios, entre otros fenómenos.

Planteados estos elementos, se entendía que se trataba también de un momento especialmente propicio para un fortalecimiento de la promoción de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires capaz de acompañar el crecimiento mencionado.

Sin embargo, el Instituto no contaba con la información suficiente respecto de la magnitud, características, necesidades y expectativas de la escena y los diversos actores que la componen, para el diseño, desarrollo y sostenimiento de políticas de promoción en sintonía.

De este modo, comenzamos a esbozar un proyecto de investigación cuyo fin fuera *introducirnos* de manera comprensiva en el mundo de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, que pudiera aportar como primer diagnóstico de la situación particular que vive la escena en la actualidad.

El alcance del proyecto se definió tras varias reuniones de trabajo en las oficinas de Prodanza, donde determinamos que por su carácter comprensivo, la investigación debía articular los discursos y las representaciones que hacen a la escena de la danza independiente desde la producción –la comunidad artística-, la recepción –público- y los agentes intermedios como la crítica, los líderes de opinión y/o los actores institucionales.

Así, los objetivos de la investigación serían, por un lado:

- 1) Caracterizar la escena de la danza independiente desde la mirada y los discursos de los principales actores involucrados:
 - a) Percepción del estado actual de la escena
 - b) Significados de la independencia
 - c) Situación de la comunidad artística
 - d) Calidad de las relaciones entre los actores

Y por otro, respecto de 2) Prodanza:

- e) Dar cuenta del impacto de Prodanza en la escena desde su creación
- f) Recuperar una evaluación del rol del Instituto, sus políticas y su gestión como agente de promoción
- g) Detectar las expectativas y necesidades de los productores y artistas en la actualidad desde sus diversas inserciones en la escena (coreógrafos, bailarines y salas)

Los primeros pasos de la investigación fueron la construcción de un 'estado del arte'¹ y la sistematización de la información de la escena con la que contaba el Instituto, principalmente registros de otorgación de subsidios y proyectos presentados para subsidio de años anteriores.

La indagación bibliográfica y documental permitió que nos acercáramos a la producción de conocimiento y saberes respecto de la escena de la danza independiente. No sin dificultades, ya que lo que pudimos constatar es que dentro del campo de la danza, los recursos académicos, la información y documentación son escasos y de difícil acceso².

En este sentido, Internet ha sido un recurso clave para la presente investigación. No solamente nos permitió acceder a material de archivo, también nos permitió abordar la escena desde un lugar muy enriquecedor para el proyecto: la lectura y seguimiento de sitios especializados, contenidos en comunidades virtuales y redes sociales, weblogs,

¹ El concepto de "estado del arte" designa el recorrido que se realiza –a través de una investigación de carácter bibliográfico y/o documental– con el objeto de conocer y sistematizar la producción científica en determinada área del conocimiento. Esta exploración documental trata de elaborar una lectura de los resultados alcanzados en los procesos sistemáticos de los conocimientos previos a ella.

² Queremos aprovechar para agradecer nuevamente a todos aquellos que colaboraron y aportaron material bibliográfico y documental para esta investigación.

etc. de la escena, han aportado información muy valiosa a la hora de introducirnos en el mundo de la danza independiente.

De esta extensa pesquisa virtual se desprende también el Anexo I: *La escena de la danza independiente en Chile*. La lectura y el trabajo sobre este material –y otros sobre Mexico, Colombia, Brasil, Costa Rica- nos permitieron tener una mirada más comprensiva de las escenas independientes, con atención a sus similitudes y diferencias³, principalmente en términos de gestión, institucionalización, financiación y público.

En el Anexo II, presentamos un análisis comparativo de la otorgación de subsidios desde el año 2001 al 2009 inclusive.

Esta etapa de investigación de escritorio fue fundamental a la hora de definir las muestras para el trabajo de campo, ya que no existen datos ni registros respecto de la magnitud de la escena.

La falta de información disponible –cuantitativa y cualitativa- respecto del universo que investigábamos volvió muy dinámicos los procesos de decisión metodológica y la definición de las muestras. De este modo, en el diseño de la investigación se integraron distintas metodologías cualitativas, que fuimos articulando de acuerdo a las necesidades del proyecto.

A continuación detallamos el abordaje metodológico y las muestras para cada uno de los segmentos abordados:

1. Comunidad artística:

Entre octubre de 2009 y marzo de 2010, se realizaron:

- 18 entrevistas en profundidad con artistas de la danza independiente - coreógrafos, realizadores, intérpretes, etc. contemplando distintos períodos de inserción en la escena y trayectorias artístico-profesionales. Los entrevistados fueron seleccionados en función de los criterios mencionados y su disponibilidad

³ No es intención considerar el caso chileno ni ningún otro como casos ejemplares, solamente lo presentamos como una experiencia más de crecimiento de una escena independiente.

- 2 entrevistas en profundidad con gerentes/programadores de salas del circuito independiente
- 3 entrevistas en profundidad con artistas –coreógrafos, realizadores, intérpretes, etc. de otros géneros dentro de la danza independiente que no fueran danza contemporánea, con experiencia de solicitud de subsidios en Prodanza: Tango, Flamenco, Hip Hop, etc.
- 2 grupos focales con bailarines/intérpretes de danza independiente, de entre 4 y 6 participantes cada uno
- 3 observaciones no participantes en eventos/actividades de la comunidad artística de la danza independiente en la Ciudad: Festival Internacional de Buenos Aires 2009, seminario Corpomidia de H. Katz en el Centro Cultural de la Cooperación y charla abierta con los coreógrafos del Centro Coreográfico Nacional de Nantes en el Teatro 25 de mayo.

2. Líderes de opinión y actores institucionales:

Entre agosto y septiembre de 2009 se realizaron:

- 4 entrevistas en profundidad con líderes de opinión⁴ y actores institucionales en tres áreas: academia, gestión y asociaciones artístico-profesionales.
- Observación participante de la charla “*La danza contemporánea: política y gestión*” en junio del año 2009 en el Centro Cultural de la Cooperación.

⁴ El concepto de líder de opinión surge de la teoría del flujo de la comunicación de Paul Lazarsfeld, que postula que los individuos son más proclives a formar su opinión a través de figuras -personas u organizaciones, capaces de ejercer influencia sobre las actitudes o la conducta de otros en calidad de su reconocimiento y prestigio, al ser percibidos por los demás como autoridades respecto de un tema, área de conocimiento o interés para un grupo social o comunidad.

3. Crítica:

Entre agosto y septiembre de 2009 se realizaron:

- 3 entrevistas en profundidad a críticos de danza de medios masivos
- 2 entrevistas en profundidad con críticos de danza de medios especializados
- 2 entrevistas en profundidad con críticos de danza en Internet

4. Público:

En marzo de 2010 se realizaron 2 focus groups con público de danza independiente, de entre 4 y 6 participantes cada uno.

- Mujeres y hombres entre 18 y 55 años, residentes en la Ciudad de Buenos Aires, que se reconocen como público de danza independiente y han visto más de 3 obras en el último año.
- Todos los participantes de los grupos resultaron estar involucrados en el mundo de la danza no solamente como público, también como intérpretes, jóvenes coreógrafos y estudiantes.

5. Circuito de salas:

Se realizaron 3 observaciones etnográficas en salas del circuito independiente de la zona del Abasto en la Ciudad de Buenos Aires.

- 2 observaciones en fecha de estreno
- 1 observación en la última función

2. La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires

2.1 El *boom* de la danza independiente

Tal como señalamos en la introducción, la idea de que la danza independiente⁵ 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 *boom* de la danza frente una creciente reducción de los recursos y los espacios, por otro.

Esta 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*”.

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

La sensación predominante entre los entrevistados es la de un atolladero o embudo en donde la infraestructura de la escena no tiene la capacidad para absorber a las nuevas generaciones: “*No sé es si hay tanta preocupación por a dónde va todo eso, qué es lo que se produce, si da la estructura de teatros y financiación... no da para eso*”.

Por su parte, el *boom* de la escena está estrechamente vinculado a la percepción de una enorme riqueza, principalmente artística y creativa. El esfuerzo y el compromiso de trabajo de la comunidad creativa es reconocido entre todos los actores entrevistados, generando múltiples imágenes y representaciones positivas de la escena: “[los artistas] *trabajan movidos por una pulsión realmente muy grande, a mi me conmueve, la necesidad de bailar y hacer cosas*”.

En sintonía con estas representaciones, se resalta también la potencia creativa y la capacidad para producir fenómenos cada vez más interesantes y enriquecedores de las nuevas generaciones que “*transpiran la camiseta*”.

⁵ De acuerdo al uso que en la presente muestra se hizo de los términos ‘danza independiente’ y ‘danza contemporánea independiente’ como equivalentes, en adelante los usaremos del mismo modo, excepto donde sea indicado.

Como correlato de este momento de crecimiento y efervescencia creativa y artística, aparece la noción de carencia, penuria –entre los más pesimistas de “*miseria y escasez*” de recursos- a las que está sometida la escena: “*Creo que desde hace algunos años, cada vez más, las propuestas de danza que se ven en esta ciudad pertenecen a la danza independiente. Por lo cual termina uno preguntándose ¿cómo puede ser que en este lugar, donde hay tantas carencias sean las mejores obras y festivales que aparecen?*”

A 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 si. Se habla del “*estatuto híbrido, interdisciplinar que presenta la escena de la danza contemporánea*”⁶

En este sentido, la actualidad es un momento de cruce y convivencia. Ya existen varias generaciones de coreógrafos y colectivos de trabajo independiente y el panorama de la disciplina es cada vez más abierto y complejo. Entre los entrevistados prevalece una fuerte sensación de crecimiento: “*se pueden armar temporadas en Bs As, antes era impensable, trabajabas todo un año para hacer cuatro funciones en el Alvear*”; “*Me sorprende la cantidad de grupos que hay ahora, no puedo creerlo ni puedo ir a verlos a todos, hay tantos, no sé, en los '70-'80 había 10 grupos*”; “*es algo que crece, hay algo que atrae a la gente a la danza, a estudiar*”.

Respecto del pasado, entre los entrevistados con mayor trayectoria en la escena, se considera que a lo largo del tiempo se han sabido gestar y ganar espacios como COCOA y Prodanza, se percibe una mayor horizontalidad en el trabajo colectivo – especialmente en las relaciones maestro/discípulo y coreógrafos/intérpretes- y se han abierto nuevos espacios y discursos de legitimación –principalmente a través de Internet- que han pluralizado las prácticas de la escena: “*Se ganaron espacios y luchas, hay horizontalidad, ya no existen esos endiosamientos de antes*”.

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 / mixtura con otras formas de expresión artísticas: “*Me parece que hace rato que el cruce está planteado. (...). Para mí una obra es de danza cuando está concebida desde lo coreográfico, pero no espero de eso una obra solo*

⁶ María Fernanda Pinta. *Lenguajes escénicos en danza. COCOA 10- Festival de Danza Independiente*

bailada o de danza abstracta. Lo de la danza no es más, hace mucho, lo de la gente con mayita bailando una música, eso también es danza, pero no es la danza contemporánea de la que hablamos en esta escena independiente”.

En realidad, observamos que los distintos actores entienden y valoran el cruce y la hibridación de maneras diferentes, de acuerdo a sus expectativas respecto de una obra de danza contemporánea independiente.

Con respecto a la comunidad artística, el cruce y la hibridación definen por excelencia la naturaleza de la disciplina en la que se desenvuelven, de modo que dentro de la danza contemporánea independiente se comparte la idea de que “*es muy difícil que digamos que algo no es danza*”, discurso que se encuentra en coreógrafos y bailarines de todas las generaciones. Se reconoce que existen propuestas que a uno le pueden gustar más o menos, pero en las lecturas de las obras y de los cruces disciplinares se entiende que “*cualquier hecho escénico resuelto a través de alguna cuestión del movimiento es danza contemporánea*”.

Para la crítica, por ejemplo, algunos cruces instalan una sensación de reniego de la danza: “*No se baila, voy a ver espectáculos donde no veo bailar. La danza se empezó a ligar con el teatro y con lo preformativo y dejó el movimiento de lado, como si quisieran en el teatro o en lo performático algún valor en el cual poder insertar el movimiento pero sin encontrarlo*”; “*Noto una tendencia a dejar de lado, que lo que están haciendo es danza. Inclusive por como se lo nombra, hacen danza pero no ponen coreografía, como si poner puesta en escena fuera más prestigioso. Me parece que es un síntoma, es algo con lo que yo no estoy de acuerdo*”.

2.2 Los significados y las implicancias de la independencia

La independencia se presenta con dos grandes significaciones: libertad creativa y precariedad de la producción -entendido como una relación costo/beneficio respecto de las modalidades e implicancias de la producción oficial.

Aunque mayoritariamente se plantee a la danza independiente en diálogo con la danza oficial, creemos que también amerita recuperar el diálogo con la escena comercial. En este sentido, creemos que 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. Comprender esto es importante a la hora de contextualizar el rol adjudicado al estado en el sostenimiento de la escena y a 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”*. De este modo, lo independiente se vincula con búsquedas subjetivas más que con miradas socioculturales o institucionales.

La tarea del artista se resumía así en una de las entrevistas: *“Es un trabajo artístico sin ningún tipo de presión, totalmente libre, desligado de un mensaje, es un trabajo más personal”*; *“libertad, riesgo, creación, algo personal que decir”*.

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, es la libertad creativa es el valor fundamental que justifica las dificultades materiales que implica la tarea independiente.

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, entre la mayoría de los entrevistados, la primera gran situación crítica que debe enfrentar hoy –y siempre- la danza independiente.

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”*

En algunas entrevistas, especialmente entre los líderes de opinión, aparece la idea de una dependencia económica de la escena respecto de ciertos organismos oficiales, estatales y entidades internacionales (más en la década de los '90), lugar desde el que se cuestiona el concepto de independencia: *“Yo me configuro lo que acá llamamos danza independiente y a mí me parece que es absolutamente dependiente. Lo cierto es que esa danza no es independiente, en nuestra escena es prácticamente dependiente de esos subsidios que se otorgan”*.

Sin embargo, lo observado a lo largo de la investigación es que 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. Este punto será mejor discutido más adelante, pero creemos que es importante resaltar el hecho de que en la mayoría de los casos ninguno de los proyectos presentados para subsidios de Prodanza recibe la totalidad del monto solicitado y que existen obras que se estrenan en el circuito independiente que no cuentan con ningún tipo de apoyo institucional.

Estas situaciones son bien conocidas al interior de la escena al tratarse de experiencias comunes a todos los artistas. 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”*.

La expectativa de poder vivir de la danza en calidad de artistas, sustentarse desde su rol como coreógrafos, realizadores o intérpretes y poder desarrollarse como tales es otro de los rasgos comunes: *“No creo que nadie viva de bailar y lo ideal sería eso”*.

2.3 La comunidad artística de la danza independiente

A nivel colectivo, consideran estar fragmentados. Se reconocen como un grupo reducido y reconocen también que la debilidad de los lazos al interior de la comunidad es uno de sus rasgos históricos: *“somos pocos y estamos divididos, históricamente fue así”*.

Se cree que detrás de esa fragmentación se esconden motivaciones psicológicas individuales que impactan negativamente en la constitución de una verdadera comunidad: *“el ego, la vanidad, esos son los que bailan”*, se habla también de *“bolsones de rencor”* y *“zonas de frustración”* que se generan en los artistas frente a la dificultad por obtener recursos de producción.

Al preguntar por las razones atribuidas para que la danza se constituya como un medio tan poco organizado, con bajos lazos de solidaridad y participación, aparece una problemática atribuida a la ‘naturaleza de la disciplina’, a la formación de los artistas y las relaciones que se propician entre ellos, demasiado personales: *“Tenemos que dejar de ser tan personales y buscar qué es lo que tenemos en común, no las diferencias”*. Este relacionarse desde la pura subjetividad es el motivo de fondo que explica la incapacidad de establecer un diálogo diplomático y *“civilizado”* entre los miembros del colectivo: *“No son discusiones, son peleas por el interés exclusivamente personal y propio, no hay conciencia de lo que es mejor para el común”*; *“No se puede salir de los personalismos, no se sube de ese escalón”*.

Se considera que la danza en general *“es una disciplina muy narcisista”* y que *“no es parte del espíritu de la danza el juntarse”* o *“no existe la idea de la comunión de ese interés”* o bien que *“el problema es que es una comunidad donde no hay comunión, o hay comunioncitas, o un rato de comunión y un rato no. El tema es que hay problemas que se plantean hace tiempo y no se resuelven porque no se organizan, es el eterno problema de esto”*.

Se señala también que al interior del campo las relaciones con otros géneros como el Tango, el Flamenco o el Folklore también son débiles y que no hay mayor vinculación ya que cada género tiene su circuito aislado del resto.

Sin embargo se reconoce que *“hay una comunidad, un colectivo”*, entendido como un grupo de gente que tiene en común la consecución de recursos para la

producción artística: “¿Qué tiene de común la danza? [la necesidad de] lugares donde bailar, posibilidad de que el público venga a vernos, dinero para pagar las producciones”.

Dentro de lo denominado “comunidad artística” de la danza independiente se sitúan coreógrafos, maestros y bailarines, directores de proyectos, reconocidos como el núcleo duro o el corazón y razón de ser de la escena de la danza independiente, que no existiría de no ser por sus hacedores y productores.

Se percibe que al interior de este colectivo conviven: “*distintos grupos generacionales, afines, por pertenencia*”, pero sin embargo se considera que los lazos son débiles y las relaciones conflictivas que hacen que se autoperciban como “*voces aisladas que no tienen un comunicado común*”.

A lo largo de la investigación hemos encontrado que esta representación de la comunidad de la danza independiente circulaba también en medios masivos y especializados, expresados en comentarios como, por ejemplo, “*el de la danza es un medio menos proclive a la organización colectiva en pos de objetivos comunes*”⁷.

Por otra parte, el discurso nos permite ver que 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 explosión de la oferta, la falta de espacios y recursos financieros enfrentan a los bailarines y coreógrafos en una posición de alta competencia.

Respecto del valor otorgado al trabajo y a la acción colectiva, si bien en el contexto actual se descrea de la posibilidad del trabajo organizado en grupos o compañías por los costos de producción y sostenimiento que implican y se le da un alto valor al trabajo y las búsquedas individuales, creemos que es importante recuperar el hecho de que los casos de éxito que se mencionan como paradigmáticos para la escena son en su mayoría colectivos de trabajo, entre ellos: Nucleodanza, El descueve y Krapp.

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 despierta sensaciones de valoración y admiración en sí mismos y en los colegas.

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

⁷ Alternativa Teatral

desatendida por el resto de la sociedad. Esta situación de abandono le imprimió a la disciplina un carácter “*sacrificado*”.

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*”

Así, la danza es “*el patito feo*”. Estas percepciones ubican a los artistas en una posición de 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, faltas de salas de ensayo, etc.), en el claro desinterés del estado y las diferentes gestiones por promocionar y dar un sostén a la escena independiente.

Frente a estas representaciones surgen, en oposición, otras vinculadas a la escena de la danza independiente como un espacio cerrado sobre si mismo, ensimismado y autoreferencial: “*encriptado*”, “*endogámico*”, “*un guetto*”.

En este sentido, habíamos descrito cómo la danza contemporánea independiente, en relación a la danza oficial y la comercial, se comprendía a si misma dentro del campo de los lenguajes artísticos de vanguardia y cómo eso supone un carácter, según los propios artistas, no masivo ni rentable que “*el estado debe financiar*”.

Es interesante el juego que produce la puesta en diálogo de, por un lado, el mito de la danza abandonada a su suerte y, por otro, la idea de la danza como una escena que se aísla.

Esta lectura genera diversas reacciones. Por un lado, provoca cierta irritación al percibirse un gesto victimizante por parte de la comunidad, donde se lee un capricho y una idea de que “*son merecedores de todo, pero no veo autocrítica*”. Otros, por el contrario, entienden que el aislamiento ha sido la principal causa de encontrarse en la actualidad frente a un vacío institucional que ha impedido el desarrollo de espacios clave para el sostenimiento de la disciplina: “*faltan muchos espacios para la danza: crítica, política y gestión, difusión y promoción (...) no hemos sabido generar esos espacios*”.

Uno de los grandes consensos dentro de la escena de la danza independiente a lo largo de la investigación ha sido la necesidad de plantear debates profundos capaces de generar cambios y fomentar espacios para el crecimiento de la escena y propiciar el aprendizaje de los procesos de gestión para la maximización de los recursos. Esta idea

se ha presentado obligadamente en cada una de las entrevistas y charlas presenciadas: *“lo que falta es debate, bancarse discusiones y seguir trabajando juntos, esa es una experiencia que no existe en el terreno de la danza”*.

En este sentido, se señala: *“la danza moderna y contemporánea no ha debatido sobre sus problemas históricos, estéticos y críticos para aportar las bases desde las cuales se haga posible una reflexión consistente”⁸* o *“la danza independiente debe tener desarrollo teórico y técnico”⁹*.

El punto de encuentro entre la danza independiente y los procesos de investigación y crítica, está asociado al rol de las producciones independientes en el seno de la cultura. Se asume que las manifestaciones independientes tienen el propósito de acercar al público un tipo de expresión artística que se aleja –por su lenguaje, su estética, su temática y sus recursos- de lo que ofrecen las producciones oficiales o comerciales. En este sentido, es fundamental que se promuevan procesos de investigación y pensamiento crítico sólido *“dirigido a conmover al cánón”*, que haya teoría, textos, lectura y reflexión en pos de poder articular una disciplina con una propuesta verdaderamente de vanguardia.

Otro de los valores asignados al rol de los procesos de investigación y de información de la disciplina con desarrollos teóricos y críticos provenientes de otros campos, está en la posibilidad de tender un puente entre la autoreferencialidad característica de la escena y la sociedad: *“Creo que todavía está en un estadio muy endogámico donde las discusiones son de tribus”*; *“Hay muy poquita gente que se interesa por abordar la danza desde un lugar que no sea el de la propia experiencia personal”*

Algunos pocos se han interesado por hacer encuentros y por pensar la danza desde otro lugar. Se mencionan dos espacios en lo que se están produciendo reflexiones: Centro Cultural de la Cooperación e Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA). Así otros espacios como el Centro Cultural Ricardo Rojas (fue en los ‘90 un espacio de experimentación dentro de lo institucional) que tuvieron gran valor tienden a ser menos considerados. El IUNA se presenta como una posibilidad de generar nuevos canales de reflexión que destraben estos nudos problemáticos. En Internet, la emergencia de nuevas redes de trabajo a nivel local y regional –DanzaNet,

⁸ Susana Tambutti.. *Danza en Argentina*
⁹ Pagina 12. 2003.

Red Latinoamericana de Danza, etc.- están comenzando a facilitar el intercambio de experiencias.

Por su lado, el énfasis en los procesos de gestión cultural está asociado a la maximización de los recursos, la infraestructura y el mejoramiento de las condiciones materiales para la producción.

Hoy la escena demanda mayor reflexión y esto constituye una tendencia *“ahora la moda es hablar, y escribir sobre danza, está bueno”*.

Por otro lado, la experiencia de bailarines y coreógrafos en otros países tiende a romper ciertos círculos viciosos que se producen en la escena, generando nuevas perspectivas que enriquecen las creaciones: *“Hay mucha especialización en el exterior (...) Han logrado algo que es interesante en un contexto en el que no venía nadie de afuera con quién confrontar experiencias. Hay mucha gente que tiene becas en el exterior, trabaja mucho allá, después vuelve y trabaja acá. Eso me parece que marca tendencias porque se vuelca a los espectáculos y hacen docencia y se vuelca en los alumnos”*.

Estas ventajas, según señalan algunos entrevistados, en muchos casos pierden eficacia por convertirse en un modelo de replica y no un insumo para la generación de creaciones locales, ajustadas a la realidad del contexto porteño. La vuelta al escenario local es problemática y requiere un trabajo de ajuste que muchas veces no se hace por las características del colectivo que *“es un grupo un poco snob, en el sentido que se consume lo que se legitima como oferta y no hay una trabajo de reconstrucción sobre lo que va llegando”*.

De cualquier modo, el contexto actual se percibe como muy propicio para fomentar la investigación y reflexión crítica en función de las competencias desarrolladas por las generaciones más jóvenes, que articulan saberes disciplinares más amplios y logran pensarse a si mismos de diferentes maneras: *“Los artistas empezaron a recuperar la palabra, empezaron a poder diferenciar lo que hacen. Al usar la palabra, la obra y el texto, el discurso sobre la obra, se enriquece, lo veo como un gran avance”*; *“Hay más bailarines y mejor formados. Tienen una formación integral más fuerte- hoy también estudian filosofía, se tiene otra relación con la obra, con el coreógrafo y la autoría”*; *“Estoy en un momento de transición, donde estoy pensando la danza desde otros ámbitos (...) no me siento coreógrafa, podría decir que dirijo proyectos;*

2.4 El *establishment*

El grupo de actores conformados por los líderes de opinión y/o actores institucionales es caracterizado por la comunidad artística como el “establishment” de la danza independiente.

Son considerados como las principales figuras de legitimación de la escena – más que la crítica- porque son quienes se encuentran en lugares clave como la curaduría de festivales o son miembros del jurado de los distintos concursos y subsidios, que dentro de la escena son las instancias con capacidad de dotar prestigio y recursos para el trabajo artístico.

El establishment está conformado por coreógrafos consagrados, reconocidos investigadores de la disciplina, operadores culturales, directores de programación de centros culturales o miembros de asociaciones profesionales que comparten una larga y vasta trayectoria y tienen la capacidad de imponer lecturas, modas y criterios valorativos al interior del campo.

Dentro de las figuras que conforman esa elite de poder, se reconoce que el establishment de los festivales –curadores y jurado- son los actores clave o las puertas de acceso a los espacios de mayor visibilidad y reconocimiento a nivel local, regional o internacional. En la actualidad, se considera que no existe un solo referente, dado que el crecimiento de la escena y su diversificación abrió diferentes circuitos de legitimación.

2.5 La crítica

Por su parte, tanto críticos como artistas acuerdan que la crítica ejerce un papel mediador entre las obras y el público o entre la producción y la recepción, generando visibilidad y configurando un mapa desde el cual apreciar, formar el gusto e ingresar en el código y el lenguaje de un campo artístico.

En el marco de las artes escénicas, por otra parte, se manifiesta que el lugar de la crítica es central para la documentación y el acopio de registros. En muchos casos, opera como testimonio: *“lo que queda es la crítica”*.

Se identifican diversos tipos de crítica de acuerdo a sus fines: la crítica periodística, *“que tiende siempre a la divulgación, al alcance masivo, a la información para el gran público”*; y la crítica académica, donde se ponen en juego muchos más elementos que no están al alcance de todos, se trata de una mirada y una palabra especializadas.

Los críticos de danza conforman un grupo muy heterogéneo en el que confluyen profesionales provenientes de muy diversas trayectorias, entre los que se encuentran críticos de arte, de teatro, ex bailarines y profesionales del campo de las ciencias sociales y la filosofía. Sin embargo, más allá de ese origen diverso, encontramos dos perfiles claramente diferenciados. Por un lado, los críticos de mayor antigüedad en la profesión, mayoritariamente publican sus críticas en medios masivos y cubren todo el espectro de géneros y circuitos dentro de la danza y, por otro, críticos más jóvenes, presentes en Internet, especializados en la escena de la danza contemporánea y del teatro independiente.

En los medios masivos, se percibe que el crecimiento de la escena va a contramano del espacio destinado para la danza en los mismos y es vivida por los propios críticos como un *“espacio de resistencia”*, donde se experimentan fuertes trabas a la hora de plantear una nota de danza independiente en un suplemento de espectáculos.

En la charla ‘Mi peor crítica’ como en varias entrevistas entre la comunidad artística, principalmente entre los coreógrafos más jóvenes, se enfatiza la necesidad de generar un diálogo entre el creador, la crítica y el proceso creativo de la obra, dándole un nuevo lugar a la crítica como *“acompañante”* del objeto artístico: *“sería interesante pensar la crítica como una actividad creativa que pueda dialogar con la obra, con los hacedores de la obra de arte desde sus diferencias, ya que ambas expresan*

impresiones e ideas desde un lenguaje que es común”; “el crítico pocas veces acompaña el objeto artístico, muy pocas veces existe un diálogo entre el crítico y el autor”.

Existen diferentes expectativas respecto del trabajo de la crítica al interior de la escena independiente. En este sentido, se cuestiona y se discute la formación actual de la crítica de danza independiente –en general se cree que la mayor parte de los críticos de danza provienen del teatro y carecen de conocimientos específicos para producir una crítica enriquecedora. Esto, en parte, es reconocido por los críticos: *“como vengo del teatro es cierto que no le sigo los procesos [creativos] a los coreógrafos cómo sí le puedo seguir a los directores de teatro”.*

Se señaló también como importante que las nuevas generaciones de críticos comenzaron a preocuparse por la producción artística y su inserción en el entramado social, generando un tipo de crítica que no se agota en el comentario de la obra. Se entiende que en este momento de cruce de la disciplina, el trabajo del crítico se ha complejizado y que ciertos sectores de la crítica deberían aggiornarse y ponerse a punto.

Entre los grandes reclamos que tienen los artistas para con la crítica, en primer lugar se ubica *“la chatura”* y, en segundo, *“la mecanicidad”*. Los artistas consideran de forma mayoritaria que la crítica es básica y *“se ha quedado atrás [...] la danza avanza como un proceso de investigación pero la crítica se va quedando y analiza desde un punto de vista un poco antiguo”*. Por otro lado, se considera que las críticas replican un formato preestablecido, más allá de la obra o del objeto que trata.

Por su lado, los críticos señalan que los artistas presentan ciertas dificultades para producir relatos e intertextos de las obras que puedan abrir el código de sus producciones y comunicar más ampliamente su trabajo: *“es notorio cuando lees las gacetillas, queda evidenciado que hay una gran dificultad para contar su propia obra, terminan siendo fragmentos poéticos que no se entienden”; “escriben toda una cosa así, mal, que parece que van a hacer Borges, también mal”.*

Se reconocen dos tipos de crítica, con distintas motivaciones: la crítica descriptiva, que se remite a relatar aquello que sucede en la obra; y la crítica subjetiva, que pone en circulación la opinión y apreciación personal del crítico en referencia a una obra.

Por su lado, un crítico describía así su tarea: *“Periodísticamente hago un trabajo crítico pero también estoy al tanto de cómo se mueve en este momento la escena, cuál*

es la oferta, observo entonces si aparecen nuevos protagonistas o nuevos actores, resuelvo a quienes entrevistamos y a quienes no, en calidad de qué, si de coreógrafos, porque a veces los bailarines y los coreógrafos son los mismos, resolvemos si por ahí se manifiesta una tendencia, detectar que está pasando, por que está pasando esto. Mi mirada es bastante más abarcativa, [...] necesito mucho más que sentarme en una butaca a ver el trabajo y emitir mi visión o mi evaluación”.

En todas las entrevistas con críticos se explicitó que al escribir una nota sobre una obra independiente se contemplan siempre los desafíos de producción que esta escena implica. En general los críticos valoran muy positivamente el nivel de las propuestas artísticas de la escena y su capacidad creativa y de resistencia frente a condiciones cada vez más duras de producción.

A lo largo del tiempo, la relación con la crítica no ha sido completamente conflictiva y ha habido momentos, principalmente en aquellos donde la crítica ha ofrecido espacios a su alcance para hacer de público conocimiento alguna de las situaciones más difíciles que ha atravesado la danza en los últimos años.

Sin embargo, en la actualidad, una situación muy particular como la emergencia y fortalecimiento de la figura del agente de prensa: “*si no pago mis \$2000 para que alguien me haga la prensa no viene ningún crítico*” deterioró notablemente la calidad de las relaciones.

2.6 Público

La principal dificultad que se encuentra en la relación entre danza y público refiere al carácter abstracto del lenguaje de la danza contemporánea y la dificultad de lectura que, se asume, presentan las obras: *“por qué no hay vinculación entre la danza contemporánea y la sociedad? –por el lenguaje abstracto que tiene la danza”, “las obras muchas veces son herméticas, hay cosas muy alejadas del público”*.

Entre quiénes hacen énfasis en la danza como expresión puramente artística, el público no ocupa ningún rol particular al interior de la escena excepto en los días de estreno. En general estas lecturas se encuentran más arraigadas –aunque no exclusivamente- entre algunos líderes de opinión y coreógrafos de mayor trayectoria.

Otras de las representaciones que, en general, comparte este grupo se encuentra la de la danza independiente como un lenguaje de *vanguardia*, no masivo, solamente apto para un público especializado que comparte y puede acceder a los códigos básicos del lenguaje: *“la danza contemporánea, por definición, no es masiva porque es un arte de búsqueda y como toda vanguardia no convoca multitudes”*. Estas representaciones de la disciplina, como ya discutimos, circulan en medios masivos¹⁰: *“no tiene nada que ver con lo que el gran público entiende de bailar”*; *“un arte que suele ser esquivo con las multitudes”*.

Sin embargo, otros grupos consideran que la clausura de la disciplina tiene impactos negativos al poner en cuestión la relevancia –*“para el estado”*- de sostener una escena artística *“elitista”* y *“autista”*, donde reina la autoreferencialidad: *“A veces los lenguajes son tan codificados que el público no se engancha, ni siquiera nos vamos a ver entre nosotros... es medio ilógico, todo el esfuerzo para que te vayan a ver cinco personas”*.

Las generaciones más jóvenes demuestran una clara preocupación por la cuestión de la formación de espectadores y la posibilidad de enriquecer el diálogo entre la danza independiente y la sociedad en su conjunto. Identifican también esta problemática como *“crucial”* para el desarrollo y crecimiento de la disciplina, ya que consideran que el público le da fuerza a la escena. En algunos casos se cree que el público es la principal fuerza promotora.

¹⁰ Página12. 2005

En este sentido, por supuesto que la danza también es entendida como un hecho y una práctica artística, pero sin olvidar que hay algo más que la autoreferencialidad y que la danza, como hecho artístico y social, debe comenzar a tematizar nuevas problemáticas.

En la actualidad, el mundo de la danza independiente es caracterizado como “endogámico”. Para los más alarmistas, *“se ha transformado en algo incestuoso”*. Unánimemente se describe que el público de la danza es la propia escena de la danza: *“es un público muy acotado, o estás mirando o estás bailando”; “la danza se muerde la cola, es mirada por los mismos bailarines”; “la gente que va a ver danza es la gente que hace danza”*.

Volviendo sobre un tema que se planteó anteriormente en referencia a la *guettización* de la disciplina respecto de otros actores, frente al público ocurre exactamente lo mismo: *“la danza se encierra, se aísla, se encapsula”*, describe un entrevistado de la comunidad artística.

La representación más generalizada del público de la danza independiente son estudiantes del IUNA, bailarines, coreógrafos jóvenes, que dentro de la escena son caracterizados como quienes más *“buscan la innovación, lo diferente. Ahí hay un potencial. Es un público diferente que llama a gente que se interese por lo interdisciplinario y la tecnología”*.

Entre los actores de la escena que se consideran o reconocen como su público, especialmente coreógrafos jóvenes, bailarines y estudiantes, encontramos que la expectativa común es, efectivamente, la búsqueda de propuestas innovadoras y disruptivas, donde lo novedoso opera como un valor central.

Entienden también que la disciplina maneja *“un código más cerrado que no se ocupa tanto por el público”*, pero tienen también elementos para interpretar la autoreferencialidad: *“las inquietudes de la danza están como muy adentro del lenguaje de la danza y de la historia de la danza”*.

La heterogeneidad de propuestas que caracteriza a la escena hace que la experiencia de ir a ver una obra de danza independiente implique un alto nivel de imprevisibilidad por la heterogeneidad de las propuestas al interior de la escena. Más allá de una fuerte percepción de dispersión e incomparabilidad, detectamos un sistema muy esquemático de clasificación de la oferta: a) obras de danza *“pura”*, b) danza-teatro c) video-danza y cruce con nuevas tecnologías y d) danza conceptual.

2.7 Circuito de salas independientes

El espacio más reconocido de la escena es el circuito de salas de la zona del Abasto: *“la zona del Abasto es el circuito más oficial de lo no oficial”*, en el que se cuentan espacios como El portón de Sánchez, El camarín de las musas y Pata de ganso, entre otras.

El lugar de las salas dentro de la escena, entre la producción y la circulación, hace que los responsables se vean a si mismos como intermediarios entre el trabajo del artista y el contexto de producción, marcado por la escasez de recursos y la alta competitividad: *“No hay materiales y cuando lo que quieren hacer no se puede es una negociación permanente con la realidad”*.

Entre los responsables de salas entrevistados se comparte la idea de que la danza es la hermana pobre de las artes y se cree también que en la escena independiente existe *“la determinación por trascender la dificultad económica”*, que se busca resolver en el trabajo conjunto.

La situación crítica actual para el circuito de salas son las exigencias gubernamentales para la habilitación de los espacios: *“las regulaciones municipales te obligan a ponerte cada vez más empresarial en oposición al modelo más cooperativo”*.

Ninguno de los espacios funciona únicamente como sala, sino que se constituyen como lugares de encuentro e intercambio de la escena en múltiples contextos: clases, ensayos, bar/restaurant, galería de arte, etc., actividades que resultan fundamentales para el mantenimiento de los emprendimientos.

En este sentido, la independencia se traduce como un tipo de gestión, cooperativa y de bajo presupuesto, por fuera del circuito comercial, cuyo beneficio para las salas se manifiesta en un criterio más libre e independiente de curaduría y programación que permite dar visibilidad a búsquedas artísticas más experimentales.

El criterio de diferenciación de las salas que parecería tener mayores implicancias para la escena estaría en que existen las salas propias de la danza – dirigidas por figuras de la danza y cuyo interlocutor institucional es Pro danza- y las salas de teatro –el interlocutor institucional es Proteatro y se autodefinen como salas de teatro independiente que también programan danza. En este sentido, la pertenencia a uno u otro grupo implica expectativas muy diferentes entre los actores y convocan diferente tipo de público.

Entre las salas propias de la danza donde se realizaron observaciones, encontramos una tendencia a caracterizarse por ser espacios poco visibles y accesibles desde la calle. El público es más homogéneo, *“más de la danza”*. En oposición, las salas de teatro que programan danza tienen propuestas más abiertas y receptivas, pensadas para el público.

En las entrevistas con gerentes y programadores de salas, al abordar los criterios de programación y selección de las obras, se manifestó un criterio diferencial entre las salas del teatro y de la danza. En las primeras, se dio cuenta de una selección centrada en función de satisfacer las expectativas respecto de la disciplina del público de la sala: *“existe un público de la sala, que a la mayoría los conozco”*; *“se estableció una especie de alianza con esa gente que se traduce en la programación que elegimos, no somos de ir en contra de la gente, no agendamos obras muy cerradas”*.

Por el contrario, en las salas de danza se manifestó un criterio más personal en el que las obras exhibidas responden al gusto del programador: *“tienen que ser obras que yo considere de calidad”*. Esto pareciera trasladar al espacio de las salas el carácter autoreferencial de la danza contemporánea.

Los principales focos de conflicto entre las salas y la comunidad artística son las condiciones que establecen los espacios para la presentación de obras. Se manifiesta una sensación de maltrato al sentir que muchas veces las condiciones son impuestas y no negociadas, como los seguros mínimos o la capacidad de modificar la iluminación.

Otra figura ya controversial es el agente de prensa, cuya contratación es impuesta por la sala.

3. Prodanza

Como discutimos en el capítulo anterior, la noción de que la danza atraviesa – aún con contradicciones- un momento de boom es generalizada. Uno de los indicadores más importantes de este crecimiento era la percepción de un sostenido incremento en la cantidad de obras producidas y entre todos los actores existe un consenso respecto de que gran parte de este fenómeno ha sido obra de Prodanza en su rol como institución “expendedora” de subsidios para la creación artística independiente: *“Si la danza contemporánea ha mejorado el nivel en los últimos años, es por Prodanza. Porque permite que la gente cree”*.

Considerado un organismo clave en la escena, en su origen, la creación de la institución fue una larga lucha de los coreógrafos de la danza contemporánea independiente, quienes idearon y confeccionaron la ley y movilizaron los recursos necesarios hasta implementarla. Por esta razón, para los artistas de la danza contemporánea independiente con mayor antigüedad en la escena, Prodanza es un organismo de *“los contemporáneos”* por marca de origen y derecho propio. Como veremos más adelante, este agenciamiento genera en la actualidad algunos conflictos.

Entre las motivaciones y representaciones que encontramos respecto de la creación de Prodanza en la comunidad artística, están el derecho de la sociedad al arte y el deber del estado de subsidiarlo y garantizar su existencia: *“Es deber del estado subsidiar al arte. Es un derecho que las personas tienen al arte”*. Por supuesto que en la creación de una institución que destine fondos para la escena residen también expectativas vinculadas al poder sustentarse con el trabajo artístico.

Desde los líderes de opinión y la crítica, hay ciertas nociones respecto del rol de Prodanza que no se comparten con la comunidad artística: *“Hay una idea instalada de que el Estado tiene que dar respuestas a todo, a lo bueno, a lo malo, que el Estado de alguna manera te tiene que bancar”*. Las principales razones asignadas a esta concepción es que los artistas de la danza independiente porteña son *“eurocentristas”*, igualando las expectativas a la altura de propuestas sociopolítica y económicamente muy lejanas al contexto local.

El vínculo sostenido con la institución y las expectativas consecuentes varían de acuerdo a la pertenencia generacional. Entre los coreógrafos más reconocidos y de mayor trayectoria, muchos de ellos involucrados en el proceso de gestación de Prodanza, y también aquellos de la generación siguiente que acompañaron y apoyaron

la iniciativa, la relación con la institución está marcada por la desilusión colectiva que significó que no se designara a Margarita Bali como la primera directora de Prodanza. Se reconoce que este golpe desmovilizó el impulso inicial y generó una fractura en el colectivo.

Las nuevas generaciones, sobre todo aquellos que se insertaron en la escena de la danza independiente tras la creación de Prodanza, el vínculo con la institución es mucho menos dramático al haber un gran desconocimiento del contexto de emergencia del organismo y de las luchas y frustraciones que implicó. Respecto de esto, creemos que es importante aclarar que la escena de la danza contemporánea no parece haber escrito una historia común capaz de ser transmitida entre generaciones. Por el contrario, el pasado ha quedado desarticulado en la experiencia personal de los protagonistas.

Según lo que la mayoría de los entrevistados manifiesta conocer del su funcionamiento de acuerdo a la ley, Prodanza tiene como función el reparto de subsidios para la producción de obras independientes.

Sin embargo, la escena reclama para la institución un rol mucho más amplio: *“Si bien no estuvo constituido para eso (como interlocutor para los reclamos), siempre funcionó como un intermediario, o moderador en las relaciones de esta comunidad con el Gobierno y porque así funciona debería poder dar una respuesta para esto”*; *“es la vía por la cual el estado se acerca a los artistas independientes”*.

En este sentido es fundamental comprender que Prodanza es percibido también como un espacio de contención y un referente institucional en una escena que se caracteriza por su informalidad: *“Si sos independiente no tenés nadie que te cobije”*.

Hoy se reconoce que: *“la ley fue hecha a las apuradas, con muchísimos errores, que nos dejaron atrapados en un funcionamiento que ahora nos queda chico.”*

Los limitantes están dados principalmente por el equívoco que representa que por promoción de la danza independiente se entienda únicamente el subsidio de obras. Por el contrario, se cree que la institución debería contemplar, entre otras cosas: el subsidio de procesos de investigación artística, cuyo producto final no es necesariamente una obra (expectativas vinculadas al sostenimiento de proyectos a lo largo del tiempo), asesoramiento y capacitación para la gestión cultural de la disciplina, funcionar como un motor de promoción, difusión y prensa de la escena, constituirse como el organismo de seguimiento y monitoreo del tamaño y crecimiento de la escena, gestionar espacios y salas propios para la danza independiente, incrementar los fondos de subsidios para la producción y organizar festivales. Esta demanda de articular una

política de danza y no solo repartir subsidios, atraviesa a la escena, no solamente a la comunidad artística.

Otra de las cuestiones que irrita las relaciones entre Prodanza y la comunidad artística, es que el carácter informal de la escena choca con el carácter institucional del organismo, por momentos resultando muy trabajoso el cumplir con los requerimientos, que en muchas situaciones son percibidos como “*absurdos*”.

El armado y la presentación de los proyectos es un proceso que resulta engorroso y que demanda tiempo y esfuerzo (escribirlo, realizar estimaciones, buscar presupuestos, etc). Esto genera sensaciones que van desde la desmoralización al saber que igualmente nunca se recibirá el total del monto pedido, o que luego las rendiciones no contemplan el grado de informalidad en el que trabaja cotidianamente la escena y reclama credenciales –facturas, etc.- con los que los actores no cuentan y, por último y quizás más crítico, las limitaciones que implican para el proceso artístico independiente el imponerse plazos a priori de finalización. En palabras de un entrevistado, un subsidio también implica: “*estar tan atado a las reglas formales en cuanto a la rendición, no solo la rendición de facturas (...) también como los tiempos: (...) cómo hacer que lo creativo entre dentro de los plazos del departamento de finanzas (...) por ahí lo creativo no llegó. Entonces aparecen (...) los work in progress, entonces lo que se ha producido es que la gente no estrene las obras en el momento porque no las tiene listas para estrenar, entonces las van a estrenar cuando estén, porque vos sos artista y no querés que tu trabajo se vea mal; entonces lo que sucede en el medio es que termina haciendo cosas intermedias que es mostrar la obra aunque no esta lista, pero entonces la mostramos para 4 o 5 para cumplir con Prodanza y eso me parece que no tiene nada que ver con lo que es ser artista. Yo soy artista, no tengo que cumplir con Prodanza yo estoy haciendo de mi lo que mejor sé que es trabajar, entonces si esto me llevó un poquito más... los plazos creativos no son los plazos del contador*”.

Entre los entrevistados se comparte la idea de que el modelo de asignación de los subsidios de está en crisis.

No quedan claros los criterios de asignación, fenómeno que se asocia a cambios de criterios en las sucesivas gestiones. En este sentido, se considera que no existe una política formal de gestión cultural que respalde las decisiones que se toman en el organismo: “*falta una política orgánica*”.

En la actualidad, se cree que la lógica detrás de las políticas de asignación es una “*falsa democracia*” en la que se le otorga menos dinero a más proyecto,

caracterizada como una “*administración de la miseria*”. Así lo pone en palabras un entrevistado: “*yo no creo que haya que apoyar con un poquito de plata a todo el mundo que propone hacer algo*”.

Entre los artistas de mayor trayectoria y las nuevas generaciones con menos experiencia se acuerda que los concursos deberían contemplar diferentes categorías. Desde los artistas más jóvenes, si bien se reconoce que Prodanza apoya proyectos sólidos y muy experimentales, la desventaja competitiva que implica concursar con coreógrafos y realizadores consagrados es una de sus principales inquietudes.

Otro de los aspectos que generaron consenso en la comunidad artística es la importancia de recibir una devolución institucional una vez finalizada la evaluación de los proyectos. Esto se vive como una situación de aprendizaje para futuras presentaciones. Como ya discutimos, la presentación de los proyectos resulta tan costosa para la comunidad, que obtener una respuesta con argumentos que expliquen el resultado les transmitiría una sensación de mayor contención institucional.

Prodanza y otros géneros

Aún en la actualidad, cuando se habla de Prodanza y danza independiente se entiende que se está haciendo referencia a la danza contemporánea. Sin embargo, desde hace algún tiempo, han comenzado a ser subsidiados también proyectos de otros géneros como el Tango, el Flamenco, el Hip Hop y el Folklore.

En las entrevistas con representantes de estas disciplinas, se abordaron núcleos problemáticos y representaciones afines a la danza contemporánea: el posicionamiento respecto de otras expresiones artísticas y la falta de organización: “*la danza no está muy instalada en ningún lugar, tal vez porque no se difunde o porque no hay organización, pero no está desarrollada*”. También se acuerda en las dificultades para la producción, la relevancia de los festivales y de las actividades de promoción de la escena y se vive también como un peso la informalidad característica del trabajo artístico en danza.

Entre todos los géneros comparten la idea que cada uno tiene circuitos de comercialización y puesta en valor diferenciales que minan las posibilidades para la acción colectiva.



Respecto del rol de Prodanza, consideran que no hay una voluntad ni intención por parte del organismo por acercarse a dialogar con otros géneros que no sean la danza contemporánea. Entre los entrevistados, se manifiesta que cada uno accedió a informarse y presentarse a los concursos para los subsidios por su cuenta.

Desde el origen, tenían asociada Prodanza a la danza contemporánea ya que siempre gestionaron el organismo figuras de esa disciplina, pero se considera importante que todos los géneros encuentren expresión en la institución.

4. Comentario final

En relación con Prodanza, la problemática central de la escena de la danza independiente hoy pareciera ser la *gestión* de su crecimiento.

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, es indudablemente un mérito de la propia comunidad.

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.

En parte, este estallido de la producción es adjudicado al modelo de distribución de Prodanza, que otorga montos bajos de subsidios a mayor cantidad de proyectos. Esto produciría una incidencia negativa en la calidad de las producciones.

De esta lectura de la situación, se plantea la necesidad de que Prodanza revise la política de asignación de subsidios y modere este desequilibrio.

Una de las implicancias fundamentales del crecimiento de la escena ha sido su complejización.

La diversidad y la heterogeneidad que han promovido los cruces interdisciplinarios han hecho que cambien las relaciones entre los actores, que emerjan nuevos y que se planteen nuevos tipos de relaciones entre ellos. En este sentido, si en el origen Prodanza se focalizaba en la promoción del trabajo de coreógrafos, en la actualidad esto es percibido como una concepción algo añeja, ya que se diferencian múltiples actores que deberían ser también contemplados institucionalmente -cada uno con sus expectativas y necesidades- como los directores de proyecto, los investigadores, los coreógrafos/intérpretes, producciones jóvenes, otros géneros.

En el plano de sus competencias actuales los entrevistados demandaron la implementación de medidas que tiendan a acotar estos espacios de competencia identificando y respetando las necesidades y posibilidades de la variedad de situaciones artísticas y generacionales. En este sentido se planteó, por ejemplo, la apertura de subsidios enfocados en diversas trayectorias (noveles y consagrados).

De este modo, cambió también el carácter del producto del trabajo artístico, que hoy por hoy puede ser muchos otros objetos además de una obra.

La organización y promoción de festivales es hoy una actividad que se considera clave (en términos artísticos, profesionales y de promoción) y que no forma parte de las competencias de Prodanza. Por el peso que tienen al interior de la escena en tanto espacios privilegiados de circulación, este es uno de los déficits más importantes de Prodanza como organismo con capacidad de encausar, aunque sea mínimamente, el crecimiento.

Por otra parte, en un contexto de alta competitividad por los recursos para la 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.

El carácter autoreferencial de la escena se manifiesta también en la imposibilidad de establecer diálogos fluidos con el público. Esto, sumado a la escasa penetración de la danza independiente en los medios masivos, vuelve de vital importancia el trabajo de difusión que pueda encarar Prodanza para facilitar la apertura.

Por la importancia que han adquirido los procesos de investigación y los estudios de la danza en los últimos años, cobran una especial relevancia todas las iniciativas que propicien su desarrollo.

Por último, se vuelve relevante para la escena de la danza independiente y para Prodanza la representación de la pluralidad de géneros que comienzan a integrarse bajo el paraguas independiente. Si bien en el pasado Prodanza ha sido directamente asociada a la danza contemporánea por su marca de origen, en la actualidad el escenario es otro. En principio porque géneros como Flamenco, Hip Hop y Tango han comenzado a luchar por un espacio de reconocimiento y, por otro, que los cruces y la hibridación que caracterizan a la escena independiente han comenzado a manifestarse en la emergencia de nuevas danzas que no se reconocen debajo del título contemporáneo pero sí se identifican como independientes y reclaman su lugar en Prodanza.

Bibliografía

- ACKER, Yolanda y BUSTOS VALLE, Adriana (2008). Festival Internacional Madrid en Danza (1986-2006): Un caso de programación sistemática de danza en España. Disponible en: [http://www.mastergestioncultural.org/files/File/TESINAS/T08-0200%20Bustos.%20A-%20Acker.%20Y.%20Festival%20madrid%20en%20danza%20\(1986-2006\).pdf](http://www.mastergestioncultural.org/files/File/TESINAS/T08-0200%20Bustos.%20A-%20Acker.%20Y.%20Festival%20madrid%20en%20danza%20(1986-2006).pdf)
- ARAIZ, LITVAK, PRADO, TAMBUTTI. Creación coreográfica. Buenos Aires. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Compilación Patricia Dorín, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. "Disposición estética y competencia artística". Artículo aparecido en Revista Lápiz. Año XIX, N 166. Octubre de 2000.
- DANTO, Arthur, C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia. Barcelona. Paidós. 1999.
- DENZIN, Norman K. y LINCOLN, Yvonna S. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research. Third Edition*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research: pp. 1-13.
- GIGENA, María Martha. "Otras danzas, otros cuerpos: la extensión a la comunidad en el ámbito del departamento de Artes del Movimiento del Instituto Nacional del Arte". V Coloquio Internacional sobre Gestión Universitaria en América del Sur. Mar del Plata: 8, 9 y 10 de Diciembre de 2005. Departamento de Artes del Movimiento "María Ruanova". Secretaria de Extensión y Bienestar Estudiantil.
- ISSE MOYANO, Marcelo. La danza moderna argentina cuenta su historia. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006.
- LE BRETON, David. La sociología del cuerpo. Bs. As. Nueva Visión. 2002.
- LUNA CHAVEZ, Valerie Selene. "Administración de organizaciones culturales. La visión de las compañías independientes de danza como organizaciones pequeñas". UAM-Iztapalapa. No tiene año
- MORA, Ana Sabrina. "El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza". Universidad Nacional de la Plata. Revista Maguaré Nro 21. 2007. ISSN 0120-3045- páginas 299-334
- OSSONA, Paula y otros. Itinerario por la danza escénica de América Latina. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1994.
- PAOLILLO, Carlos. Danza latinoamericana, movimientos con identidad. Artes La Revista, Nro. 9, volumen 5, enero-junio 2005.

- PEREZ, Elisa. La danza desde una perspectiva teórica: apuntes para la investigación. Ponencia presentada en la mesa “Danza e investigación” en el marco de “La danza en la Universidad”. Sin año.
- PINTA, María Fernanda. Lenguajes escénicos en danza. COCOA 10 Años: Festival de danza independiente. Revista Telón de Fondo, Nro. 8, diciembre 2008.
- ROGOVSKY, [Diana Matilde](#). *Arte y danza: en torno a estos conceptos*. Escuela de Danzas Clásicas de La Plata / Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. Disponible en: http://www.perio.unlp.edu.ar/question/nivel2/articulos/ensayos/rogovsky_2_ensayos_17verano2008.htm
- SALCEDO ORTIZ, Jorge. Cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea. Sin año.
- SCHNAIDLER, Rolando. “La experiencia estética del movimiento: Relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén”. Aljaba. 2006, vol.10 [citado 2010-06-01], pp. 97-108 . Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100006&lng=es&nrm=iso. ISSN 1669-5704.
- ROMERO, Gabriela, “Problemáticas de la danza contemporánea”, en <http://www.cocoatei.com.ar/cocoa.html>
- TAMBUTTI, Susana. “Danza o el imperio sobre el cuerpo”. [Conferencia presentada en el V Festival Internacional de Buenos Aires, 2005.]. Inédito.
- TAMBUTTI, Susana, y otros. “Teoría General de la danza”. Bs. As. Facultad de Filosofía y Letras-UBA. [Apuntes de cátedra 2005]. Inédito.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita. La danza contemporánea independiente mexicana: bailan los irreverentes y los audaces. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_73_80.pdf

Revistas virtuales, weblogs y sites especializados:

<http://www.balletindance>

<http://www.danzanet.com.ar>

<http://www.cocoatei.com.ar/cocoa.html>

<http://www.alternivateatral.com>

<http://www.rojas.uba.ar/>

<http://www.movimiento.org>

<http://www.consejoargentinodeladanza.com>

<http://www.mundoteatral.com>

<http://salasIndependientes.blogspot.com/>
<http://bailarinesycoreografos.blogspot.com/>
<http://coreografosybailarines2.blogspot.com/>
<http://www.danzaindependienteArgentina.blogspot.com/>
<http://www.colectivoteatral.com.ar/>
<http://www.lacasaquebaila.com/>
<http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/el-decir-de-la-danza-dialogos>
<http://danzahoy.com>
<http://movimientolaredsd.ning.com/>
<http://casacolectivoartistico.wordpress.com/>
<http://www.octubreunblancoenescena.blogspot.com/>
<http://www.grupokrapp.blogspot.com/>
<http://www.faceproyecto.blogspot.com/>
<http://www.lemu-martinez.blogspot.com/>
<http://www.bailarestamuybueno.blogspot.com/>
<http://hoynotengoqueirabosnia.blogspot.com>
<http://www.dedeseo.blogspot.com/>
<http://ixquic.blogspot.com>
<http://cieloabiertoarquecerrado.blogspot.com/>
<http://www.damevidrio.blogspot.com/>
<http://www.silvinacortes.blogspot.com/>
<http://www.ramirosones.blogspot.com/>
<http://www.quiobinettibutoh.blogspot.com/>
<http://www.carolinadeluca.blogspot.com/>
<http://www.vaciadeespacio.blogspot.com/>
<http://www.danzamitimaes.blogspot.com/>
<http://www.grupocompo.blogspot.com/>
<http://www.anagonzalezvaniek.blogspot.com/>
<http://performancelogia.blogspot.com/>
<http://nobailaras.blogspot.com/>
<http://www.laboratorioesferas.blogspot.com/>
<http://amoramano.com.ar/>
<http://criticasperiodisticasernesto.blogspot.com/>

Artículos de diarios y revistas culturales/especializadas:

<http://www.clarin.com/diario/2009/07/02/espectaculos/c-00603.htm>
<http://www.clarin.com/diario/2009/08/08/espectaculos/o-oo701.htm>
<http://www.clarin.com/diario/2009/10/23/espectaculos/c-02024641.htm>
<http://edant.clarin.com/diario/2008/05/04/espectaculos/c-00801.htm>
<http://edant.clarin.com/diario/2008/06/04/espectaculos/c-1686401.htm>
<http://edant.clarin.com/diario/2007/02/20/espectaculos/c-00401.htm>
<http://edant.clarin.com/diario/2006/06/30/espectaculos/c-01224897.htm>
http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2007/06/marca_argentina_la_danza_no_es_cultura.html
<http://edant.clarin.com/diario/1998/06/24/c-00611d.htm>
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=782922
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=753607
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1193245
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=881626
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1215768
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1201760
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1018173
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=977591
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=842111
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=921969
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-15951-2009-11-10.htm>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-14479-2009-07-07.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5514-2010-02-13.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/9-2007-02-16.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-16473-2009-12-24.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2176-2005-04-20.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27152-2003-10-23.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-10256-2008-06-04.html>
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-04/01-04-27/nota2.htm>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-690-2005-10-12.html>

http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=2&idn=1711

http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=2&idn=1786

http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=2&idn=1449

http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=390&Itemid=480

http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=355&Itemid=444

http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=446

<http://www.celcit.org.ar/noticias.php?c=1005>

<http://www.movimiento.org/profiles/blogs/el-decir-de-la-danza-dialogos>

<http://www.cronista.com/notas/147667-cocoa-cumple-10-anos>

<http://www.ples.com.ar/festival-de-danza-independiente-cocoa/>

http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Falcoff/frame_falcoff1.htm

<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0182/articulo.php?art=1848&ed=0185>

<http://www.alternivateatral.com/nota293-asociacion-en-pos-de-la-maduracion-de-la-danza-contemporanea>

<http://www.mundoteatral.com/ar/danza/nota.php?uid=431>