

Danza y gestión cultural argentina en el siglo XX

Condiciones de posibilidad para un Plan General Nacional de Danza

Autor:

Rodríguez Capomassi, Paula

Tutor:

Cadús, María Eugenia

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural

Posgrado



TESIS DE MAESTRÍA

Danza y gestión cultural argentina en el Siglo XXI: condiciones de posibilidad para un Plan General Nacional de Danza.

Análisis, Diagnósticos, Ejes de Reflexión y Propuestas para abordar una re-visión de la cultura política hacia el rediseño de estrategias y políticas públicas de desarrollo económico-socio-cultural para el sector Danza.

Prof. Paula Sabina Rodríguez Capomassi

Directora: Lic. María Eugenia Cadús

Co-director: Mtro. Doctor Honoris Causa por la UNSAM Oscar Araiz

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Gestión Cultural
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2017

Resumen

Los escenarios de la Danza y sus realidades socio-económico-culturales en la Argentina, hoy, pueden leerse dentro de un contexto mayor como es el del tratamiento de los espacios laborales dentro de la cultura en América Latina, y observar que la extrema precarización económica del sector es parte de una problemática mayor y extendida. Expresión de las prácticas políticas, culturales y sociales cuyos énfasis de objetivos de gestión parecen anidar por defecto en la caracterización simplificada de un único perfil de público de destino: el sujeto consumidor, hasta de su propia identidad.

Nada nos ha preparado para resistir eternamente esta anomia y opacidad de la compleja y rica dimensión de la problemática a la que se enfrenta la actividad del sector: aún la capacitación en gerenciamiento empresarial y en la auto-gestión de la producción en Artes Escénicas no nos ampara de la caída en la brecha socio-cultural que dejan abierta los pactos tácitos de gestión pública y privada -que naturalizan el voluntariado y el trabajo no remunerado por defecto de opción-, producción y circulación en los programas públicos para la cultura y las actuales contradicciones, sub-gestiones, omisiones, carencias y paradojas en las relaciones entre sociedad-Estado-mercado.

Este trabajo busca iluminar y definir contextos, protagonistas y lineamientos de atención sobre los que ubicar: la emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la cultura y la danza en nuestro país, la posibilidad de profundizar el estudio y aplicación de Leyes Culturales ya vigentes, y la necesidad de análisis, gestión y planificación eficaz, hacia el desarrollo socio-económico-cultural que presentan sus ámbitos de acción, en función de potenciar efectiva y positivamente la inserción del sector dentro de las Industrias Culturales, de jerarquizar como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza y hacer reconocer hoy para ellos, artistas y profesionales de vocación consagrada, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional.

Índice

INTRODUCCION.....	5
Recorte del objeto de estudio.....	5
Objetivos.....	7
Marco teórico.....	8
Hipótesis y problemas.....	10
Metodología.....	12
Esbozo de contenidos.....	12
PRESENTACIÓN DEL TEMA.....	15
CAPITULO 1	
1.1 Un trabajo digno.....	31
1.2 Arte, cultura e industrias culturales: la brecha en la que trabajar hacia la ciudadanía en el sector Danza	36
1.3 Estado y políticas públicas de fomento. Especificidades de una categoría del sector: la Danza Contemporánea.....	42
1.4 Razones para presentar hoy una preocupación en el sector de Danza.....	46
1.5 ¿Qué hacer? ¿Cómo pensar? ¿Cómo actuar? ¿Qué soy? Implicancias socioeconómicas de una omisión en el sector Danza: el artista.....	49
1.6 La invisibilidad y la levedad del ser	51
CAPITULO 2	
2.1 Por una economía específica del sector Danza.....	55
2.2 Nuevos escenarios de transición: propuestas de la sociedad civil organizada.....	64
2.2.1 Por una Ley Nacional de Danza (LND).....	64
2.2.2 Danza y “más allá”, un análisis del proyecto de la Ley Nacional de Danza.....	66
2.2.2.1 Danza y “más allá”.....	66
2.2.2.2 La LND como utopía.....	69
2.2.2.3 El proyecto de la LND y su presentación en sociedad.....	73
2.2.2.4 Los objetivos instrumentables del proyecto de la LND.....	74
2.2.2.5 Algo más sobre pros y contras.....	78

2.3 Propuestas presentadas al Movimiento por la Ley Nacional de Danza (MLND).....	80
2.3.1 Propuesta final de creación del Foro Argentino de Danza (FAD).....	82
2.3.2 Reorientación de la organización de las actividades desde el Movimiento por la LND.....	88
CAPITULO 3	
3.1 La Danza Contemporánea en la Argentina: ejes y propuestas para pensar una política de desarrollo económico-socio-cultural para el sector según el ejemplo francés de los años ochenta.....	89
3.2 Ejemplos de planes nacionales de Danza. España y Colombia.....	94
3.2.1 El caso español.....	94
3.2.2 El caso colombiano.....	97
3.3 Condiciones de posibilidad para la generación de un Plan General para la Danza en Argentina.....	100
3.4 El Plan General de la Danza de España (2010-2014) como referente análogo posible.....	102
3.4.1 Un estado de la cuestión afín.....	102
3.4.2 Hacia programas de política pública: objetivos y líneas estratégicas.....	106
3.4.3 Analizando las líneas y medidas estratégicas.....	109
CONCLUSIONES.....	119
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	126
Fuentes Electrónicas.....	131
ANEXO.....	135
I COCOA DATEI. Los logros de Cocoa Datei.....	135
II SIPRODA Sindicato de Profesionales de la Danza.....	138
III Anteproyecto de Ley Nacional de Danza (LND).....	142
III.1. Resumen LND.....	142
III. 2. Anteproyecto LND.....	147
IV Informe de pasantía.....	175

Introducción

“Me interesa el futuro porque es el sitio donde voy a pasar el resto de mi vida.”

Woody Allen

“Reflexionar sobre la producción de valores económicos y simbólicos o sobre la producción cultural y la creación de empleos en América Latina implica, antes que nada, tener que fundamentar su existencia o su legitimidad como temática, así como las fundamentales consecuencias que la misma tiene para la elaboración de políticas culturales. Implica, de hecho, reflexionar sobre la incomprensible invisibilidad que parte de la academia – en particular pero no únicamente los economistas – y de los administradores políticos tienen de un fenómeno cuya presencia es insoslayable” (Achugar en García Canclini y Moneta (Coord.), 1999:309)

Recorte del objeto de estudio

El presente trabajo busca ejercer un zoom reflexivo y propositivo de atención a un segmento del mercado cultural específico, el de la Danza. Este segmento se encuentra incluido dentro de las Artes Escénicas de las Industrias Culturales de nuestro país. No obstante esta situación declarativa a nivel organigramático, este sector – Danza– presenta características singulares que aún hoy buscan ser reconocidas y abordadas extensamente en su amplia, diversa y profunda complejidad.

La sostenida observación de las perspectivas y realidades existentes entre el escenario que se descubre ante la actual propuesta de políticas públicas nacionales en el área de la Danza en la Argentina, los movimientos sociales, el crecimiento de un tercer sector social, y el conocimiento de las precisas recomendaciones de la UNESCO sobre la Condición del Artista; sumada a la brillante, amplia y madura bibliografía académica publicada sobre el gran tema de las relaciones entre Cultura, Economía y Política pertinentes a la esfera de la gestión cultural durante los últimos treinta años (Ver Achugar, 1999; Bayardo y Lacarrieu, 1999; Gilbert, 2000; Yúdice, 2002; Bayardo, 2007; Getino, 2007; Fuhrman, 2010) me inclina a tomar, en mi calidad de persona profesionalizada en el arte de la danza, una posición de análisis crítico entrañablemente comprometido con respecto del recorte del objeto de estudio de este trabajo y de un tema poco visitado aún en el panorama actual del área de la cultura en toda su compleja especificidad: la precariedad del sujeto social en tanto artista y/o profesional del sector Danza.

Sobre la administración cultural en nuestro país, coincido con José Miguel Onaindía en la observación de que “Como nunca antes, se han escrito ensayos, dictado cursos en entidades académicas y formulado movimientos nacionales, regionales e internacionales que intentan producir consciencia y cambios en el tema en análisis” (Onaindía en Moreno, 2010: 89). En este sentido este trabajo busca iluminar no sólo recortes de la actualidad, sino referencias históricas, constantes, antecedentes y ejemplos pertinentes para pensar sobre este sector particular en nuestro país.

El escenario de la Danza y sus realidades socio-culturales en la Argentina, puede leerse dentro de un contexto mayor, como es el tratamiento de los espacios laborales dentro de la cultura en América Latina, y observar que la extrema precarización del sector es parte de una problemática más amplia y extendida.

Los debates que han tenido lugar sobre la realidad de la administración cultural en este sector en nuestro país, presentan en general, características comunes a la descripción que hace Achugar, ya en 1999, al abordar el estudio del debate sobre cultura, valor y trabajo en América Latina: “[...] dicho debate se desarrolla en medio de un desconocimiento casi absoluto de los datos básicos o ‘datos duros’ relativos al comportamiento y al desarrollo del sistema cultural lo que a la hora de elaborar políticas culturales, en relación con los procesos de integración regional y con la globalización, no permite que el debate intelectual logre dar cuenta de las transformaciones económico culturales” (Achugar en García Canclini y Moneta, 1999: 315).

En el desarrollo de este trabajo buscaré definir los lineamientos de atención sobre los que ubicar la emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la danza en nuestro país, y la necesidad de planificación hacia el desarrollo que presentan sus dos ámbitos de acción: oficial y no oficial. Esto implicaría un profundo trabajo de transformación del sector desde un compromiso con la gestación de renovada política pública con visión al más largo plazo, y de los diferentes escenarios en que se desarrolla la actividad, en función de garantizar, entre los principales objetivos, el jerarquizar como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza y hacer reconocer hoy para ellos, artistas competentes en su mayoría, las garantías que rigen en la Constitución Nacional Argentina.

Objetivos

El Objetivo General de la tesis es Legitimar la noción de relevancia del problema de instrumentar hoy, en la Argentina, una nueva perspectiva de concepción del sector Danza como un sistema en el mapa de conceptualizaciones que ubican a la cultura como recurso de desarrollo económico social, en dirección de propiciar un programa de política pública a largo plazo y la más óptima configuración de un Plan General Nacional de Danza.

Los objetivos específicos del presente trabajo enfocan su radicalidad y proyección en presentarse como un ejercicio-instrumento teórico de consulta y análisis hacia el estudio, la creación y la gestión de un Plan General Nacional de Danza.

Asimismo, como Objetivos Complementarios, Este trabajo busca iluminar y definir contextos, protagonistas y lineamientos de atención sobre los que ubicar diferentes cuestiones relevantes:

- La emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la cultura y la danza en nuestro país tanto en lo que atañe a las condiciones laborales, la condición social del artista, y los nuevos modos de producción artística.
- La posibilidad de profundizar el estudio y aplicación de Leyes Culturales ya vigentes, y de generar nuevas herramientas jurídicas que consideren el sector Danza como un sistema para el que es necesario armonizar su sustrato jurídico.
- La necesidad de análisis, gestión y planificación eficaz, hacia el desarrollo socio-económico-cultural que presentan sus ámbitos de acción, en función de potenciar efectiva y positivamente la inserción del sector dentro de las Artes y las Industrias Culturales.
- La importancia, en calidad de urgencia, que significa poder plantearse hoy cuestiones que observen la comprensión de prever y gestionar áreas gubernamentales públicas que atiendan la infraestructura cívica en estos procesos de desarrollo de las sociedades dedicadas a la cultura y el arte.
- La necesidad de un diseño de indicadores adecuados de evaluación para el sector Danza.

- La necesidad de jerarquizar como sujetos de derecho a los actores/agentes profesionales que trabajan y producen en el sector de la danza, y hacer reconocer hoy para ellos, artistas y profesionales de vocación consagrada, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional.

Marco teórico

El corpus bibliográfico en que se sustenta el marco teórico de este trabajo de investigación se sitúa principalmente en una selección de ensayos y artículos de autores referentes –sociólogos, antropólogos, politólogos, gestores culturales, técnicos, filósofos de la sociedad y la cultura– latinoamericanos tanto del siglo XX como contemporáneos, que han pensado los temas relativos a la cultura como factor y recurso de desarrollo socio-económico en las nuevas sociedades del mundo globalizado, los desafíos de la gobernabilidad en Latinoamérica, el papel de la gestión cultural y el diseño de las políticas culturales; y en autores referentes europeos y norteamericanos de la misma época cuyos aportes al tema de estudio guardan relevancia para el análisis y el sostenimiento de la tesis. Asimismo es vital a este marco teórico el estudio de los documentos declarativos de organismos internacionales y regionales: UNESCO, OEI, ONU, SEGIB, CEPAL, MERCOSUR y UNASUR.

El desarrollo de este trabajo encuentra su anclaje teórico fundamental en los ensayos de cuatro autores: Achugar (1999), Yúdice (2002), Getino (2007) y Bayardo (2002).

En el texto de Achugar, el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo en América Latina, proporciona el marco de referencia para pensar el concepto de “invisibilidad del ser económico” en el caso del intérprete bailarín. Tal como sostiene al comienzo de su ensayo: “La investigación y el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo en América Latina han sido si no nulos, bastante escasos y, en el mejor de los casos, han sido realizados desde presupuestos teóricos y disciplinarios antropológicos o sociológicos, como una parte menor de investigaciones cuyos intereses no estaban centrados en la elaboración de políticas públicas de la cultura” (Achugar en García Canclini y Moneta, 1999: 2). Si bien este artículo es de 1999, aún están en vigencia sus reflexiones y planteos. A lo largo del Capítulo 1 de este trabajo la propuesta es brindar atención al análisis del sector danza en referencia a las reflexiones, constataciones y postulados de este autor.

En la investigación de Yúdice (2002), la noción de “la cultura como recurso” contextualiza la pertinencia e implicancia de la gestión estratégica de la cultura en nuestra contemporaneidad. Desde esta noción se propone el enfoque de análisis de la sinergia entre Estado, mercado y tercer sector y/o sociedad civil, y es posible imaginar, diseñar o proyectar modelizaciones de acciones que promuevan un desarrollo del sector danza de modo más sistémico en el territorio nacional. En este sentido avanza el Capítulo 2, analizando, reflexionando y proponiendo acciones en pos de la creación de herramientas y planes de acción de desarrollo estratégico para el sector de la danza oficial y no oficial, contribuyendo a ampliar la perspectiva de tratamiento del mismo como perteneciente al segmento de las artes escénicas dentro de las industrias culturales nacionales.

Desde el análisis de Getino (2007), la noción de “la cultura como capital” da lugar a poner en relación los conceptos de economía y cultura aplicados al sector Danza. Como asegura este autor: “Cuando nos referimos a este tema estamos obligados a establecer campos de estudios con características particulares, a la vez que complementarias, porque ya no se trata de entender a la cultura en su sentido más amplio y holístico, sino en sus dimensiones más perceptibles, capaces de ser diseccionadas para su análisis científico. De lo contrario, la cultura se erigiría en una especie de panacea inalcanzable para la razón y el conocimiento”. Hacia el final del Capítulo 2 de este trabajo, se vierten observaciones, reflexiones y propuestas sobre la consideración de pensar en términos de economía de la cultura dentro del sector Danza. En el artículo “Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural” de Bayardo (2002), se pone en observación analítica el concepto de “gestión cultural” como práctica recientemente profesionalizada en nuestro país, y se posicionan perspectivas de comprensión de las relaciones entre los siguientes términos: cultura, artes y gestión. Se ponen aquí en evidencia las resistencias que pueden presentarse al tratar estos fenómenos interrelacionadamente: “Con la referencia cultura, artes y gestión reunimos tres términos que según las perspectivas adoptadas pueden presentárenos como próximos y compatibles o cómo distantes y contradictorios. Cultura y artes pueden resultar fenómenos que se perciben como retroalimentándose o bien como fenómenos inversamente proporcionales. A la vez, la gestión en relación con ambos puede ser vista como beneficiosa, necesaria y hasta imprescindible o contrariamente como mercantilizante, banalizante y hasta mancilladora”.

El desarrollo de las hipótesis generales de este trabajo de tesis se sostiene en resonancia con el final de este ensayo de Bayardo, en el que, aun habiendo observado todas las perspectivas posibles de pros y contras de la profesionalización de la gestión cultural para las artes, realiza una firme y esperanzada defensa de esta práctica:

Los estudiosos de las artes y la cultura ocupados por los rigores de la investigación y el análisis reflexivo, muchas veces extrañan el “hacer” y suelen lamentar que los resultados de sus esfuerzos tengan escasa circulación y difícilmente encuentren aplicaciones prácticas o plasmen en acciones. Los profesionales de la gestión cultural absorbidos por las responsabilidades del hacer aquí y ahora, en circunstancias tan crítica como cambiantes, muchas veces añoran el “reflexionar” y lamentan no poder detenerse a analizar y sistematizar sus experiencias, profundizar o actualizar sus conocimientos. La gestión cultural y la investigación se necesitan mutuamente, pero como acertadamente diagnosticaba uno de mis informantes: “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen”.

Creo que una gestión cultural seria debe necesariamente asentarse en la confluencia de ambas prácticas y que hallándonos en una etapa inaugural de la profesionalización, es el momento de acercar la acción y la reflexión, pues aunque resulte una utopía irrealizable constituye un horizonte de expectativas que nos señala hacia dónde ir (Bayardo, 2002).

Hipótesis y problemas

Hipótesis general/es:

1) La interpretación actual de la política pública hacia el sector Danza en su incumbencia nacional, dista de reflejar muchos de los lineamientos internacionales con respecto del rol de la Cultura y sus protagonistas que quedan expuestos en documentos como la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO del año 2005, la refrenda de la Ley sobre la Condición Social del Artista (Ver Capítulo 1); y no ha transitado aún por un programa comunicable de análisis, evaluación y diagnósticos específicos para el sector de la Danza a nivel nacional que permita considerar la planificación de su configuración como un sistema complejo y amplio para todo el territorio del país.

En este contexto de posibilidad, el sector Danza –perteneciente al área gubernamental de Cultura como Arte e Industria Cultural– debe poder marcar presencia autónoma, nutrir la producción teórica de análisis de su especificidad como arte y como sector productivo, y apuntar su observancia sobre la profesionalización y modernización de la gestión cultural en sus ámbitos de desenvolvimiento y desarrollo para lograr posicionar a su favor la atención de la sociedad, el mercado cultural y el poder político gubernamental: todos sus públicos.

Existe en este sentido un ejemplo de referencia en el nivel de incumbencia de la ciudad de Buenos Aires, el ejemplo de desarrollo del Instituto de Fomento para la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, PRODANZA (Ver Capítulo 3).

2) Es posible pensar el sector Danza como un sistema específico dentro del campo de la cultura, la sociedad y la economía, diseñar o planear estratégicamente a corto y largo plazo. El proyecto de la Ley Nacional de Danza es un instrumento imprescindible, aún revisable, para abocarse a trabajar el desafío de actualización de las políticas públicas buscando adecuarlas a las transformaciones contemporáneas del entorno político, económico y social (Ver Capítulo 2).

La motivación profunda de este trabajo se propone posicionar la concepción del enfoque del desarrollo del sector Danza como un factor perfectible de desarrollo económico y socio cultural de la nación y como potente factor de proyección transnacional e internacional de la cultura y la sociedad argentinas. La virtud de este planteo y reconocimiento busca dejar manifiesta la importancia de atender la inclusión social de los artistas y profesionales de la Danza – los bailarines especialmente – dentro de un régimen jurídico especial, integral y eficaz que dé cuenta de ellos en su particularidad profesional y como ciudadanos de derecho (Ver Capítulo 2 y 3).

3) Es relevante hoy el análisis propositivo de las condiciones de posibilidad de un Plan Nacional de Danza (PND) (Ver Capítulo 3).

En pos de orientar la línea de pesquisa hacia el estudio de esta hipótesis, el trabajo se propone analizar a modo de ejemplo, culturas públicas y planes nacionales para la danza en otros países y contextos históricos, fundamentando los recortes de casos a la singularidad de elementos comunes, compartidos y/o proyectables con respecto del panorama de la danza en la Argentina en la actualidad (Ver Capítulo 3).

Metodología

La metodología de abordaje del presente proyecto de investigación es principal y casi fundamentalmente hipotética abductiva o cuántica. Partiendo de una profunda y sostenida observación empírica sobre las problemáticas del sector Danza en la Argentina, y del ejercicio de poner en relación sus efectos con las posibles causas que se vislumbran, se construye la conjetura objeto de la tesis que se sostiene. Con criterio de pretensión exhaustiva se procede a ubicar y referenciar los indicios de los que inferir abductivamente las causas principales del problema y se construyen las hipótesis expuestas anteriormente. Estas hipótesis conjeturales se proponen poner en acto el estudio de la problemática como una unidad o sistema en el que conviven de modo complejo numerosas y diversas referencias, y del que se infieren unas constataciones pertinentes de ser tomadas como índices para contrastar el campo hipotético, además de poner en relieve la escasez de ejercicio y producción intelectual que aborde la especificidad y complejidad del tema en cuestión, en nuestro país y la región, con vistas de ofrecer soluciones sistémicas adecuadas.

Por otra parte, cabe aclarar que este proyecto se considera un instrumento teórico que construye su conocimiento al modo de un ejercicio filosófico antes que técnico-científico, de modo que la sustracción a un solo y determinado método de razonamiento puede implicar cierta debilidad estructural en las propuestas que ofrezca, situación sobre la que se reflexiona en las conclusiones generales como mandato de optimización deseable en un abordaje futuro del tema de tesis elegido.

Esta práctica reflexiva y propositiva se ofrece como modo de dejar demostrado que es posible y pertinente hacer un planteo filosófico-político y práctico, un abordaje político cultural complejo y constructivo para el sector, en vistas a recuperar este segmento de la sociedad de la invisibilidad, la exclusión y la anomia, para potenciar productivamente las cadenas de valor económico-socio-cultural implicadas en estos procesos de desarrollo social.

Esbozo de contenidos

Esta investigación propone varios enfoques tendientes a contribuir a la legitimación de un pensamiento teórico y práctico que sitúe su objeto de estudio en el

eje danza-gestión cultural, un escenario que está en un proceso tan incipiente de abordaje social y de alcances tan reductivos y puntuales en nuestro país, que merece ser atendido como impostergable en una dimensión mayor de su riqueza y profundidad.

En este trabajo se procede primeramente a la descripción general de un estado de la cuestión del objeto de estudio de la tesis como presentación del tema.

Cada uno de los capítulos y su ordenación, estructura su exposición en función de dar desarrollo a los planteos hipotéticos previamente explicitados.

El Capítulo 1 se aboca a recortar aspectos fundamentales del objeto de estudio anclados en cuatro puntualizaciones/problemas que persiguen caracterizar, y dar cuenta de cuestiones claves del sector Danza en la Argentina hoy, a modo de diagnóstico del estado de la cuestión: la situación laboral de los profesionales de la danza, la conquista de derechos constitucionales de ciudadanía para la población del sector Danza integrando las industrias culturales nacionales, la condición social del artista, y las perspectivas de diseño de políticas públicas actuales para el sector Danza.

El Capítulo 2 se propone por un lado, aportar al diagnóstico los temas o cuestionamientos sobre los que elaborar propositivamente abordajes de reflexión hacia la gestión cultural en este segmento de las artes escénicas. Por otro lado, la exposición acentúa un tono más técnico en virtud de presentar propuestas proyectivas instrumentables desde un programa de gestión aplicable como una de las respuestas posibles a los problemas y realidades que son planteados desde el Capítulo 1.

Se describen aquí los nuevos escenarios de transición observables como avances del tercer sector hacia su propia organización, se analiza el anteproyecto de Ley Nacional de Danza (LND), se exponen aportes de contribución al Movimiento por la LND (desde la experiencia de trabajo voluntario como cofundadora de esta organización), y se deja abierto un espacio de reflexión sobre las condiciones de posibilidad de concepción de una economía específica para el sector Danza.

En el Capítulo 3, esta investigación comienza abordando el concepto de Economía de la Cultura para iluminar especificidades de la economía del Sector Danza. En el desarrollo de los apartados subsiguientes se adentra en un planteo de perspectivas posibles de abordar a partir de analizar ejes de reflexión y de propuestas para estudio y acción mediante la observación y contrastación de las hipótesis de trabajo con diferentes alternativas de gestión cultural modelizadas como política pública del sector Danza en el caso de tres países referentes: Francia, España y Colombia

En los últimos apartados se analizan las condiciones de posibilidad para la generación de un Plan General para la Danza en Argentina y se propone ejemplificar un abordaje al estudio de un Plan General de la Danza referente, como es el generado en España en el año 2009. Se busca desde este ejercicio, dejar demostrada la factibilidad de crear un documento de estas características en el contexto de nuestro país que marque una nueva perspectiva de abordaje del diseño de políticas públicas de alcance federal nacional.

Por último, en las Conclusiones, se exponen las principales ideas que fueron desarrolladas a lo largo de los tres capítulos en torno a las hipótesis que se plantea esta tesis, y se expresan tanto los trayectos posibles de abordar a continuación de este trabajo como los desafíos y dificultades que se observan dentro de la línea de pesquisa propuesta.

Asimismo, se incluye un Anexo con información pertinente y complementaria de consulta.

Presentación del tema

Desde comienzos del siglo XXI, estamos asistiendo en la Argentina a una reformulación de las concepciones, diseños y perspectivas asumidas desde el Estado Nacional con respecto a las políticas públicas en materia de Cultura, Economía y Desarrollo Social.

En el área de la Cultura, estos cambios no son ajenos a los lineamientos internacionales que vienen siendo propuestos desde la década del ochenta por los organismos inter y transnacionales para las áreas de Cultura de los Estados en la presente evolución del proceso de mundialización de los mercados.

Es el espacio de la coordinación social en el que el mercado, el capital humano, el capital social y el tercer sector reconocen, o podrían reconocer, su posibilidad de acción y gestión en articulación con el Estado, en pos de providenciar procesos de consumación de un real desarrollo de cada sector pertinente a la cultura y a las artes. Procesos en los que la construcción de ciudadanía en la sociedad que constituye la fuerza de producción, gestión y consumo de la cultura, no quedara omitida y/o invisibilizada¹.

De la mano de mi experiencia, y de la experiencia de pares artistas del sector, traigo la constatación de observar que por fuera del ámbito oficial de desenvolvimiento de la actividad profesional es muy difícil sostener una carrera productiva independiente. En nuestro país la relación Economía-Cultura ha decantado en políticas públicas, diseñadas como programas, casi únicamente fundadas en una economía subsidiaria de la producción como eje de las políticas de promoción y fomento desde la gestión pública, que atienden principalmente a la actividad centrada en Buenos Aires. Las líneas de planeamiento estatal se instalan en el mercado de la producción cultural y observan a la cultura y las artes producidas con fondos auto-gestionados como proveedores de indicadores de desarrollo industrial del Estado. Ejemplos de programas de fomento se evidencian en los Concursos del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto de Fomento

¹ Como se expone en *Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas*, un documento de la Unesco del 2010 publicado en Argentina :”[...] además, la implementación de políticas requiere:

-La coordinación de esfuerzos entre los distintos actores públicos involucrados.

-Una eficaz gestión de la continuidad. Sin ella, los esfuerzos de una política a largo plazo se desvanecen, y se pierde, incluso, aquello que se ha logrado” (Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas, Unesco, 2010: 14).

para la Danza No Oficial de la ciudad de Buenos Aires (PRODANZA) y en Concursos de Fondos para la Cultura en algunos municipios.

Parece cronificarse la discontinuidad y la escasez de interés político por pensar la actividad del sector en su dimensión nacional, por reconocer la necesidad de nuevas o revisadas herramientas jurídicas de protección a la actividad, o de la sanción de normativas que puedan regular y empoderar la trama social productiva. Esta circunstancia parece derivar en considerar como cuestiones obsoletas o siempre fuera de lugar el tipo de reflexiones como la que este trabajo presenta. Sin embargo, sostener un trabajo de desarrollo de este sector hacia el largo plazo en su complejidad de escenarios, implica al menos reconocer la importancia sustancial de un enfoque exhaustivo desde metodologías profesionalizadas de evaluación y acción; y una modernización de políticas públicas que permitan diseñar estrategias de inclusión y empleo sustentable, además de garantizar la reproducción de los medios de producción en este área de la cultura con base en el desarrollo social y económico (Ver Capítulos 2 y 3).

Observaciones como las expuestas encuentran confirmaciones clave, de análisis descriptivo, de lo que sucede con los “usos de la cultura” en los textos de George Yúdice:

[...] lo que me interesa destacar desde un principio es el uso creciente de la cultura como expediente para el mejoramiento tanto socio-político como económico, es decir, para la participación progresiva en esta era signada por compromisos políticos declinantes, conflictos sobre la ciudadanía, (Young, 2000) y el surgimiento de lo que Jeremy Rifkin (2000) denominó “capitalismo cultural”. La desmaterialización característica de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico...y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial...han dado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia de la modernidad. Cabría aducir que la cultura se ha convertido simplemente en un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico (Yúdice, 2002: 23).

Considero que aquí se plantea un interesante desafío para repensar el concepto de capitalismo cultural hacia la creación de una sinergia de acciones positivas en pos del desarrollo de este área de la Industria Cultural y Creativa para analistas de la sociedad,

de la cultura, artistas, gestores, productores culturales, legisladores y políticos (Ver Capítulos 1, 2 y 3).

La UNESCO ha publicado en 2010, en Argentina, un compendio en el que se recogen las experiencias más exitosas de los países latinoamericanos en materia de concepción, formulación y puesta en práctica de políticas de desarrollo de las industrias culturales y creativas de los últimos 10 años: *Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas*. En su introducción, Galia Saouma-Forero, Directora de la División de las Expresiones Culturales y de las Industrias Creativas de la UNESCO, expone una reflexión sobre las transformaciones sociales en el campo de la cultura y el papel de las industrias culturales como claves del desarrollo:

La Unesco pone esta Guía en manos de los directores de industrias culturales y responsables de políticas de fomento del sector cultural y creativo con el objetivo de facilitar su tarea en un terreno de intervención pública relativamente nuevo. En efecto, en un momento de plena transformación de los modos de crear, distribuir, consumir y disfrutar de los bienes y servicios culturales, estos profesionales se ven frecuentemente enfrentados a situaciones en las que no es fácil tener criterios de actuación y gestión claros. Una de las principales preocupaciones actuales de los responsables del sector cultural y creativo consiste en la adecuada gestión de las inmensas oportunidades de enriquecimiento cultural que ofrece la globalización y, al mismo tiempo, de los desafíos que esta genera en términos de capacidad creativa, acceso y diversidad. Por ello, las políticas del siglo XXI estarán marcadas por la búsqueda de medidas tanto de promoción como de protección de la diversidad de las expresiones culturales, en un delicado equilibrio entre los imperativos de la cultura y los intereses de la economía. La Unesco considera que la respuesta de los países emergentes y de economías intermedias a la promoción de la diversidad exige una actitud proactiva, capaz de convertir la dinámica generada por la globalización en una herramienta participativa y de desarrollo productivo que permita inyectar los valores de cada cultura.

No obstante esta perspectiva optimista, observo también que, desde el Estado y la comunidad artística, se ven establecidos supuestos, conceptos y prácticas

naturalizadas que distan de ser maduramente funcionales a un tránsito evolutivo, ya en el siglo XXI, hacia un verdadero desarrollo socio-cultural en el que cimentar la experiencia de la nación contemporánea con respecto de este segmento socio-económico-cultural.

Es posible reflexionar sobre los criterios y normativas jurídicos vigentes, al ser estos incapaces de asistir los cambios y transformaciones sucedidos en los modos de producción artística, de producción de conocimiento, de distribución de los productos y contenidos, culturales y de los diversos modos de inserción laboral formal en el sector Danza. Resulta naturalizada también la tendencia a la menguada existencia de recursos humanos en la tarea de sostener las dinámicas de gestión cultural en los organismos artísticos públicos ligados al sector (Ver Capítulo 1 y Anexo: Informe de Pasantía).

No resultaría simple, aunque aparece como necesario, abordar la cuestión de una modernización y armonización de una matriz jurídica que refleje los aspectos clave de la profesión en las transformaciones, especificidades, cambios, necesidades y evoluciones actuales que afecta directamente a los sujetos tanto como a las formas de producción y de distribución. La situación de la actividad política de estar trabajando siempre sobre la emergencia, parece demorar de modo crónico la posibilidad de reconocimiento de los nuevos modelos socio-culturales como índice válido de cambios –informales y formales– que surgen en respuesta a las crisis sociales contemporáneas o las crisis propias de la evolución cultural y artística, en vistas de lograr la comprensión de modelos de sustentabilidad y protección normativa adecuados para el panorama cultural artístico con perspectiva histórica al mediano y largo plazo.

Este desequilibrio de concepciones, atribución deficiente de responsabilidades, gestión desentendida de la infraestructura cívica del sector, y asimetría de derechos y responsabilidades en los sectores gubernamentales y privados, es parte de una infra-organización que no promete hoy volverse virtuosa y pro-activa en sus próximas fases de desarrollo, no al menos en el corto plazo².

Investigar en este campo de las artes y la cultura como es el segmento de la Danza, implica tomar un punto de observación. En nuestro país, casi siempre esto resulta un ejercicio de objetivación de la actividad de la Capital Federal por la disposición misma de la dinámica de la política nacional local. Los ejercicios políticos

² “La profesionalización de la administración de la política cultural, ya sea en el ámbito de las organizaciones culturales, las empresas o los organismos estatales debe comenzar por alertar acerca de la necesidad de reconocer la naturaleza laboral de la acción de trabajar en cultura” (Buceta en Moreno, 2010: 119).

de federalización parecen ser de gran excepcionalidad para una centralidad muy difícil de transformar. Esta contradicción entre una República que se autoproclama federal y un Estado de gobierno que se piensa tácitamente unitario, con eje capital en Buenos Aires y la provincia de Buenos Aires, observa como excepcionalidades meritorias los planes de desarrollo pluriregionales. Al ser excepcionales, el tratamiento de los presupuestos recibe la misma percepción y las metas de largo plazo suelen no resultar realizables por la carencia de planificación y fondos destinados a políticas públicas de desarrollo efectivo.

Ojalá me equivocara con esta percepción que expongo sobre el estado de la cuestión, pero es en la emergencia de la misma que puede anidar una esperanza de cambio transformador. A mi criterio, la interpretación actual de la política pública hacia el sector también dista de reflejar muchos de los lineamientos internacionales declarativos con respecto de la gobernanza en cultura que quedan expuestos en documentos como la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO del año 2005³.

Siguiendo en la línea de las anteriores reflexiones y observaciones, es clave señalar, a los efectos de este sector singular, la cuestión de la casi constante condición de precariedad del trabajo del artista de la escena, bailarín o *performer* –inclusive en altos grados de profesionalización–, a enfoques especializados como el que ofrece Bojana Kunst en su libro *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism (Artista en Trabajo. Proximidad entre Arte y Capitalismo)*. La reseña de María Eugenia Cadús ilumina un análisis imprescindible de los enclaves, las tensiones y lineamientos de este libro:

Así, según Kunst, el artista deviene un prototipo del trabajador precario y flexible, en constante disponibilidad (disolviéndose la diferencia entre trabajo y tiempo libre), ya que el trabajo del artista está conectado con la

³ La Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales a partir de su entrada en vigor en 2007 y a través de las directivas operacionales, propone un marco general de gobernanza de la cultura que:

- “- favorece la introducción de políticas y medidas que apoyen la creatividad, den posibilidades para que artistas y creadores participen en los mercados nacionales e internacionales, que sus productos sean remunerados y, también, accesibles a un amplio público;
- reconoce la contribución de las industrias culturales al desarrollo social y económico, particularmente, en los países en desarrollo;
- integra la cultura en las estrategias de desarrollo sostenible y las políticas nacionales de desarrollo;
- promueve la cooperación internacional para facilitar la movilidad de los artistas, así como los intercambios de bienes y servicios culturales especialmente los de los países del Sur” (Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas, Unesco, 2010: 15).

producción de la vida misma (producción de subjetividad y de exceso de sociabilidad (Cadús, 2015: 152).

En el escenario actual de la Argentina se observa desde hace algunos años la lógica de mercado empresarial arribando al sector de la cultura estatal como ejemplo claro de uno de los subprocesos de la globalización: el proceso de la mercantilización de la cultura. La transición de un modelo de Estado de Bienestar⁴, reformado y vaciado en los '90 por políticas neo-liberales patológicamente aplicadas, a un modelo de gobierno interventor y mixto, nos deja hoy una vez más hoy en la distopía del reclamo por el rol esencial del Estado como garante de derechos de segunda y tercera generación, al momento de pensar la evolución de la actividad artística profesional en el sector Danza en el mediano y largo plazo⁵. En este sentido, resulta de suma pertinencia atender las contribuciones de Bernardo Kliksberg en cuanto a su reflexión sobre el rol del Estado en el siglo XXI:

El Estado reaparece en este nuevo contexto político como un actor imprescindible para promover e impulsar los cambios. Se requiere para ello un rediseño integral. El mandato emergente va en la dirección de un Estado activo, asociado estrechamente con la sociedad civil, potenciador de la acción productiva de las pequeñas y medianas empresas, fuertemente centrado en lo social, descentralizado, transparente, sujeto al control social, de alta eficiencia gerencial, y apoyado en un servicio civil profesionalizado

⁴ “Según repiten con frecuencia los economistas ortodoxos en el mundo desarrollado y en el país, la culpa de la crisis económica actual está en el crecimiento del Estado, particularmente en la existencia del llamado Estado de Bienestar.

Los datos indican lo contrario. En los países con Estado de Bienestar más desarrollado –como Noruega y Suecia– la crisis no se produjo. Su presencia hace que la población sea protegida y ello la empodera productiva y económicamente, asegurando las bases de crecimiento de la economía.

Incluso el país menos afectado por la crisis europea, Alemania, es el que tiene mayor Estado de Bienestar de acuerdo con su gasto en servicios sociales.

Ello puede verse asimismo en los ejemplos de Canadá y Estados Unidos. Canadá, que tiene servicios sociales mucho más amplios que los de Estados Unidos, con un sistema de salud pública universal y una gran red de protección social, ha enfrentado mucho mejor la crisis que Estados Unidos.

El argumento anti Estado de Bienestar no coincide con la realidad pero es muy funcional, permite dar un aura de legitimidad a cortes que son éticamente inadmisibles y que violan los derechos sociales más básicos” (Kliksberg 2012: 8).

⁵ “ [...]si bien las normas jurídicas fundamentales de nuestro sistema consagran los derechos culturales (libertad de pensamiento y expresión, libre creación estética y temática, pluralidad de formatos, libre circulación de obras de arte, acceso a la cultura) e imponen al Estado en sus cuatro unidades políticas la obligación de protegerlos, regularlos y organizar un sistema de organización que permita cumplir con el objetivo, la situación concreta y actual de la aplicación práctica de estos objetivos está lejos en nuestro país de cumplir con estos objetivos” (Onaidía en Moreno, 2010: 86).

basado en el mérito. Asimismo se aspira que sea un Estado abierto a la participación ciudadana (Kliksberg, 2012: 10-11).

Más allá y más acá de dogmas, convenciones y teorías, lo que las realidades presentes en las perspectivas del sector de la cultura, en especial de las industrias culturales y creativas, y específicamente en las que pertenecen al sector arcaico de la economía –como lo son las artes escénicas – como la Danza, es que no está observada la prioridad de su identificación, su regulación ni de la necesidad de una reflexión profunda sobre la cultura política y una gestión transformadora⁶, que opere positivamente sobre la concepción del valor del trabajo de la población activa y productiva, que permita crear ciudadanía, empleo digno y sustentabilidad en el sector.

En el panorama de la danza escénica oficial, que es el contexto más institucionalizado y laboralmente protegido de la actividad artística, los organismos o compañías públicas estatales que funcionan fuera de la ciudad de Buenos Aires y dentro de las regiones culturales del país, suelen carecer de una moderna política pública de dinamización productiva, promoción artística y gestión del talento que operen eficazmente como industria cultural. No existiendo ninguna investigación sistemática de relevamiento, ni un mapeo, ni indicadores culturales de este segmento del mercado cultural oficial, emprendí un primer relevamiento de compañías públicas estatales de

⁶ “La gobernabilidad surgida del Estado-nación está siendo fuertemente cuestionada por la acción de las denominadas fuerzas libres del mercado, las cuales están requiriendo para su propio desarrollo, la transferencia de esta gobernabilidad prioritariamente hacia los actores que surgen de la racionalidad del mercado. Las dos grandes tendencias de esta transferencia de gobernabilidad apuntan, por un lado a nivel macro, hacia la formación de un modelo supranacional, mientras que por otro lado también se realizan transferencias de la gobernabilidad hacia los actores privados e individuales que giran en torno de la racionalidad del mercado, tales como las organizaciones, empresas, y en menor grado en los individuos, etc.

Recientemente, la gobernabilidad se está convirtiendo en titularidad global implementada a través de decisiones y medidas colectivas que son delimitadas bajo esquemas de derecho internacional por instituciones que responden a intereses de la globalización. Bajo este esquema globalizador, la gobernabilidad democrática que implica procesos democráticos, la legitimidad y la regla de ley, se logran a través de los procesos de desarrollo económico y social de los pueblos. Sin embargo, dadas las dos tendencias anteriores, la gobernabilidad global de la sociedad está recayendo en las grandes empresas con intereses transnacionales y multinacionales. El desafío para una mejor gobernabilidad bajo un marco globalizador se centra en un sistema que logre el desarrollo integral del ser humano mediante la armonización de las metas macroeconómicas de crecimiento y de igualdad social. La conclusión de este análisis es que las funciones del Estado-nación, las del mercado y la sociedad son complementarias y ninguno de estos tres puede rebasar sus ámbitos de acción para fundamentar una gobernabilidad en la cual todos los actores quepan. Queda como propuesta la construcción de los equilibrios institucionales que garanticen la gobernabilidad de la sociedad en un ambiente de globalización, así como los equilibrios entre las políticas nacionales y las aspiraciones de una ciudadanía mundial extensiva que busca los beneficios de la globalización” (Vargas-Herández, 2002: 24).

Danza durante mi pasantía en el Sistema de Información Cultural de la Argentina en 2016 (SInCA) (Ver Anexo).

En el panorama de la danza contemporánea no oficial, que es uno de los contextos o segmentos más amplio del sector, el sujeto social, marginado de sus derechos constitucionales e incapaz frente a sus obligaciones constitucionales en tanto artista, es el que garantiza y financia por defecto la producción y reproducción de los medios de producción, dinamizando circuitos no virtuosos en los que se le asigna el valor de voluntariado al capital humano y social invertido en estos procesos, invisibilizándose el empleo de los actores sociales; pauperizándose la proyección profesional de las trayectorias artísticas, y el valor cultural, social y económico de los servicios y de la producción artística del sector.

Siguiendo a Eduardo Otero Torres en su descripción de las características del desafío que representa hoy el diseño de políticas públicas socio-culturales impulsadas por el aparato estatal, queda claro que no es un tema sencillo pero que merece atención sostenida, análisis complejo, conciencia cívica y voluntad política: “Exclusión, desigualdad, hegemonía, diversidad, nuevas tecnologías y estilos de vida, entre otros, conforman el escenario sobre el cual constituir las acciones culturales renovadas. Así, el nuevo paradigma de políticas culturales debería permitir promover una sociedad más igualitaria, sin abandonar la emergencia de la diversidad y de la re-significación de lo cultural” (Otero, 2001: 32).

Es a partir de permitirse como prerequisite, un diagnóstico histórico, social y económico contextual del área de desenvolvimiento de la actividad de la danza en nuestro país en sus aspectos más específicos, los cuales resultan generales y comunes a buena parte del mundo, que se puede encontrar relevante la necesidad de un encuadre mayor⁷ donde las cuestiones presentadas en este trabajo puedan reconocerse, tratarse y

⁷ “La investigación y el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo en América Latina han sido si no nulos, bastante escasos y, en el mejor de los casos, han sido realizados desde presupuestos teóricos y disciplinarios antropológicos o sociológicos, como una parte menor de investigaciones cuyos intereses no estaban centrados en la elaboración de políticas públicas de la cultura. Esto se debe a varias razones, pero entre las fundamentales es posible enumerar: 1) La persistencia en la sociedad latinoamericana de una concepción acerca de la cultura que entiende que el ‘valor’ cultural es simbólico y por lo mismo redituable sólo a nivel espiritual, así como de una concepción ‘demonizada’ de la ‘cultura masiva’ y de las llamadas ‘industrias culturales’; 2) La ausencia de interés por la ‘economía de la cultura’, tanto entre los encargados de elaborar y administrar políticas culturales como entre los economistas latinoamericanos, y la consecuente ausencia de dicha problemática en los planes de estudio de las universidades de la región; y en parte en función de lo anterior; 3) La ausencia de datos desagregados relativos a los bienes y servicios culturales en los informes y estadísticas suministrados por las reparticiones estatales que tienen a su cargo la información económica a nivel nacional así como a nivel

resignificarse dentro de nuevos modos de gobernanza estatal y nuevos paradigmas para pensar el rol de la sociedad civil en relación al Estado como entidad institucional que no sólo no se sustrae a las principales consecuencias de la globalización, sino que debe integrarse diligente e inteligentemente a ellas.

El documento internacional *Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas* generado por la UNESCO en 2010, en las notas subsidiarias al apartado de Planificación, expone recomendaciones para abordar estratégicamente las intervenciones que el nuevo escenario del desarrollo cultural demanda:

El diseño de una política de apoyo a las industrias culturales y creativas exige un buen análisis estratégico, claridad sobre los subsectores cuya actividad se afecta y conocimiento de los actores, es decir con quién y para quién se hace la política.

También exige tomar en cuenta las acciones pasadas; valorar los recursos disponibles; definir con realismo los objetivos a corto, mediano y largo plazo; establecer un plan de trabajo y, finalmente, comunicar de manera eficaz para asegurar la cooperación y el apoyo necesarios.

Es fundamental sensibilizar a los responsables políticos de la prioridad estratégica –tanto cultural como económica– que adquiere la acción pública sobre las industrias culturales y creativas para que ello se refleje en las asignaciones presupuestarias.

Si no hubiera legislación, o la existente fuera insuficiente, el plan de trabajo deberá contemplar la elaboración de los proyectos normativos necesarios junto con las gestiones correspondientes para incorporarlos al ordenamiento jurídico. El diseño de una política de apoyo a las industrias culturales y creativas exige un buen análisis estratégico, claridad sobre los subsectores cuya actividad se afecta y conocimiento de los actores, es decir con quién y para quién se hace la política (Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas. [El subrayado me pertenece]).

En lo operativo, desde la percepción de los protagonistas del sector, es que el aparato estatal funciona hoy como un organizador y nomenclador deficiente de las

internacional en organismos regionales como ALADI, CEPAL, SELA, etc.” (Achugar en García Canclini y Moneta, 1999: 309-310).

producciones y distribuciones artísticas auto-gestionadas en sus diversos circuitos (*mainstream*, comercial, oficial, independiente, *off*) al modo de operador de mercado, que se beneficia -en la gestión de su propia visibilidad y poder- de las inversiones particulares y privadas, que se sustenta gracias al capital social, y que rinde la razón de su existencia a la actividad económica independiente de la sociedad en la que se generan estas cadenas de producción de valor y producción cultural.

Este engrandecimiento de la imagen del Estado nación no reconoce en cambio – en los hechos emanados de la aplicación de su cultura política– la calidad de ciudadanos incluidos en el sistema democrático a toda la población productora de actividades, bienes y servicios culturales en tanto artistas profesionales de este sector. Danza que recientemente se incluye en el 2011 a sus Industrias Culturales. Este hecho puede ser considerado suficiente motivo para potenciar el comienzo de un nuevo proceso de reflexión hacia el impulso de desarrollo socio-económico de los sectores de la cultura más precarizados y desatendidos.

Desde la teoría política de los últimos tiempos, existe la posibilidad de observar la ciudadanía como camino emancipatorio, de modo que el concepto se expande y abarca otros espacios antes no explorados como la singularidad y especificidad de algunas profesiones. Desde especialistas en el tema como la filósofa política Iris Marion Young, se entiende a la ciudadanía como una condición que contribuye al proceso de desarrollo del individuo, no solo en aspectos formales y legales, sino también en cuestiones de sentido, expresión y participación.

La urgencia de sustentar un compromiso de tratamiento para las formas de la precarización social en estos escenarios de transición, a las que refiero en este trabajo, queda hoy neutralizada en su complejidad en las gestiones superficiales pro-visibilidad de *performance* y en los discursos declarativos de acción cumplida y buena voluntad político cultural del gobierno, para los que hasta hoy la denominación de cultura no incluye a la danza como un subsistema social-artístico-productivo medible cuantitativamente que merezca autonomía específica dentro de los organigramas del aparato de estado nacional –en sus diferentes niveles– o en sus programas de aplicación política.

La Danza no existe aún como categoría o segmento de análisis para los estudios estadísticos culturales del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)

hasta la actualidad⁸. En función de dar coherencia a este trabajo de tesis es que propuse al SInCA permitirme desarrollar un ejercicio de relevamiento de las compañías públicas estatales de danza existentes en nuestro país como proyecto de pasantía, siguiendo la metodología de investigación pertinente aunque imposibilitada de acceder a información institucional por fuera de lo existente como información en la internet (Ver Anexo).

La atención a la que invoco implica también una profundización de la observación hacia el desarrollo de acciones, soluciones y de actitudes inclusivas en la filosofía política gubernamental relacionadas con la interpretación e implementación de los lineamientos internacionales para las políticas públicas en materia de cultura que sepa otorgar legitimación al sector Danza y su actual situación en el mapa de la cultura argentina como un segmento populoso del sector civil⁹ que también está en vías de

⁸ “En los últimos años, se ha observado un fuerte desarrollo de los estudios sustentados en una mirada económica de la cultura. Éstos parten del reconocimiento de que las prácticas, acciones y productos que forman parte del campo cultural tienen, además de una dimensión simbólica, una económica. Como parte de este enfoque, se ha profundizado en la construcción de información estadística, cuantificando el impacto que este sector tiene sobre la producción, el empleo, el comercio exterior y el consumo, entre otros aspectos. En primer lugar, se ha puesto de manifiesto el fuerte impacto económico y social que las actividades culturales tienen en la actualidad en la Argentina. En segundo lugar, se ha resaltado el carácter ‘valor agregado-intensivo’ de la producción cultural, y las auspiciosas perspectivas que de ello se deducen. Por último, se ha destacado el importante proceso de concentración que presenta el sector, tanto a nivel geográfico como económico. A estos aspectos, se agrega el carácter simbólico de la actividad cultural. En efecto, el profundo impacto que la producción y el consumo cultural tienen sobre la constitución de las identidades y prácticas sociales y, por lo tanto, sobre la preservación y el fomento de la diversidad cultural es indiscutible. Todas estas cuestiones deben ser contempladas a la hora de construir información estadística, ya que no debe perderse de vista que la información no es un fin en sí misma, sino una herramienta. Una herramienta que, en el caso de la cultura, debe estar orientada a garantizar tanto el aumento de la producción cultural como la pluralidad de voces, la existencia de múltiples productores y generadores de cultura, con posibilidades de difundir su mirada sobre el mundo al tiempo que hacen de ello un medio de vida” (SInCA, *Hacer la Cuenta*, 2010: 11).

⁹ “Como ha referido Norberto Bobbio, “en el lenguaje político actual la expresión sociedad civil es conocida generalmente como uno de los términos de la gran dicotomía sociedad civil/Estado”, Y agrega poco después: “negativamente, se entiende por ‘sociedad civil’ la esfera de las relaciones sociales que no está regulada por el Estado, entendido restrictivamente, y casi siempre polémicamente, como el conjunto de los aparatos que en un sistema social organizado ejercen el poder coactivo”. Expresado en un sentido positivo, la sociedad civil haría referencia al lugar donde surgen y se desarrollan los conflictos económicos, sociales, ideológicos, religiosos, que las instituciones estatales tienen la misión de resolver mediándolos, previniéndolos o reprimiéndolos. Los sujetos de estos conflictos y por tanto de la sociedad civil, precisamente en cuanto contrapuesta al Estado, son las clases sociales, o más ampliamente los grupos, los movimientos, las asociaciones, las organizaciones que las representan o que se declaran sus representantes; al lado de las organizaciones de clase, los grupos de interés, las asociaciones de diverso tipo con fines sociales e indirectamente políticos, los movimientos de emancipación de grupos étnicos, de defensa de derechos civiles, de liberación de mujeres, los movimientos juveniles, etcétera.

Desde un punto de vista sistémico, diríamos entonces que la sociedad civil combina los elementos propios del llamado sistema “sociocultural” y del sistema “comunitario”. En otras palabras, bajo el rótulo sociedad civil encontraríamos, por un lado, un conjunto de “discursos integrados por argumentos (compromisos de valor) regulados por un “régimen discursivo”, que cumplen la función de “construir símbolos de forma socialmente obligatoria”; y por otro, “la vinculación mutua, que es controlada por la influencia y que consiste en el compromiso con una comunidad y sus normas en tanto que reguladas por un orden comunitario”, la cual cumple la función “del mantenimiento de la solidaridad”. En la acepción actual,

auto-organización para madurar y enfrentar los desafíos sociales de la contemporaneidad política de la sociedad.

Una atención que devenga actitud prospectiva desde la comunidad de actores sociales y la esfera gubernamental, que sepa ubicar la prioridad de re-tratamiento del sector Danza como tema de agenda pública incorporada a la agenda gubernamental buscando construir escenarios de transición y perspectivas a mediano y largo plazo, clarificar las alternativas de decisión de las autoridades públicas, explorar nuevas estrategias jurídicas, económicas y sociales, mejorar la articulación de las actuales políticas públicas y optimizar positivamente las instancias de evaluación de las mismas en su impacto en el sistema de la sociedad.

Invoco también aquí a un reenfoque del modelo de gobernabilidad¹⁰ que pueda asumirse como relacional, es decir con intersectorialidad y articulación público-privada, y no sólo como modelo típico empresarial de gestión político-administrativa, de modo

pues, a diferencia de la noción hegeliana- marxiana, la sociedad civil se contrapone tanto al Estado (dicho en términos más amplios, al sistema político-administrativo), como al mercado, entendido este último como el conjunto articulado de "actos de competencia e intercambio" controlados por el medio dinero y regulados por un régimen de propiedad, que cumple la función de "asignar recursos y preferencias" según el principio de utilidad." (Camou, 2001: 22, 24-25).

¹⁰ “[...] Naturalmente, no es un asunto simple, tanto desde el punto de vista teórico como empírico, establecer, por ejemplo, la calidad o eficacia de la acción gubernamental, pero al menos la pista abierta por esa diferencia lingüística elemental nos ha permitido empezar a distinguir entre gobernación y gobernabilidad [...] Como señalará uno de los primeros autores ocupados en esclarecer la problemática de la gobernabilidad: "lo importante no es si se es gobernado o si se gobierna, sino cómo se hace!" Pues bien, en eso estaba la discusión en los países centrales cuando el concepto empezó a viajar por el mundo; y al llegar a América Latina, más precisamente, comenzaron a presentarse algunas disonancias de variado tipo a la hora de incorporar la temática de la gobernabilidad al lenguaje político y académico en la región..., fue haciéndose claro desde un principio para aquellos pocos autores preocupados por los problemas del orden político que era necesario realizar un doble esfuerzo de "traducción" de la problemática. Por un lado, era obvia la dificultad de extrapolar al contexto latinoamericano el contenido del diagnóstico efectuado para los países centrales; sin ir muy lejos, el enfoque trilateral debía ser retraducido, y con razón, a un marco sociohistórico y político donde los problemas de gobernabilidad parecían provenir de la endémica "falta" de democracia, y no de su "exceso", y de las penurias del bienestar, y no de su despotenciado desarrollo. Pero también apareció otro problema de traducción, que en buena medida persiste hasta hoy, y que nos enfrenta con la dificultad de tender puentes semánticos entre diferentes universos culturales. Quizá una manera sencilla de introducir ese problema de traducción sea señalando la siguiente asimetría: mientras los países de tradición política y académica anglosajona poseen un agudizado sentido del papel del gobierno y de la acción gubernamental, aunque tal vez no tanto del Estado, en los países latinoamericanos, en cambio, más influidos por la tradición continental europea, hay una fuerte tradición de preocupación estatal, más no así de los problemas del gobernar, del ejercicio del gobierno. Como se ha lamentado alguna vez Luis F. Aguilar Villanueva, la ciencia política latinoamericana ha estudiado prácticamente casi todo, "menos la manera como el gobierno construye y desarrolla sus decisiones". El censo heterogéneo de temas y problemas abarca desde esmerados trabajos sobre la formación histórica del Estado hasta minuciosos estudios de revulsivos movimientos sociales, desde el análisis sobre las condiciones de funcionamiento de nuestros sistemas de partido hasta la vasta saga sobre los cambios de régimen. Sin embargo, los estudios políticos latinoamericanos fueron dejando en un cono de sombras, al menos hasta hace pocos años, el examen sobre la manera específica en que los gobiernos establecen sus agendas, diseñan sus políticas, toman sus decisiones y evalúan sus impactos" (Camou, 2001: 11-12).

de optimizar los procesos de participación social y de planificación de política pública de modo relevante para este Sector.

Es válido resaltar aquí que es importante sustentar un proceso de desarrollo del diseño y ejecución de política pública basada en tres dimensiones: una dimensión institucional-legal, a través de la cual se modifican las leyes y se crean o modifican instituciones; una dimensión cultural, basada en el cambio de los valores burocráticos hacia los gerenciales; y una dimensión-gestión.

En las actuales condiciones sociales (nacionales e internacionales) afectadas por los procesos de globalización, regionalización y de reformulación de los estados-nación¹¹, el gobierno es un agente de dirección necesario pero insuficiente, y es deseable el paso de un estilo jerárquico centralizado a un estilo de gobernar asociado e interdependiente entre organismos gubernamentales, organizaciones privadas y sociales, potenciando la capacidad y eficacia de gobernanza en la sociedad.

Resulta vital comprender que las nociones de coordinación e intersectorialidad suelen presentar rasgos inmaduros en el nivel del gobierno, pues hoy, como señala Aguilar Villanueva: “la coordinación es más bien el resultado de los ajustes mutuos particulares entre los sistemas que un acoplamiento integral llevado a cabo por una instancia superior del sistema, la política o el gobierno” (Aguilar Villanueva, 2007: 4).

Siguiendo a este mismo autor en su análisis sobre los conceptos de gobierno, gobernanza y gobernabilidad, este trabajo encuentra resonancia en la fundamentación de sus argumentos hipotéticos:

¹¹ “Cualquier análisis sobre la globalización, necesariamente implica estudiar la naturaleza de las relaciones entre el sistema capitalista y la democracia, es decir, de una globalización económica y su relación con una globalización política. En el sistema imperial capitalista las empresas transnacionales combinadas con los Estados imperialistas dominan los mercados nacionales en donde los Estados pierden el control. Estas mismas fuerzas también motivan a los capitalistas individuales y a las empresas capitalistas a concentrar y centralizar su control en varios medios donde la riqueza se acumula. [...] El punto central de la globalización es su compatibilidad con la democracia y sus consecuencias económicas, políticas y sociales. Las instituciones financieras internacionales imponen los procesos de globalización mediante procedimientos antidemocráticos y carentes de transparencia. Las instituciones financieras internacionales fortalecen a los Estados imperialistas adoptando una actitud arrogante, voluble y antidemocrática que un día elogia y otro regaña por los logros alcanzados por los países menos desarrollados, lo cual implica que la democracia no es una disciplina racional.

La globalización es una etapa expansiva del sistema capitalista, con diferentes manifestaciones a periodos anteriores en los procesos evolutivos del capitalismo. Las manifestaciones de este avance del capitalismo emergente se enmarcan en la paradoja consistente en que mientras se centra en función de los mecanismos autorreguladores del mercado, por otro lado desencadena reacciones en contrario para contrarrestar y compensar los efectos de los mecanismos perversos del mercado. Los proponentes de la globalización son las naciones más desarrolladas y fuertes, las mismas que más se están beneficiando desproporcionadamente de los procesos. Estas mismas naciones son, la mayor parte de ellas, democracias que tratan de conseguir una mayor justicia social. [...]” (Vargas-Hernández, 2002: 4-6).

Para resolver los problemas y superar los desafíos actuales se requiere ascender a un nivel superior de información, inteligencia, recursos, organización y eficiencia que rebasa las potencialidades gubernamentales y las de cualquier actor económico y social, razón por la cual se exigen formas sinérgicas de deliberación, interacción y asociación público-privada, gubernamental-social: conjunción de jerarquías, mercados y redes sociales. A esto se debe que la sociedad económica y civil haya adquirido mayor influencia en la definición de los objetivos, metas y sueños de sociedad. (Aguilar Villanueva, 2007: 8).

Concebir una conquista de cultura política –que lidere por sobre la ideología– en la sociedad es posible, para providenciar la cooperación entre actores sociales del sector Danza, reconfigurando la visión sobre el protagonismo de los mismos como ciudadanos y ciudadanas y no sólo como prosumidores¹², un concepto específico de nuestro tiempo que atraviesa transversalmente a las Industrias Culturales en la Era de la Información y el Conocimiento afectando singularmente la sustentabilidad de sus agenciamientos por fuera de los circuitos que generan negocio o ganancia económica directa.

Esto implica, entre otras cuestiones, asumir nuevos roles, nuevas capacitaciones, nuevas formas de gestionar lo público y habilitar instancias de participación de la sociedad civil (entendiendo que el conocimiento está distribuido y en posesión de diversos actores) tanto en su carácter de usuarios de servicios, de socios en la coproducción de algún servicio o de decisores incidiendo en la toma de decisiones.

Estas últimas reflexiones, un tanto generales, sobre la coordinación social desde las instancias de gobierno, encuentran un insoslayable clivaje de contrastación y análisis específico de la extrema complejidad del tema en el artículo de Norbert Lechner “Tres

¹² “El concepto fue anticipado por Marshall McLuhan y Barrington Nevitt (1972), quienes afirmaron que la tecnología electrónica permitiría al consumidor asumir simultáneamente los roles de productor y consumidor de contenidos. McLuhan (1997) infería que en la edad pos-eléctrica los actores comunicativos resentirían profundas transformaciones resultantes de la complejidad inherente a los nuevos ambientes comunicativos. La noción de prosumidor advierte particular relevancia en la “ecología de medios” (Islas, 2008:8). A partir de esta perspectiva, Howard Rheingold (1997) anticipó el valor de las comunidades virtuales, anclado en la experiencia y en los individuos que (re)descubren el poder de la cooperación, comprendida como un juego, un modo de vida: una fusión de capital de conocimiento, capital social y comunión – entendida como el ritual de socialidad en la red-. En relación, es posible inferir que el rol del prosumidor abarca acciones, interacciones, intercambios, transacciones comerciales, vínculos sociales, entre otros. A partir de este diagnóstico, el circuito de producción actual se encuentra atravesado por nuevas prácticas comunicativas, sujetas en la experiencia y en la participación de los individuos, en un circuito que se retroalimenta en carácter continuo; perceptibles en el ecosistema mediático” (Fernández, 2014: 90).

formas de coordinación social. Un esquema” (1997). No obstante reconociendo la diversidad de enfoques posibles de los riesgos y dificultades de la coordinación social y de la observación de Lechner de que la función coordinadora del Estado se encuentra en entredicho no sólo en América Latina, cabe también seguir a este autor en su reflexión sobre si las actuales reformas del Estado podrían ser revisadas en la perspectiva de la coordinación social, desde la comprensión de que “la intervención del Estado aporta un complemento indispensable a la coordinación que llevan a cabo el mercado y las redes, particularmente en lo que toca a la representación social y a la conducción de cara al futuro” (161).

Considero que el ejercicio reflexivo ensayístico desde la gestión cultural, entendida como “conjunto de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad” (Guédez y Menéndez, 1994: 262), resulta hoy vital para observar los problemas planteados en este trabajo sobre el sector Danza. Integro aquí la reflexión expresada por Bayardo sobre la gestión cultural: “Por su parte la gestión no es tampoco un espacio de significaciones unívocas. Si bien el ‘arts management’ anglosajón puede ser traducido en términos de ‘gerencia cultural’ o de ‘gestión cultural’, el sentido de esta última permanece más abierto en el ámbito iberoamericano”, aclarando luego que “Decimos ‘más abierto’ porque la imagen de la gestión cultural anglosajona como orientada al negocio de la cultura no debería oscurecer otras tantas preocupaciones por la ciudadanía y la calidad de vida, en el caso iberoamericano esta segunda dimensión aparece más ampliamente resaltada” (Bayardo, 2002).

A modo de propuestas, me dispongo a enumerar acciones que podrían significar importancia prioritaria para una agenda pública y gubernamental que considerase la opción de providenciar desde hoy el desarrollo del sector Danza:

- 1) La llamada a reflexión sobre la pertinencia de observar el sector como un sistema dentro de un Plan Marco General de Cultura y Artes que analice entre otras tantas cuestiones las mejores versiones posibles de una Ley de Mecenazgo;
- 2) La sanción de la Ley Nacional de Danza (LND) y la creación de un Foro Nacional donde se pueda pensar en lineamientos, planes y políticas de modelo gubernamental intervencionista y mixto que atiendan, sino todas, algunas de estas situaciones con profundidad y eficacia;
- 3) La conformación de equipos de trabajo y comisiones de trabajo de investigación en el SInCA o en un posible Observatorio de la Danza cuya creación prevé el proyecto de la

LND con el fin de diseñar mapeos culturales e indicadores socio-económico-culturales para el sector de modo de providenciar los diagnósticos, los mapeos óptimos, las soluciones y las evaluaciones del impacto de las políticas públicas en el sector Danza

4) La creación de una comisión para el diseño y elaboración de un Plan Nacional de Danza que observe y capitalice con discernimiento y conocimiento los ejemplos existentes en el mundo y las particularidades del panorama de este sector en Argentina

5) La sistematización de la información pertinente a los programas, eventos y planes de fomento nacionales y regionales para el Sector Danza

6) El trabajo sobre el sistema jurídico que atañe al sector para rediseñar y armonizar el corpus legal conducente a los lineamientos del Plan Nacional de Danza

7) La creación de un portal web de acceso y participación social a nivel nacional donde toda esa información pueda ser demandada, expuesta y consultada

8) Reflexionar sobre la posibilidad de crear un portal foro académico donde puedan recibirse y consultarse *online* las publicaciones y ensayística sobre el sector Danza producidas en el ámbito universitario nacional (Ver Capítulo 1).

Este ejercicio de reflexión propositiva al que me aboco aquí, como sujeto social de esta nación contemporánea, encuentra su firme motivación en la convicción de que las generaciones de la danza, pasadas, presentes y por venir, merecen ineludible y renovadamente ser atendidos y reconocidos como sujetos sociales de derecho en observancia respetuosa de la antológica, inmensa, crítica, y solidaria tarea a la que se han visto y se ven comprometidas como ciudadanos, actores protagonistas y productores inalienables de la identidad y del desarrollo de la sociedad y la cultura argentinas y latinoamericanas en el siglo XXI.

Capítulo 1

1.1 Un trabajo digno

A nivel nacional existe un continuo crecimiento de la población profesionalizada y un amplio campo de acción no oficial donde se desarrolla la danza. Dentro de la cadena de producción de bienes y valores del sector, hay especificidades de ejercicio profesional, aún faltos de reconocimiento y protección jurídica específica, como es el caso de la figura del bailarín específicamente.

Esta población civil en el sector Danza puede señalarse como una brecha en la que miles de individuos, consagrados o no, están activos en funciones profesionales de modo informal o ejerciendo por defecto como productores y/o locadores de bienes y servicios culturales. Llamados de atención sobre el reconocimiento de esta situación, ya antigua, operan en el entramado de reclamos sordos y disfuncionales de uno y otro lado de la distribución de poderes de la población nacional –gobierno, instituciones y sociedad civil–. En la inercia de la actividad decantan menoscabos graves a la conquista de derechos humanos, culturales y sociales, alineados con pauperizaciones e invisibilizaciones del valor del trabajo, el conocimiento, las cooperaciones, la investigación, la infraestructura, el desarrollo económico sustentable y la producción en el área de la cultura¹³. No considero estos diagnósticos de mi observación atribuibles a cuestiones partidarias o de política de turno¹⁴, sino más bien a la profundidad y enorme dimensión de este proceso de transformación, transición y rediseño en el Estado, en Argentina. Estos procesos de cambio parecen operar casi en su totalidad como mutaciones desarticuladas en una totalidad percibida como una inabordable fragmentación de eventos, programas y planes. Resulta claro que habría que generar, en el proceso, herramientas normativo-jurídicas que atiendan sin obstaculizar de imposibilidad, los síntomas de las transformaciones de estos agenciamientos dentro de la sociedad. Estos procesos se producen a gran velocidad y en su paso relegan por

¹³ “[...] si bien las normas jurídicas fundamentales de nuestro sistema consagran los derechos culturales (libertad de pensamiento y expresión, libre creación estética y temática, pluralidad de formatos, libre circulación de obras de arte, acceso a la cultura) e imponen al Estado en sus cuatro unidades políticas la obligación de protegerlos, regularlos y organizar un sistema de organización que permita cumplir con el objetivo, la situación concreta y actual de la aplicación práctica de estos objetivos está lejos en nuestro país de cumplir con estos objetivos” (Onaidía, en Moreno, 2010: 86).

¹⁴ “Sea cual fuere el sistema político y económico en el cual se desarrollen las actividades, los servicios y las industrias culturales, ellas ocupan en nuestros días un lugar privilegiado en la economía, el empleo y en las políticas de desarrollo” (Getino, 2007: 2).

defecto el analizar con profundidad previsoras las condiciones de sustentabilidad de la cultura implicadas y las condiciones de preservación de los derechos humanos, sociales y culturales para sus protagonistas e instituciones; factores claves – siempre arduos cuando no imposibles– en los procesos de desarrollo de cualquier civilización contemporánea en relación a la demanda de “derecho a la diferencia” que toca a la dimensión cultural de un tema como “la ciudadanía”.

El conflicto social, político y jurídico que genera la constatación de que el profesional de este sector queda excluido por defecto de las condiciones de sustentabilidad implicaría inevitablemente, aunque no fácilmente, la puesta en práctica de una cierta diferenciación o fragmentación en el concepto tradicional de ciudadanía por cuanto los grupos diferenciados reclaman la observación de su singularidad en sus libertades y derechos desde un punto de vista jurídico.

Los derechos humanos, sociales y culturales, factores vitales a la comprensión auténtica de la producción cultural¹⁵, han sido iluminados en los últimos treinta años por una profusa producción intelectual de investigación y análisis de las filosofías políticas en materia socio-económico-cultural en la escala nacional e internacional¹⁶, por declaraciones, recomendaciones y convenciones de organismos internacionales; por las contribuciones profesionales de excelencia artística y por los propios actores sociales. Sin embargo, en nuestro país, el desconocimiento o la carencia de observación analítica y práctica de esos documentos internacionales afecta a la Danza como comunidad productiva dentro de las artes y las industrias culturales. La modalidad de formulación de políticas de Estado, tendientes a organizar los programas activos en materia de Cultura e Industrias Culturales, van dejando planteado un surco de exclusión territorial en el mapa del desarrollo social, para poblaciones presentes y futuras dedicada a las artes performativas/escénicas como profesión. Ellas también son poblaciones en riesgo,

¹⁵ “En este sentido, cabe destacar el enfoque de la cultura como producción mercantil simbólica. Tal como describe el economista uruguayo Claudio Rama, esta definición de la cultura remite al hecho de que la creación cultural no es sólo resultado de la acción humana en cuanto producción de valores de uso, sino que aquella comienza a definirse como tal cuando dicha producción se ocupa de valores de cambio, objetos o servicios que los demás desean tener u utilizar y que se negocian en un determinado mercado. La creación es tanto un acto individual como colectivo, pero asume su significado cultural cuando ella es encarada por determinados segmentos sociales, cuando tiene un reconocimiento colectivo. Es en ese momento que alcanza la categoría y la calidad de producto cultural y no meramente de acto creativo. Es el colectivo el que le da significación y dimensión a la creación individual, que a través de un mercado se enajena del creador y asume su rol como producto cultural (Rama, 1999)” (Getino, 2007:5).

¹⁶ Cito la referencia de fuente de información y consulta de todos los instrumentos normativos internacionales en materia de Cultura aludidos aquí: *Los Derechos Culturales. Instrumentos Normativos Internacionales y Políticas Culturales Nacionales*. Se trata de un informe realizado por Edwin Harvey para Naciones Unidas (ONU) en el año 2008.

pues pueden considerarse solapadas por el desinterés del poder político, y desposeídas de la condición de ciudadanía democrática en el sentido que actualmente ofrece la interpretación de la Constitución Argentina como marco normativo de institución del concepto de la misma.

Hay otro paisaje en cuanto a la danza de escenario, que está constituido por compañías o ballets estables estatales. Aquí la situación es mejor, en cuanto a que, por el ingreso al sistema de repartición pública en entes estatales, las personas en cargo de planta son remuneradas por el Estado, ingresan al sistema previsional dentro de regímenes especiales –Leyes artísticas– y participan de los beneficios de las agremiaciones sindicales. No obstante, la propia razón de ser de una compañía destinada a la producción y difusión del arte en sus formatos convencionales escénicos suele ser no ponderada en toda su propiedad, en el sentido que existen bajos o nulos presupuestos destinados a gastos de mantenimiento, producción y creación de repertorio al mismo tiempo que las crecientes exigencias artísticas frente al público necesitan encontrar mayor respaldo financiero y colaboración de apoyatura institucional. Los presupuestos destinados a estas instituciones, particularmente aquellas que existen alejadas del núcleo de ciudades centrales como Buenos Aires y La Plata, son principalmente para el pago de los salarios de la planta estable de trabajadores. Cabe, en muchos casos, tener en cuenta la necesidad de ampliar los equipos de trabajo destinados a la dirección artístico-administrativa de una compañía de ballet en función de sostener las potenciales dinámicas de presentaciones, gestión de talentos y ensayos descentralizados que permitan acompañar las condiciones óptimas de mantenimiento de la excelencia artística de sus integrantes. Diseñar y ejecutar presupuesto y estrategias de cogestión para producciones nuevas o giras no debieran ser tareas excepcionales o habitualmente denegadas. Es también habitual que estas compañías tengan una muy limitada agenda para funciones en su coliseo local, y acotada infraestructura para desarrollar el trabajo de ensayos adecuados a ideales de excelencia. En cuanto a la difusión y circulación nacional de estas actividades de la danza oficial, que en su mayoría puede responder a la estética académica (es decir, el ballet), los circuitos de teatros regionales no funcionan para potenciar estas actividades de gira. Es claro que la posibilidad de coordinación entre municipios regionales para la creación de circuitos escénicos nacionales aún no se piensa posible, o se gestiona muy discontinuadamente con precaria eficacia y limitado alcance (Ver Anexo).

Frente a estos planteos de condiciones laborales apenas descriptivos aparece paralela y sintomáticamente la gran dificultad de situar en el debate público y a nivel de gobierno el tratamiento de reconocimientos de estas brechas sociales, controversias, y paradojas específicas que presenta la realidad social de este sector de las artes y las Industrias Culturales, para el que no existen aún indicadores culturales comunes y adecuados: el diseño de indicadores específicos de esta área de la cultura sería un insumo básico para la gestión cultural que permitiría expresar la diversidad, precisar diagnósticos, aportar soluciones y aclarar evaluaciones propias del segmento Danza en sus ámbitos Oficial y No Oficial o Independiente.

Es impostergable nutrir un nuevo pensamiento de intersección entre la condición del artista de la danza como ser económico, y su inclusión social como trabajador decente¹⁷ y ciudadano democrático de este Estado nación; un impulso de filosofía política que produzca las bases de una gestión cultural público-estatal de adecuación eficaz a las ideas de la cultura como motor de desarrollo social.

En este sentido, es insoslayable la importancia definitiva de la atención sostenida hacia la sanción y reglamentación de un proyecto como la Ley Nacional de Danza como un primer paso, y del alertar a la gestión cultural pública y privada de las implicancias formidablemente constructivas de una aplicación eficaz y profesional de sus propuestas y lineamientos. Es fundamental que esta aplicación pueda activarse positivamente en procesos de coordinación transversal¹⁸ y de sinergia positiva con los diferentes sectores y áreas públicas del Estado y el mercado cultural implicadas en el diseño de gestión que dé contexto gubernamental a esta normativa.

Es posible profundizar también en el estudio de referencias transnacionales de gestión cultural pública gubernamental o no gubernamental que han avanzado en el tratamiento de la especificidad de la carrera de un intérprete de la danza o bailarín, cuyos trayectos profesionales están afectados, en plena globalización, por la

¹⁷ “La noción de trabajo decente ha sido propuesta por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en el año 1999 como forma de alertar a los países que no sólo interesaba ocuparse de las implicancias sociales de la desocupación sino que también eran prioritarias las acciones en relación a la calidad de empleo, garantizando estándares de libertad, igualdad, seguridad y dignidad” (Buceta en Moreno, 2010: 120).

¹⁸ Cito aquí dos de las recomendaciones que lega Yúdice en su ensayo sobre Industrias Culturales y Desarrollo Sustentable: “Transversalidad Sectorial : Fortalecer la transversalidad sectorial de la cultura, fomentando sinergias entre los diversos sectores: Finanzas, Hacienda, Comercio, Medio Ambiente, Turismo, Comunicaciones, Educación, Cultura, etcétera.”/”Transversalidad Institucional: Fortalecer la transversalidad institucional de la cultura, fomentando alianzas entre el Estado, las empresas, el tercer sector, organizaciones de sociedad civil y la cooperación internacional, para ver cómo se podría orientar esta labor hacia las industrias culturales” (Yúdice, 2004: 274-275).

precariedad, la corta duración y la movilidad artístico-cultural. Expongo el caso de la Federación Internacional de Actores desde su representación europea (EuroFIA), que ha generado un Manual sobre La Reconversión Profesional del Bailarín, además de un sistema de pasaporte de la Danza. A continuación cito un párrafo de la Introducción de uno de los manuales publicados por la FIA: *La Reconversión Profesional del Bailarín* publicado en 2011 con el apoyo financiero de la Comisión Europea.

[...] el proyecto de EuroFIA Esquemas de Reconversión para Bailarines: Desarrollar la Conversión Profesional y Planes de Formación Continua que Ofrezcan Oportunidades Profesionales a Largo Plazo para el Bailarín al Retirarse del Campo Interpretativo establece un mapeo de las necesidades de los miembros de la FIA en el sector a la vez que brinda una mayor comprensión de las trayectorias profesionales del bailarín en Europa y la forma en la que podrían maximizarse los programas de reconversión. Al sacar conclusiones de la experiencia de aquellos miembros de la FIA que tienen experiencia en tales programas, el proyecto busca resaltar los elementos clave a tener en cuenta para un esquema de reconversión exitoso y así encontrar recursos en los programas de formación en práctica que pueden servir de base para armar programas de formación profesional continuos. Por último, el programa aspira equipar a los miembros de la FIA con el conocimiento apropiado que les permita poner en práctica programas similares en sus propios países (2011: 5).

Estudiando este Manual, es claro que también en Europa el empleo artístico del bailarín es aún un reto para el que pensar y dar soluciones de sustentabilidad en un tiempo de alta movilidad laboral. Esta es una tarea que ha quedado en manos de una asociación como la FIA y en los sindicatos del sector. Este es un documento que recomiendo vehementemente tener como referencia de acción cultural y política institucional para ser tratado, por ejemplo, desde el Instituto Nacional de la Danza (IND) cuya creación prevé el proyecto de la Ley Nacional de la Danza (LND) (Ver Capítulo 2 y Anexo).

1.2 Arte, cultura¹⁹ e industrias culturales²⁰: la brecha en la que trabajar hacia la ciudadanía en el sector Danza

La cultura entendida como el campo de las producciones simbólicas que incluye la producción artística tradicional pero no se limita a ella; es decir, la cultura como un sistema que incluye las llamadas "alta cultura", "cultura popular" y "cultura masiva" ha comenzado a ser objeto de análisis en América Latina desde hace un tiempo relativo. Sin embargo, los estudios y análisis que han intentado dar cuenta de dicho sistema cultural no han considerado la variable económica y, de modo particular, no han considerado las implicaciones laborales y económicas de dicha producción tanto a nivel nacional como continental; salvo, claro está, la atención que se le ha prestado al "consumo cultural" (Achugar en García Canclini y Moneta 1999: 310).

Resultan sumamente sintéticas y clarificadoras las observaciones y reflexiones de Rubens Bayardo acerca del lugar de las artes y la cultura en relación a las perspectivas atendibles desde la profesionalización de la Gestión Cultural:

Artes y cultura se debaten entre, ser la «base económica» de la «economía simbólica» de ciudades y regiones que compiten en la captación de recursos, inversores y turistas (cfr. Zukin.1995) o bien ser una herramienta de «inclusión cultural» ante la exclusión económica, un factor, de cohesión y de «integración social», un instrumento de «transformación social» (Sosnowski, 1999). Es este lugar central de la cultura como factor económico y como factor político, lo que torna ingenua cualquier mirada que sólo subraye y procure preservar su espiritualidad y su libertad (Bayardo, 2002: 3-4).

Queda expuesta en el final de la cita anterior una afirmación que vuelve sobre las dinámicas de las relaciones entre valor, cultura, artes y trabajo. Retomando esta idea

¹⁹ “Convengamos entonces que estamos hablando de un tema nuevo y en nuestro país casi inexplorado. Además, recién en las dos o tres últimas décadas, las nuevas constituciones nacionales aparecidas en los países de América Latina, osaron introducir por primera vez, el término “cultura”. Lo cual, pese a todo, representa un serio avance en este terreno, como lo fueron los primeros estudios que se llevaron a cabo en Estados Unidos y en Europa –a partir de los años 60 y 70 del siglo pasado- sobre la incidencia de algunas actividades artísticas y culturales en la economía y el empleo de determinadas ciudades” (Getino, 2007)

²⁰ “[...] la Oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo, organismo que apenas una década atrás no tenía demasiado acercamiento a los temas de la cultura, sostenía hace sólo tres años que “Las industrias culturales tienen una función fundamental en la creación de los imaginarios individuales y de las identidades colectivas y constituyen uno de los vectores principales de expresión y diálogo entre las culturas. Sin embargo, hoy en día, estas empresas culturales de Europa y Latinoamérica ven amenazadas su independencia y la capacidad de reforzar su posición, debido al proceso de concentración y a la imposición de un modelo vehiculado por la mundialización de intercambios. Estas regiones corren el riesgo de ver la cultura sometida a las leyes del mercado, y sus productos convertidos en simples mercancías. Tanto aquí como allí, intelectuales, artistas, cineastas, escritores, músicos y editores, entre otros, se niegan a considerar esta realidad como una fatalidad” (Getino, 2007).

expresada por Bayardo, y ubicándonos en escenario de la actividad del sector Danza, es posible la observación de una persistente ingenuidad entendida como valor positivo y como condición de desarrollo de un trayecto artístico en la escena independiente no oficial principalmente, pero también en la esfera estatal. Empíricamente esta brecha poblacional en la sociedad civil activa en el sector Danza que aún resiste por los valores de libertad, devoción vocacional, desarrollo personal y espiritual, y prestigio artístico, se acrecienta en la dinamización o la inercia actual de varias paradojas²¹ que, a mi entender, quedan creadas en el vacío de sentido que se produce entre las conceptualizaciones de sustento discursivo de las políticas públicas, sus interpretaciones y sus prácticas.

La fuerza de trabajo involucrada por el sector cultural es mucho mayor de lo que comúnmente se cree y de lo que registran los diversos estudios sobre el empleo en nuestros países. Entre otras razones, porque gran parte del trabajo aparece registrado en rubros desagregados en función de la variable cultural. Esto es válido no sólo para el empleo estatal sino también privado. Pero el hecho de que el trabajo generado por el sistema cultural sea invisible en censos y análisis del empleo no explica todo. Tampoco lo explica el hecho de que el número de "trabajadores culturales" que logran altos niveles de ingreso sea reducido.

Es posible que además de la tradicional desvalorización y por lo tanto del "desprestigio" del empleo cultural operen otros factores en esta desatención. Una parte importante de los trabajadores culturales —sobre todo entre creadores, intérpretes y artesanos— presentan características propias del sector informal y por lo mismo no están integrados al aparato de prestaciones sociales, seguros médicos, tributación, sistemas jubilatorios, etc. Esta "informalidad" de gran parte del sistema de producción cultural lo vuelven —a menudo de modo inconsciente— asimilable a una suerte de "marginación" del sistema laboral y productivo. Marginación que opera además en el sistema de valores de la sociedad supuestamente "productiva" y también en el horizonte de expectativas del conjunto de la sociedad que desecha la posibilidad del trabajo en el sistema cultural y apuesta a los otros tipos de empleo.

²¹ "Aun cuando podamos disputar por la ocasión o por la graduación del estado mercantil o institucionalizado de las artes y de los bienes y los servicios culturales, la institucionalización y la mercantilización constituyen puntos de partida inexcusables, en ellos se despliega la gestión cultural y no a la inversa. Sobre esto *ya* tematizó Raymond Williams (1982) hace dos décadas, pero su postulado de la «autonomía relativa» de la cultura, en el momento actual parece ser más una aspiración del mundo cultural atenuado entre el Estado y el mercado, que una contextualización adecuada del fenómeno" (Bayardo, 2002: 3).

Sin embargo, y al contrario de lo que se podría suponer, como señala Luis Stolovich “no son todos informales y sólo creadores quienes trabajan en la cultura” (Stolovich, 1997).

El plan de la economía subsidiaria en base a la gestión de proyectos culturales – de creadores, productores y gestores – como eje principal de la política de modelo de intervención estatal en cultura²² no es malo en sí mismo, sólo que los programas no observan la sustancialidad de la especificidad del valor económico implicado de toda la cadena de producción para cada sector de las Industrias Culturales. Un ejemplo de esto es que no aparece, en la mayoría de los programas de fondos concursables de fomento a la danza, la posibilidad de aplicar por el financiamiento del valor del empleo del trabajo del recurso humano implicado en la producción de una obra o bien simbólico. En la actualidad y sólo recientemente, este es un requisito en la aplicación a las convocatorias de Prodanza, Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires²³.

Si una perspectiva clientelar es la única que adopta la política pública, la pregunta que surge es ¿desde dónde pensar y gestionar integraciones de estos programas que dejen claramente expuesta la emergencia de crear políticas que providencien marcos regulatorios, normativos y de desarrollo nacional, y que luego preserven la evolución positiva de la aplicación de programas de desarrollo amparadas en idea de conquista y conservación de ciudadanía para los trabajadores de la cultura en este sector?

En este sentido, han existido los últimos tres años, intentos de dar lugar a estas cuestiones desde la sociedad civil organizada, tal el ejemplo de colectivos como el Frente de Artistas y Trabajadores de la Cultura (Fuente Electrónica: <http://www.cta.org.ar/Lanzamiento-del-Frente-de-Artistas.html>), que se plantearon la elaboración conjunta de un Plan Nacional de Cultura. El destino de estos esfuerzos es

²² “Se impone que encontremos una definición operativa y funcional. A partir de las ideas anteriormente expuestas, asumimos con David Throsby, que se podría definir la cultura como las actividades emprendidas por las personas, y los productos de dichas actividades, que tienen que ver con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana (Throsby, 2001). Esta forma permite introducir expresiones conceptualizadas tales como bienes culturales, instituciones culturales, industrias culturales, sector cultural de la economía, entre otros.

De este marco se pueden derivar algunas características observables para identificar con el adjetivo de culturales, bienes y servicios como pinturas, conciertos, libros, cine, televisión: 1. La producción debe implicar alguna forma de creatividad. 2. El objeto o servicio cultural deberá generar y comunicar un contenido simbólico. El producto deberá representar, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual, en especial aquella cubierta por el derecho de autor” (Carballo, 2012).

²³ <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/matrizparaladanza/desarrollo>

aún incierto, y si bien se observan las huellas de trabajo de esos movimientos y colectivos, se torna a una persistencia de incógnita o de discontinuidad.

¿Desde dónde y con quienes pensar, diseñar y gestionar con largo aliento en la producción y en la tarea socio-político-económica de garantizar la reproducción de los medios de producción de este capital cultural en acción integrada a un canon constitucional del ciudadano nacional en tanto artista, en este caso artista de la danza?

Octavio Getino, en su artículo “La cultura como capital”, reflexiona sobre un horizonte de condiciones optimizadas en la sensibilidad política para abordar cuestiones como las que se plantean en esta pregunta:

Se trata de volver a integrar las capacidades de la sociedad haciendo un esfuerzo en cada sector para comprender a los restantes y aportar en lo que le sea posible, al desarrollo y progreso del conjunto. Aunque para ello deba reconocer previamente las particularidades y la lógica específica de cada uno, pero sabiendo que a través del mejoramiento de estos intercambios pueden beneficiarse todos los que en ellos participen. Estas reflexiones implican, como sostiene el economista uruguayo Luis Stolovich, que el estudio de las relaciones entre la economía y la cultura constituyen un gran desafío para la Ciencia Económica y para los diferentes marcos teóricos de la Economía (Getino, 2007: 7).

Con respecto a definir un contexto conceptual que dé sustento a lo que aquí se menciona y entiende como “artista”, cito a continuación la letra de la Refrenda constitucional de la Recomendación de la UNESCO sobre la Condición Social del Artista. En el Art. I de las Definiciones previstas en la Ley N° 24.269²⁴ queda expreso:

1. Se entiende por "artista" toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrada o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación //2. La palabra "condición" designa, por una parte, la posición que en el plano moral se reconoce en la sociedad a los artistas antes

²⁴ Ley N° 24.269 relativa a la Recomendación de la Condición Social del Artista. Consultado en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/667/norma.htm>

definidos, sobre la base de la importancia atribuida a la función que habrán de desempeñar y, por otra parte, el reconocimiento de las libertades y los derechos, incluidos los derechos morales, económicos y sociales, en especial en materia de ingresos y de seguridad social de que los artistas deben gozar.

En virtud de garantizar status digno a la condición social del artista, esta ley recomienda en sus principios rectores cuál debería ser el compromiso del Estado. Cito a continuación tres de los principios rectores de esta ley (Ley N° 24.269) – cuyo texto puede también asociarse a los fundamentos del Plan General de la Danza de España que se analiza en ese trabajo en el capítulo 2 –. Los principios rectores 3, 4 y 5 expresan:

3. Los Estados Miembros, reconociendo el papel esencial que desempeña el arte en la vida y el desarrollo del ser humano y de la sociedad, tienen el deber de proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de creación. Con ese fin, deberían hacer lo necesario para estimular la creatividad artística y la manifestación de talentos, en particular adoptando medidas encaminadas a asegurar la libertad al artista, que de otro modo no podría cumplir su misión fundamental, y a fortalecer su condición mediante el reconocimiento de su derecho a gozar del fruto de su trabajo; deberían esforzarse, con todas las medidas apropiadas, por aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de la vida; demostrar y confirmar, por todos los medios a su alcance, que las actividades artísticas tienen que desempeñar un papel en el esfuerzo de desarrollo global de las naciones para forjar una sociedad más humana y más justa y para lograr una vida en común pacífica y espiritualmente rica.

4. Los Estados Miembros deberían asegurar a los artistas, si es necesario mediante medidas legislativas apropiadas, la libertad y el derecho de constituir las organizaciones sindicales y profesionales que prefieran y de afiliarse a ellas, si lo desean, y deberían procurar que las organizaciones que representen a los artistas tuvieran la posibilidad de participar en la elaboración de las políticas culturales y laborales, incluida la formación profesional de los artistas, así como en la determinación de sus condiciones de trabajo.

5. En todos los niveles adecuados de la planificación nacional en general, y de la planificación de las actividades culturales en particular, los Estados Miembros deberían tomar, especialmente mediante una estrecha

coordinación de su política cultural, educativa y laboral, todas las medidas encaminadas a definir una política de ayuda y apoyo material y moral a los artistas y hacer lo necesario para que se informe a la opinión pública acerca de la justificación y necesidad de dicha política. Con este fin, la educación debería dar a la sensibilidad artística el lugar que le corresponde para formar al público y ponerle en condiciones de apreciar las obras del artista. Sin perjuicio de los derechos que se le deben reconocer en virtud de la legislación sobre derecho de autor, incluido el *droit de suite* cuando no esté comprendido en aquélla, y de la legislación sobre asuntos conexos, los artistas deberían gozar de una condición equitativa y su profesión debería estar rodeada de la consideración que merece. Sus condiciones de trabajo y de empleo deberían ser tales que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas si así lo desearan (Ley Nacional 24.269. III Artículo 3).

Sondeando posibles ecos en la ensayística sobre gestión cultural en nuestro país, que acerque la potencia teórica de este documento legislativo a una consciencia de cultura política con proyección de gestión, encuentro en la siguiente reflexión del trabajo de Bayardo una apropiada resonancia con el horizonte de expectativas que este trabajo percibe y propone:

Cabe preguntarse si una política, que presupone la planificación a largo plazo e implica acciones que refieran a objetivos comunes y resulten concurrentes unas con otras, se puede llevar adelante desde cualquier tipo de organización. Es decir si una empresa, una fundación, un comedor de un barrio pobre, tienen la misma capacidad que las agencias estatales para llevar adelante políticas culturales. En este sentido entendemos que hay grandes diferencias en cuanto a la capacidad de instrumentar y de llevar adelante políticas culturales por parte del Estado o de los agentes privados o comunitarios. Pero además, si bien existen otros modelos, en esta parte del mundo han sido tradicionalmente los Estados nacionales los que han llevado adelante estas políticas. Consecuentemente, por su orden de magnitud y sin descartar otras realidades y potencialidades, preferimos restringir las políticas culturales al ámbito del Estado (Bayardo, 2002).

El desarrollo de la presente investigación deviene, en concordancia con esta cita del ensayo de Bayardo, en la constatación de que es el Estado quien debería ser catalizador de un proceso de desarrollo sistémico de programas de políticas públicas tendientes a favorecer y regular con visión de mediano y largo plazo los diferentes sectores de las industrias culturales en sus especificidades. El sector Danza, a diferencia del sector Teatro, – ambos segmentos integran el sector de las Artes Escénicas de las Industrias Creativas y Culturales– no ha recibido aún tratamiento de políticas culturales estatales que atiendan su total dimensión, complejidad y singularidad con incumbencia nacional.

1.3 Estado y políticas públicas de fomento. Especificidades de una categoría del sector: la Danza Contemporánea

A partir de este momento recortaré el campo de mi observación y análisis al sector de la Danza, y en particular la categoría llamada Danza Contemporánea, en el actual escenario de las Industrias Culturales a las que ha sido incorporada sólo recientemente.

El segmento del mercado cultural reconocible como Danza Contemporánea, abarca hoy un amplio espectro de técnicas y estilos académicos formales surgidos desde los comienzos del siglo XX en Europa y Estados Unidos siguiendo un impulso de diferenciación frente a la hegemonía del ballet clásico y sus convenciones de espectacularización. Desde su nombre primero de “Danza Moderna” este fenómeno artístico-cultural, ha ido evolucionando y pasando por diferentes etapas históricas, hasta la actualidad, en que las dinámicas hibridatorias han ido diversificando sus modos de concepción técnica y práctica disciplinar. De modo que hoy coexisten con plena vigencia todos los estilos, técnicas y prácticas surgidos desde entonces, dentro de la misma nomenclatura. Danza Contemporánea y Danza Clásica (Ballet) constituyen el binomio que caracteriza la danza escénica académica diferenciada de la danza folklórica y/o popular.

La dinámica propia de la actividad de esta categoría no ha variado mucho su mecanismo de producción y su economía desde sus inicios en el país por los años ‘40 y ‘50, tal como se evidencia en el análisis de las condiciones laborales de los bailarines oficiales y no oficiales, que realiza María Eugenia Cadús en su tesis de doctorado “La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y práctica de la danza y

políticas de Estado” (Inédita). Como entonces, el escenario para la danza contemporánea es mayoritariamente el “espacio independiente”. En la actualidad ha aumentado la población que integra el sector profesional de esta especialidad, y se ha diversificado y ampliado el registro de estilos, subgéneros e hibridaciones.

Un proceso de integración de las condiciones de empleo en las áreas estatales y no oficiales podría estar en vías de desarrollo, pero en lo que respecta a esta categoría del sector, no operan marcos regulatorios adecuados para sus trabajadores (artistas), las producciones y su circulación. Tampoco es visible un planeamiento de articulación y organización entre el escenario de las fuerzas productivas, el mercado y el de la gestión pública nacional que acompañe un desenvolvimiento eficaz de las actuales políticas estatales en materia de cultura.

Es una realidad aceptada y conocida que los festivales y otros planes/programas federales nacionales se instituyen y realizan como acciones eventuales de gestión de producciones de trabajo cultural, financiadas casi exclusivamente por los gestores culturales, artistas, creadores e intérpretes. Este circuito nacional – que encuentra su réplica en las esferas políticas de las provincias y los municipios – opera fundamentalmente como activador del prestigio de la dimensión simbólica del producto creativo capaz de oficializar la consagración artístico-cultural, sin intervención otra (ni económica, ni financiera, ni fiscal, ni legal) sobre las reales condiciones de valoración económica del trabajo como tal, y de los costos de la circulación de la producción del bien cultural. Hay mucho capital humano, económico y social en juego productivo para reconocer y redimensionar jurídica y económicamente dentro del sector.

Está naturalizado también, en la idiosincrasia de la comunidad del sector Danza, el trabajo no asalariado y el voluntariado²⁵ como las fuerzas y recursos naturales de los procesos de producción. Esta naturalización está asentada en los protagonistas del sector en las instituciones públicas, estatales o privadas, y en el sector empresarial. Los valores económicos de aporte financiero estatal que ofician de subsidios, no son dignos de tal conceptualización. La operatividad de estos programas de fomento radica en que se

²⁵ “Nos referiremos brevemente al trabajo autónomo y al trabajo voluntario. En el primer caso, se asume que no hay relación laboral cuando el vínculo es de tal autonomía que no puede más que apreciarse un intercambio mercantil entre quien produce y quien compra lo producido; es propio de este intercambio que no existan elementos de subordinación “personal y que los instrumentos de trabajo sean de propiedad del productor. En el caso de los trabajadores/as voluntario/as, las condiciones del intercambio se tornan más ambiguas, lo que ha llevado a que en el año 2003 se sancionara la Ley 25.855 sobre Voluntariado social que es de aplicación sólo en los casos en que la organización-pública o privada se constituya como entidad sin fines de lucro y que el aporte voluntario no sustituya trabajo remunerado” (Buceta en Moreno, 2010: 120).

constituyen como premios legitimadores de prestigio o consagración oficial en la actividad artística. Además: “Si el presente de los artistas argentinos es complejo, las perspectivas futuras de un bailarín son mucho más que complejas, son angustiantes, pues existe un vacío en la regulación jubilatoria” (Melgar, 2011: 8). Esta dinámica implica, para quien tiene vocación artística profesional en el sector, aceptar instalarse en un círculo vicioso de pauperización y depreciación no sólo económica sino de cultura de ciudadanía y dignidad laboral que corroe las bases de las concepciones teórico-prácticas del desarrollo socio-cultural sustentable y de los argumentos de defensa de los derechos humanos, sociales y culturales. Este condicionamiento afecta al sujeto social aun cuando su profesionalismo se auto-gestione fuera del precepto del hacer cautivo del subsidio estatal.

Cito aquí otro párrafo del artículo de Analía Melgar que reafirma las anteriores reflexiones:

[...] Así como la realidad presupuestaria e institucional de la Argentina determina en gran medida la producción artística de la danza, también el marco legal completa la compleja realidad cotidiana de los artistas involucrados en este arte. Dicho brevemente: no existe ningún amparo jurídico para la especificidad profesional del bailarín, del coreógrafo, del asistente de danza quienes trabajan la mayor parte de su vida directamente en negro, o como monotribustistas, muy raramente contratados. Mariela Queraltó alerta: «Los artistas de este medio deben concientizarse de que son trabajadores, y como tales tienen derechos laborales inalienables. Son trabajadores porque crean sentido en el universo cultural y, por lo tanto, deben ser respetados y considerados. Me da bronca que a los artistas del movimiento se les suele ofrecer una sala de ensayo, pero también gratis se vuelve su trabajo. En cambio, por ejemplo, a los músicos, si no les pagás lo que estipula el SADEM, no tocan una nota, ni en ensayos ni en espectáculos. Me parece bien: para eso lucharon. Pero los bailarines no tienen ese respaldo. Un bailarín invierte tiempo en su formación, dinero en capacitarse, como cualquier otro profesional... Las nuevas generaciones tienen que tener esto muy presente, para lograr un lugar en el medio cultural de nuestro país. El artista del movimiento aún tiene mucho para decir y hacer» (Melgar, 2010: 8).

Existe una real necesidad de estudiar y analizar el sector danza desde sus dinámicas de integración a la economía de la cultura. Hay revisiones filosóficas y sociales fundamentales, posibles de argumentar e incorporar en la práctica política pura en estas relaciones entre cultura y economía aplicadas a este sector. Es deseable y posible abordar con perspectiva el diseño de política pública con alcance territorial nacional y visión de largo plazo en función de providenciar escenarios de desarrollo de este sector (Ver ejemplos de propuestas en Capítulo 3).

Observando el panorama nacional, es posible inferir que con respecto de este sector existe como tendencia generar acciones políticas coordinadas de respaldo institucional, subvención y fomento estatal. Estas acciones pueden conformar o interpretarse por defecto como un programa de política cultural pública, pero la realidad es que no existe ni ha existido hasta ahora un diseño de política cultural que abarque con sistematicidad la problemática y el desarrollo de este segmento artístico-cultural. Es fundamental discernir la diferencia y la relación entre los conceptos de acción cultural y política cultural, tal como lo expone Bayardo:

Otra cuestión a considerar es la relación entre política y acciones. Una acción cultural puede consistir en organizar un concierto en una sala, colgar una muestra de pintura en un museo, lo cual no necesariamente requiere estar inscripto en una política, puede ser algo puntual y absolutamente independiente. En cambio si hablamos en términos de políticas culturales pensamos que hay un diagnóstico previo de la situación, una toma de decisiones acerca de qué rumbo seguir, la definición de determinados objetivos a alcanzar, un plan de acción para lograr alcanzar esos objetivos, una serie de criterios para monitorear y evaluar esas acciones, adecuando su curso. Es decir que una política cultural puede reunir un conjunto de acciones, coordinadas y puestas en función de unos objetivos comunes, pero evidentemente no es lo mismo una política cultural que una acción cultural (Bayardo, 2002).

Con respecto al corpus legislativo existente, hay una ley nacional para rescatar y ser priorizada su consideración: la ley 24.269²⁶ relativa a la condición Social del Artista,

²⁶ La Ley 24.269 de la Constitución Nacional Argentina se sanciona el año 1993 en aprobación de la recomendación relativa a la Condición del Artista (Unesco, 1980) Consultado en: <http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/educacion/leyes/24269.html>

que este trabajo menciona previamente en el apartado inmediatamente anterior. El texto de esta ley constitucional, que anima y soporta el espíritu de este ejercicio académico, es marco suficiente para concebir la tarea de trabajar desde el Estado un corpus de política cultural pública capaz de proteger, regular y fomentar el desarrollo de este sector en todo el territorio nacional.

1.4 Razones para presentar una preocupación en el sector de Danza

La población de la comunidad de la danza y particularmente la danza contemporánea en su diversidad ha crecido exponencialmente desde el comienzo del siglo XXI.

La oferta de formación se ha diversificado e incrementado, y ha llegado a las universidades. Existe desde hace poco más de una década, un crecimiento en la oferta educativa institucional de nivel terciario – Escuelas de Danza Municipales, Provinciales, Nacionales y privadas– y universitario – de grado y posgrado – que focalizan en la Danza o la integran en enfoques de Artes Combinadas, o Artes Escénicas. Ejemplo de universidades que ofrecen diplomaturas, tecnicaturas, licenciaturas y especializaciones son: Universidad Nacional de las Artes (UNA), Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Universidad Argentina de la Empresa (UADE), Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) e Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA). Esta prodigalidad en la oferta de formación ha dejado y deja como saldo enorme cantidad de técnicos, diplomados, profesores y licenciados dentro del segmento del arte de la danza o de las artes escénicas; profesionales que se insertan en una sociedad que no prevé para ellos ni entidad profesional especial, ni reconocimiento, ni derechos sociales, ni leyes que regulen el sector de modo inclusivo y específico.

La vocación y la formación son elementos esenciales para el desarrollo del sector. La fase del proceso de producción de profesionales en Argentina está garantizada por el Estado y la educación pública de un modo ejemplar para Latinoamérica. Esta oferta es germen de crecimiento y motivo de nuevos estándares de profesionalización en la danza como arte escénica o como objeto de estudio.

Existen sólo algunos organismos estatales en el formato de compañías de danza contemporánea en el país : El Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín, la

Compañía Nacional de Danza Contemporánea, el Ballet Contemporáneo del Chaco, el Ballet Contemporáneo de la provincia de Tucumán, el Elenco Municipal de danza teatro de Córdoba; y los elencos dependientes de universidades nacionales como La Compañía de Danza de la UNA, el Grupo de Danza de la UNSAM y el Ballet de la Universidad de Cuyo (UNCUYO), de modo que el 95% de la actividad en el rubro es de gestión privada “independiente”, con artistas productores y “consumidores” cautivos de los programas de fomento del Estado -como procedimiento de legitimación profesional- y ciudadanos destinados a ser deficitarios para el Estado, aun cuando generen interés artístico cultural.

En aceptación de la siguiente afirmación: “En cada sociedad, la dinámica económica de las actividades artísticas y culturales es el resultado de la interacción entre la reglamentación gubernamental y el funcionamiento de los mercados” (Fuhrman, 2010: 97), cabe suponer que la reglamentación gubernamental está actualmente supeditada en su aplicación a la lógica del mercado, y la industria, en desconocimiento de los procesos de la cadena de valor en la producción cultural, que es por definición antonomástica no mercantilista²⁷.

La experiencia escénica y la circulación de obras es una condición fundamental en el desarrollo de la profesionalización de la actividad artística: los artistas necesitan experimentar dentro de su arte, desarrollar su vocación, profesionalizarse, aportar al desarrollo cultural y social, investigar, producir conocimiento específico, y participar reconocidamente de la comunidad cultural regional e internacional. Esta acción de crecimiento y posibilidad de realización se manifiesta gracias a una autogestión de los interesados, que se encuentra fuera de un marco regulatorio específico y que es continuamente vulnerada por las mismas condiciones de zozobra de la sustentabilidad. Cualquier intento de desarrollo a nivel nacional sustentado en el tiempo y la positiva constitucionalidad de sus prácticas parece aún hoy una utopía. La urgencia de dar pasos hacia el reconocimiento y la jerarquización del sector es una vez más irrenunciable.

²⁷ Sofía Fuhrman define en su artículo las características de los Productos Culturales y señala un primer criterio en su distinción: “No todos los bienes culturales son Bienes económicos”. Un segundo criterio de distinción es de acuerdo con la capacidad de reproducción ya que estas características determinarán sus posibilidades de financiamiento:(a) _ productos de reproducibilidad limitada: artes performativas y obras plásticas (b) productos de reproducibilidad ilimitada: reproducibles a partir de procesos industriales (productos de industrias culturales). A continuación enumera sus características comunes: son los únicos que no se transforman ni destruyen con su uso, muchos de ellos se valorizan con él: Imprevisibilidad de la relación entre la inversión realizada para producir el bien y su perdurabilidad. Disociación entre el precio del bien y los costos de producción. Ubicuidad: un mismo bien puede utilizarse de manera simultánea en lugares muy alejados y con muchas modificaciones, y sigue siendo reconocible. (Fuhrman en Moreno, 2010: 95).

Nada nos ha preparado para esta anomia: aún la capacitación en la autogestión de la producción en el sector no nos ampara de la caída en la brecha socio-cultural de labor informal que dejan abierta los pactos tácitos de gestión, producción y circulación en los programas públicos para la cultura; las actuales contradicciones, omisiones, carencias y paradojas en la relación Estado-mercado; y la ausencia de regulación específica para el sector Danza. Instancias actuales que obligan – por falta de opción – al trabajador cultural de la danza a suspender el juicio por el reclamo de sus derechos de ciudadanía – o diciéndolo de otro modo, el ser reconocidos como ciudadanos de derecho – en pos de nutrir la existencia inmediata con la experiencia necesaria que lo legitime e identifique como artista²⁸ y le permita la subsistencia básica, como sujeto social productivo y profesional en un área específica. La profesionalización en la danza contemporánea es incompatible con el status de “hobby” al que se haya relegada.

Este trabajo de tesis se enfoca en observar y considerar un contexto macro social nacional, y en ese sentido existe como referencia local capital y antecedente, un único organismo gubernamental descentralizado dedicado al fomento de la danza independiente en la esfera del gobierno de la ciudad de Buenos Aires: Prodanza (Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires). Creado en el año 2001 desde la labor gestiva de la ONG COCOA (Coreógrafos Contemporáneos Asociados), es la única institución gubernamental que lleva adelante un programa de política pública para la danza que ha dado respuestas locales a mucho de los planteos generales que se presentan en este trabajo. Esta especificidad de programa de política pública para el fomento, protección y desarrollo de la danza no oficial o independiente, considera su incumbencia para la ciudad de Buenos Aires, capital del territorio nacional. Para el desarrollo de sus objetivos,

²⁸ “La vinculación entre el Estado y la cultura tiene su sustento en una cuestión jurídica, que es el **reconocimiento de los derechos culturales como parte de los derechos humanos. Lo enuncia nuestra Constitución Nacional en el inciso 17° del artículo 75°, cuando dice: "Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales."**; y en el inciso 22 del mismo artículo, donde la Argentina adhiere a los tratados internacionales de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; la Declaración Universal de Derechos Humanos; la Convención Americana sobre Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales; el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y su Protocolo Facultativo. A diferencia de los derechos civiles y políticos, donde se reclama que el Estado no intervenga sino ante su violación, **en el caso de los derechos económicos, sociales y culturales se entiende que estos no pueden ser alcanzados ni garantizados sino mediante políticas y prácticas activas que aseguren su implementación. De aquí que ya desde mediados del siglo XX las políticas culturales no son una opción, sino una obligación del Estado para con la ciudadanía.** Y el enorme avance del constitucionalismo cultural en nuestro país no guarda relación alguna con la vigencia y el ejercicio efectivo de los derechos culturales” (Proyecto de la Ley Nacional de Danza, fragmentos de sus Fundamentos – el subrayado me pertenece –).

funciones, acciones y procedimientos se rige por lo dispuesto en la Ley N° 340/GCBA, reglamentada por el Decreto N° 1599 (2001) y sus modificatorios²⁹.

1.5. ¿Qué hacer? ¿Cómo pensar? ¿Cómo actuar?... ¿Qué soy? Implicancias socioeconómicas de una omisión en el sector Danza: el artista

La mayor parte de los actores sociales que participan en las cadenas de valor productivas del sector de la danza, en su categoría de danza contemporánea, pueden ser considerados en su condición social como artistas. La sanción de la Ley 24.269 (con la que se aprueba en la Constitución Nacional la Recomendación Relativa a la Condición de Artista, aprobada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en Belgrado el 27 de octubre de 1980) es fuente y marco teórico-jurídico para varias áreas y programas que se ofrecen desde el Ministerio de Cultura de la Nación, pero no ha sido observada dentro del gran escenario socio-económico donde se produce la construcción constitucional de ciudadanía, en el sentido que aún hoy, esta ley no es aplicada en lo formal de la dimensión legal y técnica de la actividad. No hay marco regulatorio propio del sector específico de la danza no oficial que ampare su actividad profesional, y su producción y circulación fuera del marco de pertenencia al Estado (actividad privada independiente de organismos y compañías estables), tratándose de una amplísima población argentina integrada en la actualidad por al menos tres generaciones.

Hablar de la danza como arte escénica, implica reconocer como supuesto la participación integrada de varios rubros profesionales en cruce productivo con este área artístico-cultural: la cesión de infraestructura arquitectónica específica en su disposición espacial, ya sea pública y/o privada (escuelas y universidades, estudios, salas de ensayo, salas teatrales) y recursos humanos especializados en artes, gestión cultural, producción, administración y técnicas del escenario.

Es fundamental, aunque puede parecer redundante, señalar el hecho de que hay dos rubros profesionales en particular, sin los cuales no tendría existencia este arte dentro de la industria. Uno es el del intérprete bailarín y el otro es el de coreógrafo.

Tomo como primera tarea, iluminar la observación del rol profesional del artista-bailarín. Cuando de danza se trata, suponemos al bailarín como instrumento y soporte

²⁹ <http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza/institucional>

de la creación o re-creación coreográfica, en tanto es el responsable de su presentación al público consumidor del bien cultural en el que media.

La del bailarín es quizás la más precarizada de las ocupaciones artísticas dentro del sector Danza –en su diversidad de géneros- por fuera del ámbito de la actividad oficial. Ser bailarín profesional implica una larga formación y una inversión constante de tiempo, esfuerzo y dinero en entrenamiento y perfeccionamiento. Sumada a esta exigencia, debe afrontar también la realidad de ser poco o nada remunerado económicamente en la medida del valor de su trabajo, salvo en algunas condiciones contractuales de productos diseñados para los circuitos comerciales. Se sabe que un artista puede elegir o necesitar moldear su vocación, a lo largo de su trayectoria profesional, en proyectos ajenos a la demanda comercial o popular del entretenimiento, y realizar aportes a la evolución y renovación de los temas y los lenguajes artísticos en “circuitos *off*” u “oficiales consagratorios”, más afines a estos objetivos, y que son los que hoy sostienen la mayor intensidad de actividad del sector y los que la garantizan en su riqueza cultural, atendiendo a su excelencia, multiplicidad y diversidad.

La especificidad de este trabajo redundante en que es de ciclo productivo breve en términos generales, por tanto sería esperable que llegaran a estudiarse y aplicarse regímenes normativos especiales de jubilación capaces de articular validez legal entre las distintas modalidades de prestación de servicio y empleo a las que se expone el profesional de la danza en tanto intérprete o bailarín. Pensar en una “ley del bailarín”, o en un marco regulatorio para que esta profesión se reconozca en su singularidad con un régimen provisional adecuado, pueden ser actividades promovidas desde el Instituto de la Danza cuya creación prevé el Ante Proyecto de Ley Nacional de Danza, herramienta a la que se rendirá atención específica más adelante en este trabajo (Ver Capítulo 2).

En el caso del rol profesional del coreógrafo, su labor excede ampliamente las horas trabajo en las que se encuentra frente a los intérpretes para transmitir y enseñar o componer su producto artístico. Su labor es la de un creador, de un autor, y se nutre de la investigación y la producción en su medio específico: la danza escénica.

Es cierto que el artista debe considerarse del posicionamiento romántico de vivir “el arte por el arte”, pero también es cierto que no sólo no es simple, sino que la mayoría de las veces no resulta posible: las producciones dentro del sector son por demás más costosas que lo que presentan los valores económicos de expectativa de retribución económica por su exhibición y circulación. El valor de una obra no se redondea en la suma de costos de los componentes de la imagen real en escena durante

una función de estreno, como se define por omisión en los programas de fomento y subsidios a la creación. El valor monetario de una obra incluye todos los gastos de su producción: trabajo en blanco semi-exclusivo o exclusivo de bailarines y coreógrafos, productores, de músicos, sonidistas, escenógrafos, vestuaristas, espacio de ensayo, alquiler de sala teatral, viajes a festivales. Entonces se trabaja gratis, en el mejor de los casos, pero en general lo que se hace por defecto y necesidad es invertir dinero y recursos propios, imposibles de recuperar en las actuales condiciones previstas de difusión y circulación. Pagar para trabajar, o trabajar gratis no resulta gratis – es alta y significativamente costoso – y a la larga, tampoco es grato ni sostenible.

En función de lo expuesto, creo posible diagnosticar la necesidad de una atención gubernamental o gerencial puesta a reflexionar sobre la concepción de la economía de este sector hacia el siglo XXI, y una voluntad pública y civil de legislar y gestionar en pro de la real sustentabilidad del mismo, tal como expondré en los próximos capítulos.

1.6 La invisibilidad y la levedad del ser

Las condiciones de precariedad expuestas anteriormente no deberían ser las que caracterizaran o sobre-determinaran el trabajo y la supervivencia del artista de la danza en su/la sociedad desde la perspectiva política del desarrollo social, económico-cultural y ciudadano³⁰.

No es pertinencia de este ejercicio de reflexión y análisis, exponer las razones por las que el arte es esencial en la vida del hombre y ha marcado definitivamente los tránsitos evolutivos de la historia humana, de las sociedades y civilizaciones. Pero sí lo es recordar que esa “esencialidad” es quizás la virtud que permite al sujeto artista emancipar sus necesidades y responsabilidades como ciudadano de derecho en un

³⁰ “Los bailarines conocemos a través del cuerpo, nuestra razón es el cuerpo; entonces el conocimiento se hace inubicable, escurridizo, está inscrito en cada centímetro de sí y de un otro que nos complementa y con el cual se define el lugar común, se piensa una política de lo común. Las cosas, los conceptos, los nombres se construyen desde la percepción, y los pensamientos pasan por el cuerpo y se hacen así materia expresiva y potente. En el cuerpo del bailarín se encuentra su arte, y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia. El cuerpo piensa con las sensaciones; en términos de Foucault podría decirse que la danza es una forma de conciencia, un ejercicio reflexivo sobre la percepción, esto es, una estética de la existencia: un principio que pone en acción maneras de ser, que posibilita afecciones y una sensibilidad particular en la que el sujeto desarrolla un cuidado de sí, una tecnología del yo. Con esta categoría se pone de relieve que la danza como práctica artística aporta en la construcción de sujetos sensibles con efectos en la construcción de comunidad” (Extracto del Plan Nacional de Danza de Colombia, 2009).

Estado-nación, hacia una dimensión de trascendencia artística. Paradójicamente, esta abnegación sublimatoria a la que se entrega el sujeto artista también produce, consciente o inconscientemente, ignorancia socio-cultural sobre su rol de ciudadano³¹. No ser reconocido como trabajador, no significa que uno no lo sea. No ser remunerado dignamente, no significa que el trabajo no tenga valor digno de intercambio económico en la sociedad de consumo³². No ser reconocido como sujeto de derecho, no significa que haya que renunciarse como tal.

Ser artista o trabajar como artista³³ -producir bienes y/o servicios artísticos y culturales – no debería hoy significar que haya que optar siempre por estrategias marginales de identidad física, jurídica³⁴, civil y de supervivencia. Es lícito suponer o

³¹ “Los derechos culturales se han extendido, por otra parte, al reconocimiento de la condición del Artista a partir, entre otros fundamentos, de que “el arte refleja, conserva y enriquece la identidad cultural y el patrimonio espiritual de las diferentes sociedades, constituye una forma universal de expresión y de comunicación y, como denominador común de las diferencias étnicas, culturales o religiosas, recuerda a cada cual el sentimiento de pertenecer a la comunidad humana”, en razón de lo cual, las políticas públicas “deberían en consecuencia y con estos fines, asegurar el acceso al arte de toda la población”. Así lo estableció una específica Recomendación de la UNESCO sobre la condición social del artista aprobada en 1980, la que al mismo tiempo consignó, entre otros enunciados, que los Estados “tienen el deber de proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de creación” para lo cual les comprende a los gobiernos la adopción de medidas encaminadas a asegurarles los medios necesarios para el pleno ejercicio de esos derechos” (<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/667/norma.htm>).

³² Considerando trabajador de la danza a un trabajador de la cultura específico, es ineludible acordar con la siguiente afirmación “(...) el trabajo hoy resulta de una aglomeración de sentidos - obra emancipadora, factor de producción y protecciones - todos ellos presentes en la experiencia subjetiva de los trabajadores. En el caso de los *trabajadores de la cultura*, es posible que entre estas tres esferas de sentido sobresalga aquella que los conecta con la obra trascendente, la vocación, la intención estética. Sin embargo, que el accionar se motorice por motivaciones trascendentes no debería ir en desmedro de sus derechos a un trabajo decente” (Buceta en Moreno, 2010: 120).

³³ La situación del trabajador artista en nuestro país no difiere del contexto económico que observa Yúdice en Centroamérica para el trabajador de la cultura “Debido a la informalidad de esta economía, resuelta a menudo a través de canjes y generalmente con poca inversión en capital líquido, la situación de ciertos sectores creativos se podría homologar más adecuadamente a la situación del trabajo doméstico o agrícola de las mujeres, haciéndose invisible o no remunerado, o a la economía informal de los vendedores ambulantes y a las prácticas de subsistencia rural, bastante significativas como realidades económicas en muchos de nuestros países, aún si escapan al registro y la institucionalidad forma” (Yúdice, 2004: 268).

³⁴ El Proyecto de la Ley Nacional de Danza expresa la definición y reconocimiento del trabajador de la danza en su título II, en el Artículo 3: TITULO II//DEFINICIONES// **ARTÍCULO 2º - De la danza.** A los efectos de esta ley, se considera danza a toda actividad corporal de movimiento, manifestada artísticamente a través de distintos géneros, estilos y formatos interpretativos según las siguientes pautas:

- a) Que constituya un espectáculo público y sea llevado a cabo por trabajadores de la danza en forma directa y real y/o a través de sus imágenes.
- b) Que refleje alguna de las modalidades estéticas existentes o que fueren creadas, y otras que posean carácter experimental.
- c) Que conforme un espectáculo artístico que implique la participación real y directa de uno o más sujetos compartiendo un espacio común físico o virtual.
- d) Asimismo, forman parte de las manifestaciones y actividad de la danza las creaciones, investigaciones, documentaciones y actividades formativas afines al quehacer descrito en los incisos anteriores.

//ARTICULO 3º - De los trabajadores de la danza. Se considera trabajadores de la danza a aquellos que se encuentren dentro de las siguientes previsiones:

imaginar posible que desde el estamento ministerial del Estado pudiera existir interés activo hacia atender la problemática del sector concibiendo la planificación de gestiones desde los poderes públicos que providencien otro tratamiento del tema en el corto, mediano y largo plazo en una sociedad gestionada por un Estado que se piensa y quiere “inteligente” en el siglo XXI³⁵.

Hasta aquí, muchos de los temas planteados en este trabajo encuentran resonancias en las reflexiones y propuestas generadas en el contexto del Encuentro de Gestión para el Desarrollo de la Danza Independiente convocado, organizado y producido desde Prodanza, órgano gubernamental de la ciudad capital de nuestro país que funciona como Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Este primer y único encuentro se llamó Ejes en Danza³⁶, sucedió en 2011 como plataforma de cruce y encuentro que contó con la participación de numerosos especialistas y referentes del sector tanto a nivel local, como nacional e internacional, que a lo largo de conferencias, mesas redondas, reuniones de trabajo y presentaciones, compartieron miradas, experiencias de articulación, programas de políticas públicas y herramientas de gestión, con la intención de conformar un conjunto integrado de saberes en torno a la gestión y sustentabilidad de proyectos e iniciativas en danza. El encuentro se propuso, a partir de estas diversas propuestas y actividades, iluminar los desafíos y responsabilidades de los profesionales de la danza independiente, y contribuir de tal forma a la generación de valor agregado para la sustentabilidad de un sector en pleno crecimiento.

a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes).

b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores y toda otra función a crearse en el futuro)

³⁵ “Son temas a los cuales deberán responder tanto los economistas como los agentes más representativos del sector cultura. De dichas respuestas dependerá buena parte de la labor ya iniciada y de aquella que aún falta acometer para el desarrollo económico, social y cultural de nuestros pueblos” (Getino, 2007: 7).

Además, “[...] se hace imprescindible la intervención del Estado en pos de sostener la posibilidad de existencia de todas las expresiones y fundamentalmente de aquellas que, ante la ausencia de políticas, quedan libradas a la ley del más fuerte y sufren la invisibilización, la negación y hasta la supresión, ya que constituyen “lo otro”, aquello que no circula, sencillamente porque no es rentable. Y no lo es porque no están dadas las condiciones para que ello ocurra. La danza tiene como característica principal su naturaleza evanescente, en el sentido de que sus condiciones de enunciación se diluyen en el momento en que se realiza la acción, lo cual genera una sospecha sobre la posibilidad de construir discursos críticos, históricos y estéticos. Pero esta inasibilidad contrasta con otra característica esencial, emparentada con una herencia cultural común, que está ligada a las costumbres, y que nos conecta con las ideas por las cuales el hombre estableció una relación particular y diferente con su cuerpo en cada momento histórico; ideas que subyacen en la vida colectiva y tienen gran poder de acción aunque sean difíciles de detectar” (LND, Fundamentaciones. Ver Anexo).

³⁶ Consultado en <http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza/profesionalizacion/ejes>

Los testimonios, la información y las conclusiones alcanzadas en este encuentro pueden consultarse en el audiovisual y el libro *Ejes en Danza* (2012). Sería recomendable considerar estos documentos como antecedentes y mojones claves en el trabajo de desarrollo para la danza independiente nacional, ya que se enfocan en el centro de las cuestiones gravitacionales del sector y permiten documentar con sistematicidad ejemplos de desarrollo y articulación para la danza no oficial. Cito a continuación un párrafo de este documento en el que se deja expresa una constatación, a la que me refiero con insistencia en este trabajo de tesis, acerca de la necesidad de producir y sistematiza material teórico, investigación y reflexión sobre la gestión cultural en el sector danza:

Habida cuenta de la escasez de herramientas, recursos y materiales teóricos destinados a reflexionar acerca de la gestión de la danza independiente, ambas ediciones representan un aporte fundamental para su profesionalización y un soporte estratégico a la hora de fortalecer la labor de creadores, investigadores, analistas, aficionados y demás profesionales y agentes vinculados al desarrollo de la actividad (<http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza/profesionalizacion/ejes>).

Todo el trabajo sostenido y capitalizado desde Prodanza ha permitido llegar a la actualidad con una madurez institucional que se ha hecho eco de brindar programas de política pública, herramientas y servicios – como el desarrollo de la sección “Matriz para la Danza”- capaz de dar antecedente, ejemplaridad, referencia y asistencia al presente y futuro desarrollo del sector como proyecto nacional³⁷.

Creo importante destacar estas referencias al trabajo sostenido desde este Instituto para el Fomento de la Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, pues resulta la única unidad política gubernamental de nuestro país en materia de Danza que puede brindar ejemplo y antecedente de propuesta de política pública para el Sector Danza gestionando en pos de incorporar herramientas y dinámicas propias de la gestión cultural para las industrias culturales.

³⁷ Consultar portal Prodanza: <http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza> y <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/matrizparaladanza>

Capítulo 2

2.1 Por una economía específica del sector Danza

En virtud de reposicionar planteos sobre una economía³⁸ específica del sector Danza que se articule coordinadamente con las esferas del desarrollo³⁹ cultural, social, político y económico, es prioritario concebir la existencia de una legislación nacional que pueda normativizar y regular la gestión pública de los recursos y procesos implicados en la misma, alineados con la Ley 24.269 relativa a la condición social del artista.

Semejante propuesta en el panorama actual exige o invita a superar los paradigmas actuales sobre los que se constituye el pensamiento y la acción desde la economía de la cultura en nuestro país. Vivimos en un sistema que produce escasez como mecanismo de ganancia. Naturalizar la escasez es generalizar la situación de un momento y una sociedad particulares, y esta es una instancia que puede y debe ser revisada en nuestro país. Como reflexiona Onaidía, “la gestión cultural y la administración de la cultura han generado en los últimos años una oferta académica de importante magnitud y se ha producido una elaboración teórica, que aún no ha podido expresarse en una política pública clara, global y continua” (Onaidía en Moreno, 2010: 89) en consecución de los criterios que avalan la cultura como capital del desarrollo social⁴⁰.

³⁸ “La Cultura, con sus innovaciones y con sus especificidades, no sólo exige elaborar un instrumental teórico y metodológico específico, lo cual ya de por sí es un desafío. Exige crecientemente un replanteamiento del pensamiento económico. Si estamos transitando hacia una ‘economía de la información’ o hacia una ‘economía de la creatividad’, desplazando al viejo mundo industrial de bienes tangibles por la producción de intangibles ¿no habrá que replantearse muchas de las teorías y enfoques del pensamiento económico? En tal sentido, la Cultura es un desafío para la Economía. Más aún, cabe plantearse si la Economía, como ciencia, es capaz, por si misma, de responder a estos desafíos (Stolovich, 2002)” (Getino, 2007: 7).

³⁹ “A medida que el Estado disminuía sus funciones, restando credibilidad y confianza en áreas que previamente eran de su responsabilidad, la sociedad ha ido desplazando la función de cohesión social, supervivencia y crecimiento, hacia los valores de su cultura. En tal sentido, entran en juego no sólo las dimensiones económicas de la cultura —que aún aguardan la definición de indicadores y estadísticas precisas— sino las redes culturales que sostienen el sentido y la práctica comunitaria y sirven de base para toda gestión participativa. Mediante diversas estrategias, se trata de capitalizar la capacidad creativa de la población, entendida ésta en la esfera más restringida y propia del arte, así como en la fuerza inventiva que engendra —como sostenía Guattari— ‘calidades de ser inesperadas’. Esta calidad de ser, instalada en una percepción solidaria del mundo, generará precisamente los resultados que se anticipan tras las aún incalculables ecuaciones de cultura-desarrollo” (Sosnowsky, 1999).

⁴⁰ “O para decirlo de otra manera, el desarrollo no será sustentable a menos que se tenga en consideración no sólo el impacto de las otras esferas en las prácticas tradicionalmente reconocidas como culturales (artes, industrias culturales, folklore y culturas populares), sino la manera en que se manifiesta la

Si bien hay una intención de aplicar herramientas económicas en las prácticas artísticas y culturales, reiteradamente ha ocurrido que la salida que han tomado los economistas ortodoxos es interpretar como excepcionalidad la actividad en cultura en términos de economía, aduciendo que la cultura escapa a sus leyes. Es real que la economía de la cultura es una subdisciplina de la ciencia económica, pero el valor de su especificidad radica en su capacidad de atender un campo de la actividad humana que se rige por variables, patrones y valores singulares.

La concepción de economía de la cultura⁴¹ que está vigente en las políticas actuales de fomento a las artes escénicas se basa en la teoría del “dilema económico” planteada por Baumol y Bowen en 1966 en su estudio encargado por la Fundación Ford: *Performing Arts and Economic Dilema*. Cito aquí la exposición del famoso dilema de las artes escénicas abordada en el artículo de Aguado y Palma:

¿Cuál es el dilema que observaron Baumol y Bowen? Como resultado de una investigación estadística, con información de los costos de operación por concierto de la Orquesta Filarmónica de Nueva York entre 1843 y 1964, y la comparación del costo medio por presentación del Drury Lane Theatre en las temporadas de 1771-1772 y 1775-1776 con el del Royal Shakespeare Theatre en la temporada 1963-1964, encontraron: Primero, que los salarios de los artistas e intérpretes aumentan más lentamente que los salarios en general. Segundo, que la mayor parte de los costos totales (entre el 70% y el 80%) de las artes escénicas corresponden a los salarios. Tercero, que los costos totales de las artes escénicas muestran un aumento constante a través del tiempo, superior a los costos de producción de la economía en su conjunto. El dilema, ¿por qué si los costos en las artes escénicas se componen en su mayoría de salarios, y si estos aumentan más lentamente que los de otros sectores de la economía, los costos de producción de las artes escénicas aumentan más rápidamente que los de la economía en su conjunto? (Baumol y Bowen, 1965, 499-500, y 1966, 183-186, y Baumol,

dimensión cultural en esas otras esferas. Ya empezamos a entender que la cultura es una dimensión crucial en el empleo, el turismo, la educación, la tecnología, las comunicaciones y las telecomunicaciones, el desarrollo nacional y local. La manera en que los actores sociales se manifiestan en esas esferas incide en su concepción del mundo, que, a su vez, condiciona sus opciones y estrategias de participación local y política como productores y receptores de cultura, en gran medida por medio de las IC” (Yúdice, 2004: 247).

⁴¹ El nacimiento de la Economía de la Cultura como área del conocimiento en las Ciencias Económicas modernas se puede fechar con exactitud. Comenzó con el libro seminal de Baumol y Bowen publicado en 1966 titulado *Performing Arts The Economic Dilemma*.

1967b, 47-48). La explicación del dilema es una consecuencia de las características técnicas de la producción de artes escénicas (Baumol, 1987). Consideremos un modelo de dos sectores: uno de alta productividad que admite cambios tecnológicos rápidos que ahorran mano de obra (manufacturas) y uno de baja productividad, intensivo en trabajo, que admite mejoras tecnológicas lentas y esporádicas (artes escénicas). A lo largo del tiempo, los salarios se igualan entre sectores y crecen a la misma tasa que la productividad del trabajo en el sector de alta productividad; esta situación genera dos efectos: el costo relativo de los bienes del sector de baja productividad crece en forma continua; el incremento del precio relativo de los bienes del sector de baja productividad, si su demanda no es inelástica al precio o no es elástica al ingreso, lleva a que los niveles de producción de dicho sector se reduzcan e incluso desaparezcan. Este dilema, llamado enfermedad “de los costos” o “de Baumol”, es uno de los principales temas de desarrollo teórico y empírico de la economía de la cultura (Throsby, 1996; Frey, 1996, y Heilbrun, 2003). [...] Marcó el énfasis durante las décadas de 1960 y 1970 de la literatura económica sobre las artes escénicas (teatro, orquestas sinfónicas, grupos de cámara, ópera, danza). Y ha sido esgrimido desde el inicio para justificar la subvención pública o privada de las artes: “Si nuestro modelo es válido y si [...] hay límites a las sumas que se pueden obtener de los contribuyentes privados, habrá que buscar mayor apoyo de otras fuentes para que las artes escénicas puedan mantener el papel que desempeñan en la vida cultural de este país y en especial si se quiere que amplíen su papel y florezcan” (Baumol y Bowen, 1965, 502) (Aguado y Palma, 2010: 130-131).

Este estudio, que marca un hito fundacional para pensar la actividad cultural y el nacimiento de la Economía de la Cultura⁴² en tanto área específica de las Ciencias

⁴² “La cultura ha sido desde siempre estudiada desde un punto de vista antropológico, filosófico, histórico y desde un punto de vista estético; en cambio, sólo recientemente lo ha sido desde un punto de vista económico. Se trata entonces de un tema novedoso, a partir de la aplicación de los instrumentos de la economía a la cultura. Los resultados conseguidos gracias a este modelo se han visto reconocidos por la concesión de varios premios Nobel de Economía, especialmente el conseguido por Gary Becker en 1992. El mismo enfoque de la elección racional ha sido utilizado por otros ganadores de ese premio, como Kenneth Arrow en 1972, Herbert Simon en 1978, Theodore Schultz en 1971, James Buchanan en 1986, Ronald Coase en 1991, Douglas North y Robert Fogel en 1993 y Amartya Sen en 1998. Según *el enfoque de elección racional* que tomamos como referente teórico, consciente de sus limitaciones y su origen a partir de los fundamentos de la síntesis neoclásica, el análisis económico de la cultura, no presenta mayores problemas de definición que el análisis de los bienes y servicios de otros sectores.

Económicas, caracteriza entonces a las actividades económicas en dos sectores distintivos: Por un lado, el Sector Progresista (el manufacturero): las innovaciones tecnológicas generan aumento en la productividad y disminución en los costos, lo cual se refleja en el incremento del ingreso. Por el otro, el Sector Arcaico, al que pertenecen las artes performativas: los avances tecnológicos tienen escasa o nula influencia en la dinámica de la actividad. Se genera un desfase entre los costos y los ingresos que pueda generar. Fuhrman señala el fenómeno con respecto a uno de los componentes del desfase definiendo que “los salarios de este sector siguen la evolución del resto de la economía, conformada en su mayor parte por actividades del sector progresista. Por esta razón, necesitan de un financiamiento externo” (Fuhrman en Moreno, 2010: 96-97).

La Danza forma parte del sector arcaico de la economía, como una categoría específica de las Artes Escénicas o Performativas. El sector arcaico resulta deficitario para la economía en general. Esta situación se resuelve por el sistema de subsidios (se prevé un pasaje de valor de las zonas más rentables a las menos rentables del trabajo productivo) con índices magros en los dineros que se ofrecen en subsidios y exigentes demandas de demostración de justificación de uso.

Sobre esta realidad la pregunta es: ¿Hay un diseño de un plan marco de política pública estatal en el área de la Cultura que dé contexto a la existencia de los planes y programas de fomento a las artes e industrias culturales? ¿Hay un interés gubernamental por construir políticas públicas diseñadas en el rigor de la especificidad que significan los bienes y servicios artísticos y culturales que se producen en el sector Danza, y que estos sean de dominio público nacional?

No hay dudas que los factores que influyen en la creación artística y el consumo cultural sean especialmente numerosos y que la relación entre ellos sea, por su esencia, más compleja que en el caso, digamos, de la producción y el consumo de pan, pero el arte y la cultura están, en principio, *sujetos a la escasez*, es decir, no son bienes libres; *proporcionan utilidad* a los individuos que las demandan, y necesitan *recursos* para su creación.

Tan pronto como es posible observar expresiones de preferencias en los individuos, -el deseo de pagar por una entrada de teatro, el pintar un cuadro para su venta o incluso el tocar el piano por propio placer, entonces le es posible al economista analizar el comportamiento de quien oferta cultura y de quien la demanda.

Asimismo, el hecho de que la cultura pueda analizarse desde el punto de vista económico no implica olvidar las características especiales de los objetos de arte y la actividad artística, ni las peculiaridades de la valoración del arte por parte de los clientes, los coleccionistas, los aficionados, los responsables de museos, salas de ópera y de conciertos, y el público en general.

Todo lo contrario, un análisis de la cultura desde la totalidad deben incorporar estos elementos, lo que permitirá a su vez, el desarrollo del aparato conceptual e instrumental de la ciencia económica.

En particular, los economistas han buscado desmenuzar las características que hacen del arte y la actividad artística *un bien público*; es decir, se trata de unos bienes y servicios que producen efectos externos positivos, cuyos beneficios no se agotan en las personas que los demandan y ofrecen como bien privado a través de los mecanismos de mercado” (Carballo,2012).

Al respecto, quisiera retomar las declaraciones que ofreció Françoise Benhamou a la prensa uruguaya en agosto del 2008 en el marco del “I Seminario Internacional de Ciencias Económicas, Derecho y Cultura: Hacia un modelo del Río de la Plata”, organizado por la Udelar, la Universidad de Buenos Aires y la UNESCO, donde se reunieron especialistas de España, Argentina, Chile y Uruguay. Sus afirmaciones ofrecen un marco de reflexión y análisis comparativo con el modelo francés de financiamiento gubernamental de la cultura:

Lo que es interesante de Francia es que hemos tratado de promover cada campo de la cultura con un fuerte apoyo del Estado, pero éste no sólo subsidia, sino también regula, da incentivos y demás. Gastamos mucho dinero en cultura; en el gobierno central la cifra se acerca al 12% del presupuesto y hay que sumarle los apoyos de las autoridades locales. Creo que el modelo puede ser interesante para un país como Uruguay, donde la cultura tiene un rol como herramienta para el desarrollo, pero también para la democratización y para la educación. Tenemos que entender que la cultura no se puede amortizar, y cuando decimos que la cultura es desarrollo, se trata de una frase que es verdadera y a la vez no lo es, porque no podemos esperar que la cultura cree mucho empleo ni ganancia. La cultura es también una especie de gasto en lujo, pero que debe ser hecho, porque a largo plazo tiene efectos positivos para el país, es herramienta para el desarrollo, pero también para la democratización y para la educación. Tenemos que entender que la cultura no se puede amortizar, y cuando decimos que la cultura es desarrollo, se trata de una frase que es verdadera y a la vez no lo es, porque no podemos esperar que la cultura cree mucho empleo ni ganancia (Benhamou, 2008).

En América Latina la forma más general de financiamiento de la cultura continúa siendo la ayuda estatal directa, no obstante el trabajo cultural en términos de empleo parece, a su vez, también ser invisible en América Latina. Esta invisibilidad no sólo refiere al hecho de que la sociedad no “valore” el trabajo cultural como fuente de empleo y de riqueza sino además al hecho de que se desconozca su importancia y significado. El mercado apunta a un impacto económico directo, pero muchas áreas culturales tienen otra lógica y desaparecería si no tuvieran financiamiento.

En Argentina, la herramienta principal para el financiamiento público es la Ley de Presupuesto Nacional, que establece la distribución de las asignaciones entre las

diferentes áreas de la Nación (porcentaje dedicado a la Cultura: 0,24%, menos de la cuarta parte de lo establecido por la UNESCO como gasto adecuado para el área (Fuhrman en Moreno, 2010: 99)).

Los fondos institucionalizados son fondos financieros establecidos por leyes nacionales y administrados descentralizadamente por un órgano colegiado propio, cuya finalidad es el apoyo financiero y logístico en algún área cultural específica (Ej.: Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Instituto Nacional de Teatro).

En función de acceder a una institucionalización de fondos financieros para el sector Danza en el territorio nacional es que la LND (Ver Anexo LND) se expresa como herramienta jurídica federal y prevé la creación de un ente autárquico, el Instituto Nacional de la Danza (IND) (Ver Anexo LND Título III). Esta entidad (el IND), cuyo antecedente homólogo es el Instituto Nacional del Teatro (INT), garantizaría la representatividad de todo el país de modo llegar a concebir un Observatorio de la Danza que pudiera dar cuenta de indicadores⁴³ socioeconómicos válidos, hacia la consolidación de una economía propia del sector dentro del todo el territorio el país.

En función de velar por una aplicación eficaz de esta herramienta jurídica (la LND), sería de suma importancia reconocer cuál es el modelo de gobierno que se piensa

⁴³ “Los indicadores culturales son objetos complejos, difíciles de construir y aún más de manejar. ¿Por qué? Porque todo indicador posee una doble naturaleza: Es un signo que remite a un ámbito preciso, a la observación de ese ámbito, y a los diferentes agregados que le componen como indicador.

Es una herramienta de diálogo entre aquellos que fabrican el indicador y los responsables a cargo de administrar las políticas públicas. Esta segunda ‘naturaleza’ es absolutamente esencial. El indicador mejor construido y el más sofisticado será absolutamente inútil si no es integrado en un diálogo con los responsables y, en particular, aquellos que tienen el poder financiero de dar o de retirar a la cultura los medios de los cuales necesita. En todos los países democráticos, la asignación de los recursos entre las diferentes políticas públicas (salud, defensa, justicia, cultura, etc.) supone arbitrajes públicos, fruto de un debate público. Al interior de este debate, la problemática de los indicadores es crucial y como es cuestión de dinero, dos tipos de indicadores se convierten indispensables para que el desarrollo cultural pueda mantener sus recursos o incrementarlos.

El primer tipo de indicadores concierne a la eficacia del gasto público en la cultura. Este primer tipo puede dar lugar también tanto a los indicadores económicos como a los indicadores sociológicos o aún a los indicadores ‘mixtos’. 1) Económicos: impacto de la inversión patrimonial sobre el turismo, ayudas a la creación y número de producciones (ejemplo del Cine) devolución de impuestos a partir del consumo cultural sobre el presupuesto del Estado, asistencias públicas y creación de empresas culturales. 2) Mixtos y sociológicos: relación entre la fijación de tarifas culturales y la frecuentación, relación entre el número de bibliotecas y la evolución de las prácticas de lectura, relación entre educación artística y prácticas culturales

El segundo tipo de indicadores concierne al sector cultural concebido como un verdadero sector económico en sí mismo. [...]En una palabra, es necesario que una política pública de la cultura facilite los medios humanos y financieros que permitan elaborar los indicadores culturales indispensables en el diálogo con los otros responsables” (Tolila, 2003: 3-4).

consolidar en la esfera de la gestión cultural pública⁴⁴. Establecer las vinculaciones existentes entre las prácticas discursivas y sus avances operativos, como proponen Maccari y Montiel en su libro *Gestión Cultural para el Desarrollo* (2012), implica necesariamente partir de los elementos de planeamiento. Discernir en la gestión pública cuáles serían las características del “Estado inteligente”, que propone Kliksberg (1998), en cuanto a sus políticas públicas para con el área de la Cultura, resulta un desafío.

Propongo aislar y observar tres modelos básicos de financiamiento gubernamental de la cultura, siguiendo en esta presentación la descripción esquemática que ofrece Sofía Fuhrman en su artículo “Economía y Cultura: Una compleja relación” (2010).

El modelo francés fue creado por André Malraux desde el ministerio de Cultura y comunicación en 1959, revolucionando el concepto de cultura pública. En el ámbito económico, creó organismos centralizados, especializados en cultura y comunicación que financian las actividades artísticas y culturales. A su vez introdujo el concepto de cofinanciamiento estatal, regional y provincial.

El modelo anglosajón es un modelo poco intervencionista, basado en el estímulo a la inversión privada, con un papel secundario para el estado y una fuerte presencia de aportes privados (empresas, individuos, fundaciones). El NEA (Fondo Nacional de las Artes en EEUU) recibe fondos para su funcionamiento de una asignación presupuestaria del estado.

En el modelo alemán, la política cultural y su financiamiento se delegan en los organismos regionales. El Estado en todos sus niveles aporta la infraestructura básica, y las actividades suplementarias, tales como muestras itinerantes, son financiadas mediante aportes privados. Las principales modalidades de financiamiento público a las actividades culturales y artísticas son: 1) las transferencias presupuestarias, 2) los fondos especiales

⁴⁴ “La administración cultural puede generar preocupación por la excesiva injerencia estatal en la creación artística y en la vida cultural de la comunidad, por la posible manipulación del sentido y la conformación de una cultura oficial uniforme y cristalizada y, en el extremo, por la amenaza a la libertad creadora de los terrorismos de Estado. La gestión cultural por su parte despierta con frecuencia temor por la irrupción de criterios privatistas en la administración estatal, por la avidez comercial de mercados que acrecientan ganancias por la vía de la estereotipia y la banalidad, por la conversión de la cultura en mercancía y de los públicos en meros clientes. No es un miedo, zozzo, por cuanto hemos relevado más de una vez expresiones de altos funcionarios de la cultura, apremiados por sus menguados presupuestos públicos, en cuanto a la supuesta necesidad de gestionar las instituciones culturales como cualquier otro emprendimiento, haciendo a un lado su condición de culturales” (Bayardo, 2007: 3).

institucionalizados, 3) la acción de los bancos oficiales, 4) la acción de otras instituciones públicas no culturales y 5) las exenciones o deducciones tributarias (Fuhrman, en Moreno 2010: 98-99).

Tanto el modelo francés como el alemán son fundamentales de ser estudiados para ser incorporados como modelizaciones posibles a nuestro Estado, precisar experiencias históricas destacables, o al menos para fortalecer las reflexiones y posiciones socio-político-económicas con una actitud de conocimiento estadista multidisciplinar que gestione en pos de reconocer la situación actual que se describe en esta presentación con respecto a los artistas de la danza, y su contexto sectorial mayor: la Cultura.

Es probable que la propuesta expresada en el párrafo anterior resultase valiosa y constructiva si primero existiera en la esfera pública la voluntad de analizar la congruencia entre los discursos que se postulan desde los planes nacionales estratégicos y las políticas culturales del sector (en su extendida mención a los principios de democratización, descentralización y diversidad cultural), las definiciones de “cultura” que les otorgan sustento - asociadas a las concepciones del enfoque “integrista”, socio-antropológico- y las prácticas de gestión que se promueven desde las políticas culturales a nivel nacional en sus diferentes niveles gubernamentales.

La legitimidad del financiamiento público de la cultura está dada por un derecho constitucional y este tiene que estar orientado a las áreas que no tienen autofinanciamiento directo inmediato. El mercado apunta a un impacto económico directo, pero muchas áreas culturales tienen otra lógica y desaparecerían si no tuvieran financiamiento. Hay que tener en cuenta el impacto económico indirecto y el concepto de “inversión” de los gastos públicos en cultura para el desarrollo, cultural, social y económico, gestionando políticas que vinculen el corto con el mediano y largo plazo.

En la medida que desde el Estado exista la apuesta política por desarrollar este sector de las artes – específicamente a la danza no oficial – expresada en la sanción de la LND y en la difusión pública de este apoyo, es indudable que el capital financiero y económico del mercado y el sector privado podría orientar su interés con mayor fluidez hacia el fomento de este sector, si pudiese implementarse una Ley de Mecenazgo apropiada a nivel nacional.

El impacto del despliegue multidisciplinar de una apuesta política como ésta, desde el área de Cultura de nuestro país, depara inesperadas y potentes posibilidades de

desarrollo para la sociedad en su conjunto en el actual panorama de globalización de los mercados, donde la economía cultural – en la retórica de la política anglosajona denominada “creativa”– aún busca delinear sus horizontes y dinamizar constructivamente sus posibilidades de implementación teórico-práctica en la gestión pública de los Estado-nación.

¿Por qué no permitirse pensar desde el Estado, un Plan General de Cultura para las políticas públicas en esa materia, que integre en su visión la pertinencia y emergencia de proyectar acciones de coordinación intersectorial y alineamientos hacia la creación de un Plan Nacional de la Danza que se adecúe al panorama propio del país y capitalice la experiencia y evaluación de realizaciones análogas en otros países del mundo?

Si la LND pudiera ser sancionada, la creación del Instituto Nacional de Danza que ella prevé, podría ser entonces la entidad desde la que gestionar en pos de diseñar y organizar la gestión orientada hacia un Plan Nacional de la Danza en el que se pudiese incluir y optimizar la integración de la actividad oficial e independiente como segmentos constitutivos, aunque particularizables, de la concurrida, amplia y diversa realidad que presenta hoy el sector (Ver Capítulo 3).

Resulta imprescindible en este punto citar a Octavio Getino, uno de los referentes nacionales insoslayables en el proceso de reflexionar y teorizar sobre las Industrias Culturales en nuestro país:

[...] que no se trata de reducir el estudio de la economía de la cultura encarando solamente la incidencia de esta en crecimiento económico y del empleo. Lo es también, y fundamentalmente, para los procesos de integración nacional y regional, además de lo que puede significar para la identidad y el autoreconocimiento de los individuos y las sociedades, sin cuya existencia, sería muy sospechoso hablar de un posible desarrollo. Desafíos que, suponemos, habrán de ser asumidos a través de estudios interdisciplinarios, no tanto para una sumatoria de disciplinas con lógicas específicas y diferenciadas, como para construir marcos teóricos y metodológicos integrales y nuevos, a la altura del objeto de estudio. El que, además, comporta dimensiones tangibles –relativamente fáciles de analizar gracias a la lógica de la economía y la estadística- e intangibles que requieren de instrumentos de análisis más complejos, por cuanto demandan de enfoques sociales, psicosociales, antropológicos y culturales. Una

dualidad de campos de estudio que obliga a construir nuevas herramientas de conocimiento (Getino, 2007:4).

No desestimo la complejidad de la tarea que representa la propuesta de esta reflexión hacia una transformación de la realidad del sector en pos de su desarrollo. Tampoco desestimo la ventaja de que exista la oportunidad de tomar el ejemplo de países que se han abocado a la tarea, de poder asistir a sus evaluaciones y observar con previsión las actuales problemáticas y soluciones generadas a partir de las nuevas mesetas y controversias en términos de desarrollo socio-económico-cultural que estas arrojan también como resultado de gestión. Acuerdo con Sofía Fuhrman en la radicalidad de una afirmación que pueda operar como imperativo para la acción: “La alternativa al apoyo estatal de la cultura es la pérdida de expresiones artísticas y culturales propias y su reemplazo por la cultura hegemónica trasnacional” (Furman en Moreno, 2010: 98).

2.2 Nuevos escenarios de transición: propuestas de la sociedad civil organizada

2.2.1 Por una Ley Nacional de Danza (LND)

“La cultura constituye el pilar identitario que nos conforma como sociedad, hace que nos asumamos como nación, y al mismo tiempo nos atraviesa y nos relaciona con la historia, con el presente y con el futuro en un constante dinamismo. En esa historia siempre aparece la danza como expresión de las culturas y como característica distintiva de los pueblos. Así, cuando hablamos de los pueblos más antiguos, podemos comprender sus costumbres y entender sus mitos cosmogónicos y teogónicos a través del ritual de la danza. Este arte ha tenido y tiene diversos significados como práctica y recorre la experiencia de la multiculturalidad a lo largo de la historia”
(LND, Fundamentaciones)

En este escenario y entramado de reflexiones, antecedentes, urgencias y constataciones tales como las que expuse en los apartados anteriores, es que surge la vocación en la comunidad de la danza por crear una ley nacional específica para crear el marco legal a la actividad profesional del sector no oficial de la Danza. Vocación que

llamo política y de gestión cultural, y que nace de la urgencia⁴⁵ social ante el importante y avasallador crecimiento de una población profesional y productiva desatendida.

Hace más de diez años que actores prominentes del sector buscan⁴⁶, desde su personería física o jurídica de pertenencia, encontrar un modo de acción eficaz en pro de este objetivo. Es fundamental en este trayecto de trabajo y reflexión hacia la conquista de una optimización de la realidad del sector la acción llevada a cabo por la asociación civil COCOA DATEI (Coreógrafos Contemporáneos Asociados) – actualmente en actividad – y SIPRODA (Sindicato de profesionales de la Danza) – actualmente fuera de actividad (Ver en Anexo: “Los logros de COCOA DATEI”, y SIPRODA 2011).

La acción de redacción de un anteproyecto de Ley Nacional para la Danza No oficial quedó en manos de tres artistas de la danza, que tomaron como propia la responsabilidad social y civil, y trabajaron desde la gestión cultural auto-gestionada y autofinanciada, la iniciativa de presentar al Estado un proyecto de Ley Nacional de Danza (LND) para analizar, revisar, reglamentar y sancionar.

Las creadoras, gestoras y redactoras del proyecto de la LND, e integrantes fundadoras del Grupo Independiente por la Ley Nacional de Danza son: María Noel Sbodio, Mariela Ruggieri y Eugenia Schvartzman, quienes integran la Mesa Coordinadora del Movimiento por la Ley Nacional de Danza.

Este proyecto de ley se presentó por primera vez formalmente a la Cámara de Diputados el día 3 de septiembre de 2012 a través de la Comisión de Cultura regida entonces por el diputado Roy Cortina. Desde ese momento, el Proyecto se ha presentado anualmente y aún no ha sido tratada y sancionada.

Este proceso histórico de desarrollo disruptivo desde el año 2001 hasta la presentación del proyecto a la primera cámara legislativa, fue transitado por diversos artistas que actuaron como gestores culturales en defensa de la observación y consideración de sus derechos constitucionales. Esta acción de gestión organizada se vio

⁴⁵ “Algunos observadores han comentado que si bien la esfera cultural es tan importante como la económica o la ambiental para el desarrollo de las sociedades, todavía no suscita la misma sensación de urgencia ni las iniciativas necesarias para su mantenimiento ecológico” (Yúdice, 2004: 245).

⁴⁶ Hago referencia aquí a una concertación de profesionales del año 2001 reunida en el Instituto Goethe para reflexionar sobre las Organizaciones de Danza como uno de los eventos que anteceden y fundamentan las inquietudes presentadas en este trabajo: Encuentro 2001 Conferencia Organizaciones de Danza.

Ver documento:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fapi.ning.com%2Ffile%2FSPxgH1Cu0PkxT7xdaZYXYpKC4fa2ZUil0H54HJ9aaHu4nQryAlRtLkIhdCrYduyFQPFaEAutM0Cmt0jOyj3ePIxJtsKOIW%2Fencuentro2001conferenciaorganizacionesdedanza.doc&ei=7Ez9UblwDYKtiQKW2YDgAQ&usq=AFQjCNFAhW5oX-R9cKkTa6Fx_qr4Sr2ZFQ&sig2=Y1A29sPP2wZCI0JEeITIHA

menguada y atomizada por el propio desgaste de una actividad voluntarista extenuante que no produjo agenda ni reconocimiento en el interés político de los estratos gubernamentales nacionales interpelados, ni acompañamiento masivo en la sociedad civil representativa de la comunidad de la danza hasta el año 2014.

Un proceso que hoy continúa con otros y nuevos agentes de la sociedad civil y de la comunidad del sector en la búsqueda de *feedback* constructivo, consolidante de nuevas perspectivas de observancia socio-cultural, en la dimensión de las políticas públicas del Estado nacional.

2.2.2. Danza y “más allá”, un análisis del proyecto de la Ley Nacional de Danza (LND)⁴⁷

2.2.2.1. Danza y “más allá”⁴⁸

“No bien deseo, estoy pidiendo ser tenido en cuenta. No estoy meramente aquí y ahora, encerrado en la cosidad. Soy para otro sitio y para otra cosa. Pido que se tome en cuenta mi actividad negadora en la medida en que persigo algo distinto que la vida; en la medida en que combato por la creación de un mundo humano, que es un mundo de reconocimientos recíprocos. Debo recordarme constantemente que el verdadero salto consiste en introducir invención en la existencia. En el mundo que viajo estoy incesantemente creándome. Y es yendo más allá de las hipótesis históricas e instrumentales que iniciaré mi ciclo de libertad”

(Goethe cit. en Bhabha, 2002: 25).

Me propongo en este apartado prestar calidad de análisis a algún aspecto del valor del proyecto de la Ley Nacional de Danza (Ver Anexo), en cuanto instrumento de legitimación y regulación de la actividad profesional de este sector en la sociedad y la política de nuestro país. Me mantendré en la frontera de observación de la significativa

⁴⁷ Una versión preliminar de este apartado (4.2) fue publicado en *VI Jornadas de Investigación 2012. Más allá (o más acá) de la representación*. María Eugenia Cadús (Comp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Departamento de Artes del Movimiento, UNA. ISBN 978-987-3946-05-9. Impreso. 2016.

⁴⁸ “El ‘más allá’ no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... Comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el *fin de siècle* nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el *más allá* reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, adelante y atrás. (...) ‘Más allá’ significa distancia espacial, marca un avance, promete el futuro; pero nuestras insinuaciones de exceder la barrera o el límite (el acto mismo de ir más allá) son incognoscibles, irrepresentables, sin retorno ‘al presente’ que, en el proceso mismo de la repetición, queda dislocado y desplazado” (Bhabha, 2002: 17-20).

relevancia del proceso socio-histórico-cultural que providencia este gesto de cultura política proveniente de la sociedad civil.

La hipótesis conjetural de base de este apartado, radica -contextualizada en un abordaje sociológico de la cultura- en la observación de que para la amplia población argentina que define su identidad laboral y profesional dentro de este sector socio-artístico-cultural, la danza es considerada políticamente, y se comporta como, una minoría social y cultural excluida del sistema de representación pública y del oficio ciudadano. En este sentido, aporta Homi Bahbha:

Las diferencias sociales no son dadas simplemente a la experiencia mediante una tradición cultural ya autenticada; son los signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva “más allá” de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción a las condiciones políticas del presente. (...) El imaginario de la distancia espacial (vivir de algún modo más allá de la frontera de nuestros tiempos) pone de relieve las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad cultural. El presente ya no puede ser visto simplemente como un quiebre o un puente entre el pasado y el futuro, o como una presencia sincrónica: nuestra autopresencia directa, nuestra imagen pública, se revela en sus discontinuidades, sus desigualdades, sus minorías (2002: 19-20).

La comunidad de la Danza -y en este sentido tanto la esfera oficial como la no oficial- comparte condiciones de filiación y antagonismo con las minorías de excluidos o marginados sociales. Para sustentar esta analogía que considero ilustrativa y eficaz describo sintéticamente algunas características relativas, fácilmente observables: en mi opinión, desde dentro de la comunidad ha existido históricamente escasa tolerancia a concebir, con toda consciencia, la diversidad de expresiones artísticas y las singularidades territoriales de agenciamiento; existe una marcada tendencia a definir conceptualmente el todo por una parte –ignorando el resto de los fenómenos y manifestaciones de incumbencia para el sector– y performativamente estas tensiones se traducen en reflexiones y actitudes personales e institucionales que abogan por la asignación de razones y poderes para sí – como singularidades o campos de fuerza irreconciliables – en vez de gestar la afirmación del sector en su magnitud con

significación y *performance* solidaria de colectivo, comprendiendo las similitudes y las diferencias artísticas y territoriales como un valor positivo de segmentación en contexto de comprensión y análisis crítico constructivo de la complejísima y diversa producción humana en el arte.

Del lado de la concepción política pública del gobierno nacional, el sector Danza observa una comprensión reduccionista, una atención básica y reducida a los fenómenos institucionales característicos de la mitad del siglo XX en que el escenario de la danza oficial nacional fue configurado según la modelización europea de burocracias de teatros y organismos nacionales. El sistema de subsidios para el arte y la cultura -incluida la danza- de parte de organismos nacionales, atiende su misión de legitimar y promocionar la actividad -con escasa asignación de recursos humanos y presupuestarios-, pero hoy se hace indispensable destinar nuevos marcos de comprensión y gestión pública que, sin desestimar lo logrado ya por los programas y políticas públicas culturales, den cuenta del presente de desarrollo social y económico de la esfera profesional en la Danza como un fenómeno social sistémico en condiciones de salir del círculo vicioso de la excepción y la exclusión, y de generar un plan marco normativo general para la actividad profesional del sector Danza. Es en este sentido que prefiero enfocar la radicalidad teórico-filosófica de pensar el presente de este sector a la luz de los estudios culturales que propone Homi Bhabha en su libro *El lugar de la Cultura*. Aquí expone que:

(...) habitar “en el más allá” es también (...) ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunalidad humana e histórica; tocar el futuro por el lado de acá. En ese sentido, entonces, el espacio intermedio “más allá” se vuelve un espacio de intervención en el aquí y ahora (2002: 20).

En este sentido, el Proyecto de la LND emerge como deseo y necesidad de la comunidad de la danza independiente a fines de los años '90 y busca cristalizarse a comienzos de siglo XXI.

Dada la perseverante indiferencia política de los gobiernos nacionales respecto a incorporar los temas neurálgicos del sector Danza a la agenda gubernamental, como un campo complejo particularizable de dimensiones sociales necesarias de observar, revisar

y comprender en profundidad, el proyecto de la LND queda diferido a la esfera de deseo de la sociedad civil, enajenada de poder político gubernamental, desconsiderada su identificación específica con los servicios artísticos, culturales y sociales que presta a la sociedad, y condenada a la marginalidad de su trayecto profesional en tanto agente social con pleno derecho a la ciudadanía nacional. “Una vez más, es el espacio de intervención emergente en los intersticios culturales lo que introduce la invención creativa en la existencia” (Bhabha, 2002: 25).

Habitados a la dinámica del Estado Benefactor, los sujetos sociales relegan por defecto la responsabilidad de construcción de la sociedad civil a los gobiernos oficiales, y los políticos relegan este tema de agenda pública –de incumbencia posible de señalar como capital a los marcos de desarrollo socio-económico por la vía de la cultura- a la orbe de la “molestia” o de la “propiedad” con una dinámica perturbada que reduce la noción de cultura política a una pobreza, ignorancia e impotencia extremas. Ambos, la sociedad civil y el Estado, pugnan por reconocimientos para sí, que si bien son necesarios a la comprensión de alguna fracción del espacio y el tiempo contemporáneos ligados al acontecer del sector Danza, no son condición suficiente para pensar con consciencia cívica, gestionar con organicidad política, y vivir “más allá” en el siglo XXI.

2.2.2.2 La LND como utopía

“Se trata de penetrar con una mirada semiótica el ingrediente utópico existente en cualquier proyecto-construcción intelectual-, dado que como tal -por más que esté sustentado sobre una base racional- contiene un comportamiento no racional de eventualidad propia de todo tender... Historizar, narrativizar, utopizar, son actividades tan propias del hombre como verificar, experimentar, progresar”
(Capomassi *et al.*, 1988: 3).

Sabemos que el acento de las políticas públicas culturales está enfocado, casi con exclusividad, a dar visibilidad a los gobiernos a través de emprendimientos públicos y privados, promocionar la actividad desde el sistema de subsidios y garantizar el acceso a la cultura.

Entonces, muchos de nosotros dentro de la comunidad, deseamos extender y profundizar el análisis y la revisión de nuestra cultura política de parte de gobernantes y gobernados, sobre una superficie de comportamiento capaz de trascender el tono de

denuncia, prepotencia, y ataque. El descreimiento, la resignación resentida y la maniquea búsqueda de conquista del poder por la imposición de las razones interesadas en sostener un *statu-quo* generalizado -que no ve, no se sensibiliza, no se responsabiliza y no piensa ni gestiona en calidad constructiva hacia el bien común mayor y el desarrollo- suelen ser algunas condiciones del escenario natural donde se aletargan las potencialidades de gestión que pueden vislumbrarse proactivas hacia el fortalecimiento del sector Danza.

¿Quién debería, cómo y cuándo ocuparse de la reflexión y el análisis del estado actual de cosas en las que no hay reconocimiento del artista y/o el profesional de la danza como sujeto de derecho fuera del marco de la estabilidad laboral y de la pertenencia al aparato estatal? ¿Cómo pensarlo en términos de inclusión, si no está considerada la profesión como generadora de identidad y dignidad social? ¿Cómo, desde dónde y con quiénes insistir en la virtud de adentrarse en el estudio de planteos de modelos de gobernabilidad desde una cultura política que pueda pensarse a sí misma más acá y allá de la inmediatez de la búsqueda de beneficios, limosnas, fama y poder? ¿Cómo hacer, desde dónde, con quiénes, para contrastar con validez empírica estas realidades con las concepciones de economía de la cultura y economía creativa que aparecen en el escenario mundial como la base de consolidación de las nuevas sociedades?

El Proyecto de la LND viene a ubicarse en los intersticios⁴⁹ de un programa político público para el que el agenciamiento profesional de la actividad artística pública no oficial -o independiente- se relega al plano de la anécdota funcional y fuera del sistema de construcción de ciudadanía como factor de desarrollo socio-económico-cultural. Brota desde esas carencias impuestas por defecto a la actividad y a los sujetos sociales protagonistas de su desarrollo, para diseñarse en el umbral de una noción de cultura política que sostiene la preocupación y el deseo tendientes hacia la inclusión social y la dignidad profesional en un saludable gesto político de proteccionismo cívico y alineación con instrumentos jurídicos constitucionales vigentes como la Ley 24.269

⁴⁹ “Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural. ¿Cómo se forman sujetos ‘entre-medio’ o en el exceso de la suma de las “partes” de la diferencia... ¿Cómo llegan a ser formuladas las estrategias de representación o adquisición de poder (*empowerment*) entre los reclamos en competencia de comunidades donde, pese a las historias compartidas de privación y discriminación, el intercambio de valores, significados y prioridades no siempre puede ser realizado en la colaboración y el diálogo, sino que puede ser profundamente antagónico, conflictivo y hasta inconmensurable?” (Bhabha, 2002: 18)

que refrenda la Recomendación Relativa a la Condición del Artista (UNESCO, 1980) en la Constitución Nacional a partir de 1994.

De parte de las responsables y creadoras del proyecto de la LND y el Grupo Independiente por la LND –Mariela Ruggieri, Eugenia Schvarztman y María Noel Sbodio- este gesto de decisión de construcción y contribución a la cultura política nacional no está exento de la conciencia de que se trata de aventurarse en un esquema gubernamental en transición no obvia, por lo que las contradicciones y tensiones en las interpretaciones de los conceptos de gobernabilidad institucional necesitan debatirse, revisarse y reconfigurarse en el seno de su misma problemática. En este sentido sigo a Ana Wortman en su reflexión sobre la acción político-cultural donde quedan expuestas las brechas de sentido en las que se plantea hoy el estudio de la LND:

Ya no tiene sentido pensar las políticas culturales en relación al Estado nación, ya que, como se afirma, no existen más las identidades nacionales. (...) En ese sentido me parece importante pensar la acción cultural en la perspectiva de generar un espacio público en términos que incluyan las transformaciones de la cultura contemporánea. Esto no significa abandonar el ideal habermasiano en cuanto a la preocupación por una esfera pública discursiva fundada en un paradigma letrado, pero este deberá convivir con la perspectiva de un espacio público figural, permeado por las nuevas formas estéticas y las nuevas narrativas contemporáneas. Neoliberalismo, posmodernismo, nuevas subjetividades, nuevos estilos de vida, forman parte del desafío de la acción cultural. Pensar las políticas culturales no supone adoptar un sentido nostálgico en relación a la existencia del Estado de bienestar. Reconocemos la necesidad de la intervención en el plano de la desigualdad. En la sociedad capitalista, el Estado, dicho en términos clásicos, tiene esa función. Sin embargo, debemos reflexionar en torno a las características del escenario social y cultural actual, que no es el mismo de los ochenta. También el sujeto, productor y consumidor de la cultura, ha sido radicalmente transformado (2005: 10).

Creo que, a la luz de la experiencia de la realidad social contemporánea inmediata es posible comprender y valorar los pronunciamientos sociales sobre el proyecto de la LND según diferentes perspectivas en el campo nocional de un concepto de utopía abordado desde las teorías semióticas de Pierce y Greimas, para las que el

comportamiento del significante utopía está determinado por factores en conflicto entre sí: lo irreal y lo posible. Esta observación –cuya exégesis tomo en referencia del artículo de Capomassi (1988) sobre la utopía – opera entonces según una deixis disfórica, una deixis eufórica, y una superficie axial de comportamientos posibles al establecerse relaciones en curva de intersección de las dos deixis anteriores:

En nuestro corpus la manipulación de este conjunto de bifurcaciones posibles fluctúa sin definir su trayectoria. Cada vez que se contrasta el significante Utopía: mundo mejor, con las estrategias disponibles: lo posible y lo irreal, se neutraliza el circuito y se genera, por un proceso de retroalimentación, una situación de homeostasis en la que el juego entre lo perfecto y lo inexistente se define en un equilibrio movilizador del significante hacia una nueva dimensión (Capomassi *et al.*, 1988: 6).

Imaginando un gráfico axial, en el plano de control-superficie de lo imaginable, se podrán representar estos factores, mientras que el comportamiento de Utopía, que va de la deixis eufórica a la deixis disfórica, se lo representaría en el eje vertical. Para cada combinación de lo irreal y lo posible existe por lo menos una forma de comportamiento: “se tiene una superficie de comportamiento-superficie de lo realizable, espacio del deseo” (Capomassi *et al.*, 1988).

El proceso de materialización y redacción del instrumento jurídico llevado a cabo por sólo tres representantes de la comunidad de la Danza, de modo independiente y solitario – lo repito aún a riesgo de resultar redundante –, ha tenido como consciencia productora una apreciación de equilibrio y representatividad en su preocupación tutora de un pensamiento utópico basado en la noción de la función reguladora, consensuada y realizable de la utopía. Desde este registro abarcador, proteccionista e inclusivo, la redacción de este proyecto buscó versionar lo mejor de antecedentes directos en normativas y organismos nacionales capaces de prestar analogía eficaz, dinámica, y referencia de funcionamiento institucional a este sector de las artes y la cultura dentro de los parámetros constitucionales de las políticas de gobernabilidad nacional contemporánea.

Este ha sido uno de los principales desafíos: equilibrar las especificidades de un sector no regulado, en tensión con las singularidades de los diversos modelos transicionales de gobernanza social hacia el siglo XXI – lo desconocido o no probado –,

y mantenerse dentro de los modelos institucionales de gobernabilidad consensuados hasta el momento – lo conocido o probado –. Un equilibrio que, a mi comprensión, se sostuvo y sostiene en una genuina actividad de carácter utópico, por tanto no exenta de la conciencia de las dificultades que pueden desvirtuarla y de las sincronías constructivas que pueden regenerarla.

2.2.2.3 El proyecto de la LND y su presentación en sociedad

El Grupo Independiente por la LND, constituido fundacionalmente por las tres redactoras del proyecto, tomó responsabilidad político-gestiva sobre la presentación del documento a la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados en septiembre de 2012. Desde entonces, su actividad en pos de lograr el estudio y tratamiento del proyecto en la cámara fue incansable, solitaria y desgastante. El proyecto pierde estado parlamentario en septiembre de 2013, un año en el que por diversos motivos, e inicialmente no en referencia a este asunto puntual, la comunidad de la danza contemporánea comienza a movilizarse, y el Grupo Independiente por la LND comienza a ser requerido como líder de un movimiento comunitario del sector danza a nivel nacional que busca ahora solidarizarse y auto-organizarse comprometidamente con la gestión hacia el logro de la sanción de la LND como instrumento jurídico constitucional.

En la aceptación de este rol de liderazgo el Grupo Independiente por la LND asume como propia la responsabilidad política de acercar el proyecto a diversas agrupaciones nacionales para una concientización de la importancia y un mayor conocimiento de las características del mismo.

La variabilidad de las percepciones y actitudes de recepción en estos ejercicios de socialización y puesta en conocimiento público del proyecto de la LND en la comunidad deja abierto un espacio de reflexión, análisis y debate.

Es un proyecto que se sabe y se quiere perfectible, y es por eso que la persistencia de la misión autoimpuesta del Grupo Independiente por la LND buscó y busca, de modo esforzado, vehemente y transparente, un *feedback*, auténticamente preocupado por lograr el mejor proyecto posible y superador para llegar a la instancia de estudio y reglamentación de la LND con observaciones, sugerencias y motivaciones – emanadas de la comunidad afectada por el sector principalmente- que puedan concebir en su esencia el carácter -democrático, federal, plural, constructivo y positivo- que constituye el espíritu del proyecto.

Desde esta línea argumentativa el Grupo Independiente por la LND, con vistas a reingresar el proyecto al Parlamento el 29 de abril de 2014, trabajó hacia la creación del Movimiento por la Ley Nacional de Danza y el diseño de programas y eventos de colaboración y participación federal, de modo de garantizar entidad y dinámica a estos procesos de conocimiento, análisis y revisión del proyecto de la LND, efectivizar la participación y el diálogo con personas e instituciones del sector, y producir sinergia colaborativa nacional entre los actores sociales identificables como comprometidos con el agenciamiento de este proceso histórico en las mejores condiciones de posibilidad. Para ello se requirió de una instancia de coordinación de la acción colectiva, dirigida a articular, generar sinergias y complementar las capacidades y recursos para la cooperación entre actores sociales del sector Danza en todo el país, reconfigurando la visión sobre el protagonismo de los mismos como ciudadanos y ciudadanas y no sólo como prosumidores culturales.

La actividad desarrollada por el voluntariado y la Mesa de Coordinación del Movimiento por la LND está hoy produciendo espontánea y organizadamente la acción de Foros Nacionales y espacios de presentación y debate del proyecto en diversas ciudades del país, generado desde las mismas bases de la sociedad civil comprometidas con la misión del Movimiento por la Ley Nacional de Danza⁵⁰.

2.2.2.4 Los objetivos instrumentables del proyecto de la LND

Los programas, planes y regulaciones en materia de política pública que afectan positivamente al sector Danza, presentan condiciones de carencia de integración y visibilidad. Según Onaidía:

El estado nacional ha optado por una organización de la administración constituida por una compleja red de órganos de diferente naturaleza jurídica dentro de la órbita de una Secretaría de Estado que depende de la Presidencia pero no integra el gabinete con rango ministerial. Otros ministerios también tienen dependencias que se ocupan del área de cultura y, de ese modo, se configura un sistema de superposición de funciones que no redundan en beneficio de una política cultural coherente y articulada (Onaidía en Moreno, 2010: 84).

⁵⁰ Ver novedades y actualizaciones en: www.leynacionaldedanza.com

La falta de organicidad y baja efectividad de los instrumentos políticos gubernamentales existentes atentan contra la protección y el desarrollo socio-económico-cultural de la población profesional del sector en el corto, mediano y largo plazo, lo que permite inferir que se trata de una percepción política residual actualizada desde la reducción y minimización naturalizada de la concepción existente sobre la actividad productiva del mismo, y de un desconocimiento de hecho de los sujetos sociales que operan la profesionalización del sector en el umbral de la máxima precarización laboral y desprotección jurídica, en tanto ciudadanos excluidos del poder de derecho de asumirse como tales (ni en un sentido clásico ni en un sentido de ciudadanía revisado desde las transformaciones que acontecen en los procesos sociales a partir de la globalización).

Es el corazón de esta síntesis expuesta sobre el panorama de las políticas públicas en materia de cultura que afectan al sector Danza lo que ha significado el núcleo de la problemática que trata, desarrolla y modeliza la redacción existente del proyecto de la LND.

En esta lógica de sentido se gesta la necesidad de observar el sector como un todo que adolece de articulación sistémica y de información especializada en áreas de diseño de políticas públicas, gestión y jurisprudencia especialmente para el que -me animo a diagnosticar- es necesario ejercitar un re-enfoque integrador de todo el espectro de su especificidad, de su problemática y de su potencialidad de desarrollo productivo en el campo socio-económico-cultural. Un re-enfoque sistémico que viabilice las condiciones de posibilidad óptimas hacia una actividad de planificación política sustentable en el tiempo.

En la misma línea de análisis, el proyecto ubica su fundamentación más positiva en la reflexión conclusiva de que se elige interpretar como posible y necesario el reconocimiento de un modelo de gobernanza estatal que se piense relacional además de ofrecer un modelo de tipo administrativo-empresarial. El proyecto busca devenir un ejemplo de este tipo de coordinación Estado-Sociedad-Mercado que facilite la interpretación e implementación de lo que puede ser una idea política que tienda a reconstruir la fragmentación actual de su oferta en política pública, promocionando espacios oficiales de equipos de trabajo -constituidos por especialistas, artistas, gestores culturales y profesionales técnicos, como agentes políticos- capaces de fomentar sinergia de transversalidad sectorial gubernamental y generar modelos de gestión de

intersectorialidad, de modo que las premisas previstas como ideales de gestión no queden reducidas sólo a su valor declarativo o a la ejecución aislada de acciones culturales sin el marco de un diseño de política cultural pública específicamente diseñada para el desarrollo del sector Danza.

De la lectura del proyecto de la LND y a la luz de otros instrumentos jurídicos análogos – marcos normativos para sectores de las artes – surgen varios puntos a revisar, profundizar y quizás reescribir en pos del tránsito hacia su reglamentación. Me detendré sólo en algunos de ellos, a modo de ejemplo.

Hay una condición del proyecto que puede presentarse como una incongruencia sobre su incumbencia, y que radica en el hecho de que es un instrumento que por sobriedad hoy se ubica en el terreno de la danza no oficial, también llamada independiente, que significa más del 80% de la porción del sector Danza. A este respecto infiero que es posible ampliar la zona de incumbencia de regulación al sector de la Danza oficial desde nuevas atribuciones y pertinencias inclusivas enmarcables dentro de la misión y los objetivos generales que prevé la LND. Al respecto, en una entrevista que realicé en abril del 2012 a una de las redactoras de la LND, Mariela Ruggieri, ella expresaba:

Por el momento los ámbitos oficial y no oficial son excluyentes uno del otro. En la Ley nos ocupamos de la Danza no oficial pues es la que no esté regulada por el Estado, no podemos meternos ahora con los organismos estables estatales pues ya están regulados, tienen sus propios reglamentos... Se emana como mandato desde la LND la regulación de Leyes de jubilación especiales para la actividad artística del bailarín, pero por el momento nuestro proyecto no se ocupa puntualmente de ese tema...

El proyecto dispone la creación de un ente autárquico: El Instituto Nacional de la Danza (IND), en el Capítulo I del Título III. En el Artículo 5 del Capítulo I se describe la misión, y en el Artículo 6 se describen sus funciones. De la lectura de éstos surgen preguntas y respuestas sobre aparentes contradicciones en relación a las incumbencias de “territorialidad” y sobre cómo será el diseño y la gestión de las políticas para llevar a cabo estos objetivos programáticos que se exponen. Respecto a la constitución y estructura organigramática del IND sólo se presenta la constitución de su estructura directiva: en el Capítulo II, Artículo 8, se describe la integración del ente de

conducción, el Consejo de Dirección del IND. Aquí queda manifiesta también una necesidad de describir explícitamente las áreas que debieran integrar el organigrama del instituto (IND) y que sugiero puedan ser replicadas de la descripción del organigrama de áreas que se describen para la constitución de las sedes provinciales en el Capítulo IV, Artículo 7 (Ver Anexo Proyecto Ley Nacional de Danza).

Es claro entonces que luego de que sea sancionada la LND, y pueda ser reglamentada, comenzará un arduo y complejo trabajo de conceptualización y diseño de la política cultural que sostendrá el IND en función de activar y cumplimentar el corpus de metas previstas en el Capítulo I. En este sentido queda explícita la necesidad de que la implementación de la LND pueda estar a cargo de suficientes recursos humanos profesionales especializados en las diferentes disciplinas y áreas artísticas, académicas y técnicas que providencien la eficacia de este instrumento jurídico, preocupación que el proyecto prevé en varios de sus artículos sobre la expectativa de condición de mérito de sus autoridades.

Por las características del desafío que representa hoy el diseño de políticas públicas socio-culturales impulsadas por el aparato estatal, queda claro que no es un tema sencillo pero que merece atención sostenida, análisis complejo, consciencia cívica y voluntad político-gubernamental.

En el ítem (m) del Artículo 6 se prevé la creación del Observatorio de la Danza, para el estudio, evaluación, cuantificación y planificación de políticas para la actividad. Esta entidad es de suma relevancia a los efectos de poder evaluar la implementación e integración teórico-práctica de las políticas emanadas y gestionadas por el IND, y posibilitar diagnosticar los aciertos, las fallas, y los cambios, innovaciones o transformaciones que permitan el alcance y/o superación de los objetivos más complejos que plantea el proyecto hoy. La medición y evaluación cuantitativa y cualitativa de la gestión política y de la actividad del sector no tiene historial de antecedente en el país en cuanto a su especificidad, para lo que se sostiene la preocupación sobre el profesionalismo artístico, académico y técnico que debieran capacitar a los gestores culturales a cargo del funcionamiento positivo de este organismo, y sobre la necesidad de mantener buenas prácticas de gestión tendientes a garantizar: 1) los procesos de diseño de la evaluación -indicadores culturales, mapeos y protocolos-, 2) el desarrollo de políticas integrales para el sector -en avances progresivos sobre esquemas de identificación y segmentación de la multidimensionalidad de la configuración de sus temas, territorialidades y

problemáticas-, y 3) la evaluación de los logros o metas propuestas con fines de optimización de la política y su gestión.

En cuanto a las funciones encuadradas en la misión del IND (Título III, Capítulo II, art. 6), estas exponen declarativamente a modo de matriz conceptual, una serie de cuestiones capitales para ser tratadas por las políticas públicas que se generen desde el IND. El tratamiento de las mismas- que no queda especificado y que debe ser cuidadosamente estudiado- es uno de los desafíos más relevantes que se proponen como designio para el IND desde el proyecto de la LND. Las cuestiones pueden sintetizarse o nuclearse en los siguientes puntos:

- 1- Posicionar al profesional de la danza como un sujeto de derecho, capaz de tener un trabajo decente, ser atendido con un régimen previsional especial, y potente como ciudadano.
- 2- Generar un impacto positivo en el desarrollo productivo de la danza. Promoción/Apoyo financiero.
- 3- Promocionar una mayor articulación entre el sector de la danza y las políticas públicas en materia de cultura, industria, economía, empleo, y desarrollo social.
- 4- Responsabilidad social: Concientizar y capacitar a los ciudadanos artistas en sus deberes y derechos. Realizar asesoría institucional.
- 5- Generar asociatividad en los profesionales y organizaciones de danza, promoviendo que el sector tenga mayor capacidad de interlocución y de planificación y gestión de estrategias colectivas.
- 6- Crear redes y estrategias de cooperación interinstitucional para el crecimiento del sector.
- 7- Trabajar para recuperar y brindar accesibilidad al patrimonio documental de la danza.
- 8- Trabajar en la difusión de las diversas expresiones de la danza que alberga nuestro país. Instalar una cultura de archivo para protección de la actividad histórica nacional de la producción artística del sector.
- 9- Generar espacios de investigación y divulgación académica atinentes a las problemáticas propias del sector artístico-socio-cultural.

2.2.2.5 Algo más sobre pros y contras

Aludir con resolución de celebración a la emergencia de una renovación o revisión de la cultura política estatal a través del énfasis de valor atribuido al proyecto de la LND, no neutraliza la alerta de la consciencia de que la existencia de un marco de regulación política de la actividad del sector puede significar -ulteriormente a su fase de inicio de aplicación y actualizado su funcionamiento- incorporar un elemento instrumental de cultura de impacto paradójico o contraproducente respecto a la cultura del arte: la naturaleza esencial de la vida del arte y la de su valor y función humana y social en sus diferentes perspectivas atendibles como posibles y/o existentes.

Entiendo el problema expuesto como riesgo de responsabilidad atribuible a un proyecto como este, lo cual lo hace latente portador del germen de instauración de un “régimen de las artes” tal como expresa Ernesto Laclau entorno al concepto enunciado por el filósofo Jacques Rancière:

¿Qué es un régimen de las artes para Rancière?: Un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras.

No sólo eso: un régimen es un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado: las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (Laclau, 2006: 22-23).

Este es un riesgo que se corre -el de propiciarse, según resulte su aplicación, un régimen de las artes de *performance* involutiva, mercantilista, y/o reaccionaria- pero que no anula el carácter político constructivo del proyecto de la LND. Es un riesgo o posibilidad que está presente aún en la homeostasis de los supuestos conceptuales, ideológicos y de prácticas institucionales y sociales informales, y en la carencia de normativización jurídica pública. Las comunidades tienden con persistencia a homogeneizarse negativamente en el inefable control intersubjetivo que operan los sujetos desde el centro del principio de incertidumbre, de la microfísica del poder, y de los procesos de individuación y organización social.

En conclusión, manifiesto que el proyecto de la LND deja demostrado que es posible y pertinente permitirse hoy un replanteo filosófico de la cultura política, un

abordaje político cultural complejo y constructivo para el sector Danza que busque recuperar este segmento de la sociedad de la invisibilidad, la exclusión, la precariedad y la anomia para trabajar en potenciar productivamente, entre otras cuestiones, la armonización del marco jurídico del sector en su conjunto y la maduración evolutiva de las cadenas de valor económico-socio-cultural implicadas en los procesos de desarrollo humano, social y de construcción de ciudadanía nacional y regional.

2.3. Propuestas presentadas al Movimiento por la Ley Nacional de Danza (MLND)

En este apartado me propongo exponer lineamientos del trabajo prospectivo que diseñé en calidad de miembro de la Mesa Coordinadora del MLND hasta 2014. Considero estos aportes de gran valor para sustentar ilustrativamente un ejemplo de proyecto de desarrollo para articular las acciones de este movimiento civil con la esfera gubernamental.

Los apartados 2.3 y 2.3.1 constituyen una mostración del trabajo realizado en territorio, tendiente a diseñar una planificación de las acciones organizadas del MLND. Estos apartados funcionan como un paréntesis en esta tesis, de tono más técnico, pero como he mencionado, guardan la pertinencia de ser contribuciones ejemplificadoras de mis aportes a este grupo de trabajo de la sociedad civil. En el apartado 5.3 expongo mis reflexiones sobre las razones que observo para explicar la deriva que tomaron estas propuestas.

En los años de gestación del Movimiento por la Ley Nacional de Danza he presentado una serie de cuestiones para ser incorporadas a la agenda de gestión entre 2014 y 2015.

Si bien estas contribuciones no fueron consideradas tal como fueron planteadas, muchas de ellas han sido y siguen siendo válidas como ejes de la actividad de este movimiento.

A modo de propuestas, redacté en 2013 una serie programática de acciones que podrían significar importancia prioritaria para una agenda pública y gubernamental que considerase la opción de providenciar el desarrollo de la cultura política del sector Danza articulando vertebradamente la acción civil organizada y la acción política gubernamental del Estado:

1) **Foro Argentino de Danza (FAD):** La Mesa Coordinadora del Movimiento por la LND se responsabilizaría de la creación del Foro Argentino de Danza como órgano no

gubernamental encomendado a la misión de dar marco al seguimiento del proyecto de la LND, sistematizar información y archivos de ensayo y reflexión sobre la problemática del sector en todo el territorio argentino y de la región, coproducir con el Ministerio de Cultura Nación la realización de Foros Nacionales tendientes a nutrir y fortalecer los procesos de conocimiento, reglamentación, implementación y aplicación de la Ley Nacional de Danza, entre otras pertinencias.

2) **Foros Nacionales:** realización conjunta del FAD en coordinación con el Ministerio de Cultura, en coherencia con el sistema de mapeo por regiones que se prevé en la configuración del Instituto Nacional de Danza (IND) como espacios significativos desde donde se pueda pensar participativamente, con calidad reflexiva, analítica e investigativa, en lineamientos, planes y políticas de modelo gubernamental intervencionista y mixto que atiendan, sino todas, algunas de las situaciones contempladas sucintamente en este proyecto (LND) con mayor amplitud de espectro, profundidad y eficacia.

3) **Mecenazgo:** La llamada a reflexión sobre la pertinencia de observar el sector como un sistema dentro de un Plan Marco General de Cultura y Artes que analice entre otras tantas cuestiones las mejores versiones posibles de una Ley de Mecenazgo

4) **La sanción de la LND y la creación del Instituto Nacional de Danza (IND):** El proceso de implementación de la LND y la creación del IND deberían mantener observancia evolutiva y proactiva con las acciones precedentes llevadas adelante por el Estado y el Foro Argentino de Danza desde donde se puedan pensar, reflexionar y expresar con calidad reflexiva, analítica e investigativa, lineamientos, planes y políticas de modelo gubernamental intervencionista y mixto que atiendan, sino todas, algunas de estas situaciones con profundidad y eficacia.

5) **SInCA:** La capacitación, conformación de equipos de trabajo y comisiones especiales dentro del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), tendientes a diseñar indicadores socio-económico-culturales para el sector de modo de providenciar los diagnósticos, las soluciones y las evaluaciones del impacto de las políticas públicas en el sector Danza. Esta acción resultaría antecedente del Observatorio Nacional de Danza.

6) **Plan Nacional de Danza (PND):** La creación de una comisión de enlace (Ej.: Foro Nacional de Danza) entre el Foro Argentino de Danza y el Ministerio de Cultura Nación, para el diseño y elaboración de un Plan Nacional de Danza que observe y capitalice con discernimiento y conocimiento los ejemplos existentes en el mundo y las

particularidades del panorama del sector en la Argentina, a los fines de servir como plan estratégico de estructuración de la actividad del Instituto Nacional de Danza (IND).

7) **Capitalización y Optimización** de los recursos institucionales, leyes culturales vigentes y políticas públicas ya existentes. Se sugiere con fuerza de propuesta:

a-La sistematización integral de la información pertinente a los programas, eventos y planes de fomento nacionales y regionales ya existentes para el sector Danza dentro de las políticas públicas gubernamentales.

b-La armonización del plexo legislativo existente en la República Argentina en materia de danza (atendiendo la esfera oficial y no oficial), de modo que los regímenes previsionales especiales para el sector (particularmente en la categoría de bailarín-intérprete) vigentes, puedan adecuar su reglamentación, interpretación y aplicación en virtud de providenciar considerar los procesos de movilidad cultural -para sus ciudadanos- propios de este siglo y de las dinámicas sociales del escenario local, regional y mundial globalizado.

c-**Repositorio académico:** Generación de un portal web en cogestión y participación interuniversitaria -a nivel nacional- donde consultar en especificidad y diversidad trabajos ensayísticos pertinentes al sector, aportando discriminación temática.

8) **Accesibilidad a la Información:** La creación de un portal web de acceso y participación social a nivel nacional donde toda la información acerca de los procesos de gestión cultural anteriormente consignados pueda ser demandada, expuesta y consultada.

2.3.1 Propuesta final de creación del Foro Argentino de Danza (FAD)

En septiembre del 2014 retomé, desde la Mesa de Coordinación del MLND, el desarrollo, revisión y diseño del proyecto de creación del Foro Argentino de Danza, – mencionado como una primera acción en el apartado anterior – junto a Ma. Noel Sbodio, también integrante de esta mesa coordinadora-.

Expongo a continuación las características de la presentación revisada de este proyecto cuyo propósito y contribución visionados entonces, era la creación de la institución responsabilizada de llevar adelante las cuestiones propuestas en 2013 al MLN.

Si bien se repiten aquí algunos ítems del apartado anterior, se redunda en ellos para exponer las características del proyecto revisado y completo presentado a convocatorias de fondos concursables del entonces recién creado Ministerio de Cultura. Encuentro así un modo de dejar sentado el precedente de este ensayo cuya implementación fue descartada luego por el MNLD:

El proyecto de creación del Foro Argentino de Danza propone la generación de un espacio (físico y virtual) de convergencia de personas, asociaciones y otras agrupaciones, capaz de constituirse en órgano de representación y de generar sinergia entre los muchos actores del campo de la danza. El Foro Argentino de Danza será el espacio de convergencia para la presentación y discusión de problemáticas, la generación de conocimiento y la propuesta de estrategias concretas para el desarrollo del sector. Su misión primordial será la de constituirse como el ámbito de la sociedad civil que, en co-gestión con el sector público, conectará los esfuerzos de las muchas organizaciones, instituciones y agrupaciones de la danza de todo el país que vienen trabajando en pos del desarrollo de la danza y de los trabajadores de la danza.

El Plan estratégico a tres años del FAD se centra en el alcance de los siguientes objetivos específicos:

1°) **Foro Argentino de Danza (FAD):** Creación del Foro Argentino de Danza como órgano no gubernamental que nuclea a las diversas entidades de la danza (asociaciones y federaciones de profesionales, de representaciones provinciales, regionales, etc., y de artistas independientes, creadores, grupos de investigadores, docentes) encomendado a la misión de ser órgano de representación argentino del sector.

2°) **Foros Nacionales:** coproducción, junto a la Secretaría de Cultura Nación, de Foros Nacionales tendientes a enriquecer y fortalecer los procesos de desarrollo de un pensamiento y de una cultura y ética políticas específicas para el sector Danza.

3°) **Generación de información:** Conformación de equipos de trabajo y comisiones especiales en cooperación con el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), tendientes a:

- diseñar indicadores socio-económico-culturales para el sector de modo de providenciar los diagnósticos, las soluciones y las evaluaciones del impacto de las políticas públicas en el sector Danza.

- sistematizar la información pertinente a los programas, eventos y planes de fomento nacionales y regionales ya existentes para el sector Danza dentro de las políticas públicas gubernamentales.

- armonizar el plexo legislativo existente en la República Argentina en materia de danza.

4º) **Generación de conocimiento y archivo académico digital:** conformación de comisiones de trabajo en todo el país enfocadas en recoger la producción académica existente con respecto de la Danza en nuestro país, y segmentarla por ejes temáticos para poder ser consultada en el portal web.

5º) **Plan Nacional de Danza:** La creación de una comisión de enlace entre el Foro Argentino de Danza y el Ministerio de Cultura de la Nación, para el diseño y elaboración de un Plan Nacional de Danza que observe y capitalice con discernimiento y conocimiento los ejemplos existentes en el mundo y las particularidades del panorama del sector en Argentina, a los fines de servir como plan estratégico de estructuración de la actividad.

6º) **Desarrollo de Portal web. Accesibilidad y convergencia en el espacio virtual:** La creación de un portal web de acceso y participación social a nivel nacional donde toda la comunidad encuentre un canal de expresión y participación, además de brindar accesibilidad a la información acerca de los procesos de gestión cultural y jurídica.

Descripción detallada de las actividades hacia el FAD:

- Propuesta FAD: redacción de los Fundamentos, Misión, Visión, Objetivos y Valores del Foro Argentino de Danza como documentos institucionales.
- Redacción del Programa del Foro Argentino de Danza para el período 2015-2018.
- Tramitación de personería jurídica para el FAD.
- Planificación del Programa del FAD 2014-2016 por proyectos y acciones.
- Redacción de una propuesta de avance de la proyección del FAD en el país.
- Redacción de una propuesta de avance de la proyección del FAD en la Región Latinoamericana.
- Diseñar un modelo de financiamiento para el FAD para analizar y consensuar.
- Organización, producción y realización del lanzamiento del FAD en un evento de participación nacional localizado en sede porteña para abril de 2015.
- Gestionar la presentación del proyecto de Foros Nacionales de Danza al Ministerio de Cultura de la Nación.

- Contactar a los organismos gubernamentales pertinentes para auspiciar las acciones del FAD.
- Presentación del sitio web: los contenidos serán revisados y reformulados para su comunicación por este medio.
- Archivo: realización de un informe en el que conste el desarrollo de la propuesta proyectual de Foro Argentino de Danza completa.

FAD: Etapas y actividades

Etapa	Actividades	Observaciones
1	Generación un archivo de marco teórico académico para contextualizar el perfil del FAD.	A través del Programa Federal de acciones del FAD en todo el país se dispondrán comisiones de recopilación y segmentación temática de producción académica ligada al sector Danza en Argentina y referencias académicas y políticas regionales e internacionales.
2	Gestión de la personería jurídica.	El Instituto de Derechos Culturales (único en Latinoamérica) dirigido por el Dr. Marcelo Cebrián gestionará esta instancia de gestión de tramitación jurídica.
3	Lanzamiento del FAD (1° Foro Argentino de Danza), a realizarse en Buenos	Se prevé contar con la Declaración de Interés del Ministerio de Cultura y el

	Aires.	auspicio de la UNESCO, desde la tramitación en la Agencia de Cooperación Argentina para la UNESCO.
4	Redacción del Plan estratégico del FAD a tres años.	La Comisión de Coordinación del Movimiento por la LND está responsabilizada de la generación de este plan.
5	Gestión de auspicios institucionales y alianzas.	Tanto la mesa de la Comisión de Coordinación del Movimiento por la LND como las comisiones integrantes del programa federal de acciones del Movimiento por la LND y el FAD gestionarán los respaldos institucionales en todo el país.
6	Creación del sitio web del FAD.	Ya está reservado el sitio web y contactados los diseñadores y programadores del mismo.
7	Organización del equipo de Coordinación del FAD sitio web.	El equipo de voluntarios del Movimiento por la LND y el FAD resolverán la nómina de voluntarios y los tiempos de trabajo para monitorear el sitio web.

Cronograma de actividades

Actividad / Mes	1 Febrero	2 Marzo	3 Abril	4 Mayo	5 Junio	6 Julio
1	X	X				
2	X	X				
3			X			
4			X	X	X	
5			X	X	X	
6 y 7			X	X	X	X

Resultados esperados

Con respecto de los objetivos principales y de corto plazo los resultados esperados priorizan el enfoque de atención en la realización del Lanzamiento del FAD en razón del 1° Foro Argentino de Danza, a realizarse en Buenos Aires en el mes de abril de 2015 en conjunto con las Jornadas Danza en Argentina s.XXI.

En este tránsito se espera consolidar voluntades y saberes en torno a constituir una masa sectorial de mayor consciencia y cultura política capaz de generar coparticipativamente conocimiento, en aras de asistir y producir sinergia eficaz con el sector público. Con respecto de los objetivos a mediano y largo plazo los resultados buscados y esperados se configuran en la posibilidad de constituir una entidad representativa y de consultoría continua en aspectos sociales, jurídico-legales y de desarrollo-promoción del sector Danza con proyección en la región nacional y latinoamericana.

Con respecto del objetivo a más largo plazo el resultado esperado es la creación de una comisión de enlace que trabaje en la redacción del Plan Nacional de Danza a cinco años con el propósito de dar marco al diseño de nuevas políticas públicas⁵¹ para el sector desde el proyectado Instituto Nacional de Danza.

⁵¹ “Una política pública, eso significa muchas cosas. En primer lugar, que el Estado reconozca la importancia de los ámbitos culturales, de las artes y de la relación estética en el mundo para la

2.3.2 Reorientación de la organización de las actividades desde el Movimiento por la LND

Este proyecto de creación del Foro Argentino de la Danza (FAD) en su estructura de red no prosperó formalmente. Sin apoyo gubernamental y sin antecedentes en el país, la propuesta presentaba el riesgo de ser observada como excesivamente verticalista poniendo en riesgo la imagen del carácter federal del proyecto de la LND y la voluntad declarativa de horizontalidad del Movimiento por la LND. Sin embargo, se sucedieron entre 2015 y 2016 diversas instancias en las que se fueron generando sinergias espontáneas de colaboración y auto-organización de eventos como “Foros Nacionales” y “Jornadas Federales” a través de significativas captaciones de atención y trabajo solidario en el territorio nacional, tendientes a generar consciencia y divulgación de la importancia de proyectos como la LND y el sindicato para los trabajadores de la danza.

Las tres redactoras del proyecto de la LND se constituyen en los tres pilares activos de referencia del Movimiento por la LND, y presencias directrices en cada uno de estos eventos. María Noel Sbodio realiza un minucioso ensayo sobre las características del trabajador de la danza en la Argentina que resulta la matriz de apoyo y lanzamiento de un movimiento solidario en la comunidad de la danza hacia la auto-organización sindical.

Las Jornadas Federales “Construyendo políticas para el desarrollo de la danza”, se produjeron en 2016 en capitales provinciales representantes de cada región.

La plataforma emergente del Movimiento por la LND produjo así, de modo cuasi-espontáneo, los movimientos y propósitos esencialmente programatizados desde la propuesta formal del FAD, y en 2016 radicalizaron la prioridad de sus acciones en la creación de un sindicato instituido para el sector y la creación de una Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza.

colectividad de la cual está a cargo. Después, que estime que los fenómenos culturales no pueden, bajo pena de contravenir a la más simple exigencia democrática, depender de las únicas relaciones de fuerza en la obra dentro de la sociedad y en particular, de los únicos mecanismos de la marcha. Por último, que una parte de su presupuesto sea afectada en el mantenimiento y en el desarrollo de las actividades culturales y que, del uso de este dinero y por lo tanto de los resultados de su política, deba rendir cuentas a los ciudadanos que representa en este asunto” (Tolila, 2003: 1).

Capítulo 3

“Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra”.

Gabriel García Márquez

3.1 La Danza Contemporánea en Argentina: ejes y propuestas para pensar una política de desarrollo económico-socio-cultural para el sector según el ejemplo francés de los años ochenta

Cuando a comienzos de los años ‘90 realicé un viaje de perfeccionamiento a París, Francia, tuve la oportunidad de adentrarme en el conocimiento de las políticas culturales diseñadas y gestionadas en los ‘80 desde el Estado Nacional enfocadas en la descentralización, desarrollo, promoción de la creación y profesionalización de un área artística como la danza.

Desde entonces, me he preguntado si el ejemplo de este país europeo pudiera ser un caso de análisis y estudio comparativo replicable en nuestro país.

A nivel del Estado Nacional argentino no se ha dispuesto aún seria y orgánicamente desde sus políticas públicas nacionales una adecuación frente al proceso de crecimiento -centralizado en la capital- de la población profesionalizada de este sector. Un fenómeno de estas características se puede observar en Francia en los años ‘80. Hoy es posible analizar con visión prospectiva modelos de desarrollo como el implementado por la política cultural en Francia a partir de las Leyes de Descentralización de 1982 y 1983 durante el ministerio del francés Jack Lang.

En el libro de Jean-Louis Schwartzbrod: *Splendeur et Misere du Spectacle Vivant, L'exemple de Grenoble* (1993) (*Esplendor y Miseria del Espectáculo Vivo. El ejemplo de Grenoble*), se analiza el proceso de implementación de la política cultural de descentralización tendiente al desarrollo de la creación en danza contemporánea y de la profesionalización del sector como una de las mutaciones más significativas en la cultura de Francia de fines del siglo pasado. Se estudian las consecuencias cualitativas y cuantitativas que representan índices de gestión que habilitan el análisis crítico

constructivo de los logros, y nuevas deficiencias y necesidades que se generan en un proceso de estas características.

No planteo una perspectiva de optimismo superficial al abordar un asomo a la investigación de nuevas posibilidades para el sector a partir del análisis de experiencias político-socio-culturales en contextos nacionales e históricos diversos, sino más bien mi ánimo es el de propender al reconocimiento de alternativas de activación de un pensamiento que permita ofrecer reenfoques hacia el desarrollo de este sector.

Para remitirme al ejemplo francés tomo como referencia el ensayo de Jordi Portolés (2006) en el que se analizan históricamente las principales improntas de la política cultural francesa desde los años '60 hasta la actualidad. En los '60 comenzó un proceso de regionalización o descentralización en cuyo contexto se diseñó una potente política cultural impulsada desde el Ministerio de Asuntos Culturales del Estado a cargo de André Malraux, que conserva en gran parte su validez hoy en día. Esta política estaba caracterizada por un elevado papel de la intervención pública, que más allá de su dimensión legislativa y reglamentaria, implicaba una significativa dotación presupuestaria para la vida cultural, gestionada por organismos especializados tanto a nivel del Estado nacional como, de forma creciente, por parte de las administraciones locales y regionales. “Ello se sustenta en la convicción de que la cultura es, junto a los aspectos económicos y sociales, una de las dimensiones del desarrollo, un factor clave de la «calidad de vida» y de la plenitud individual y colectiva. Así, un objetivo clave de la acción cultural pública debe ser corregir las desigualdades en el acceso a los equipamientos culturales derivadas de la situación geográfica o de la pobreza, buscando diversificar y ampliar los públicos de la cultura (Perrin et al., 2015: 6)” (Portolés, 2006: 13). Esta política que llevó a crear las Casas de la Cultura en las regiones de provincia con el objeto de democratizar el acceso a la cultura, y las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales (DRAC), en 1969, como estrategia para la desconcentración de la administración central, fue evolucionando hacia el desarrollo cultural y la democratización de la Cultura con el Ministro Duhamel en los años '70.

El mandato de Jacques Duhamel servirá para fortalecer la colaboración interministerial, en parte con el objetivo de incrementar los recursos presupuestarios disponibles para la cultura (en efecto, se constatará un aumento del presupuesto a partir de 1972). En esta fase se constituye el Fondo [interministerial] de Intervención Cultural (Fonds [interministerial])

d'intervention culturelle, FIC), que permitiría aumentar los recursos públicos para la cultura y que durante una década fomentaría acciones innovadoras para favorecer el acceso a la cultura. Asimismo, se da un primer impulso a la colaboración con los gobiernos locales (Portolés, 2016: 14).

En 1982 con Jack Lang como ministro de Cultura, cargo que ocupó durante los dos períodos de mayoría socialista (1981-86 y 1988-93) bajo la presidencia de Mitterrand, se revisó por primera vez el “decreto fundacional” de Malraux. Resumidamente, los cambios que representa esta misión revisada del Ministerio se expresan como “de un mayor reconocimiento de la pluralidad social, regional e internacional en el campo de la cultura y la incorporación al radio de acción de las políticas culturales públicas de prácticas culturales populares o minoritarias, así como de la realidad que representan las industrias culturales. En este sentido, se puede considerar que las políticas culturales a partir de los años 80 adquirirán tonos de política económica e industrial (Poirrier, 2013: 26)” (Portolés, 2016: 15).

La llegada de Jack Lang representará una revitalización y profundización de la política cultural respecto de los gobiernos precedentes potenciando acciones sinérgicas entre cultura y economía al asumir que las industrias culturales, y el apoyo a estas, forman parte del campo de acción del gobierno, revolucionando así la filosofía política, en un paso no exento de crítica, y dejando atrás la oposición entre cultura y mercado que había marcado la acción pública en los años anteriores.

De todas las acciones impulsadas desde este Ministerio, en favor del desarrollo de sus industrias culturales, me detendré sólo en la que refiere al sector Danza. En consecuencia a esta política cultural que contó con un aumento de los presupuestos destinados a la cultura, se crearon los Centros Coreográficos Nacionales en diferentes regiones y municipios de Francia. Fue en 1984 que con el deseo de promover la descentralización y reducir las brechas entre las diferentes prácticas artísticas en el ámbito de la danza y la música, Jack Lang anunció diez nuevas medidas destinadas a promover el crecimiento de la danza clásica y contemporánea en toda Francia. Estas medidas incluyeron la creación de Centros Coreográficos Nacionales (CCN), organizaciones culturales dedicadas a la danza que serían dirigidas por coreógrafos de diversas tendencias artísticas. En un comienzo fueron seleccionadas once compañías que trabajaban como independientes en las diferentes regiones del territorio francés, más una compañía del municipio de Angers.

Estas instituciones culturales establecidas en la década de 1980 han sido esenciales para la expansión del movimiento de la nueva danza francesa pues permitió la consagración nacional e internacional de coreógrafos y artistas que venían desarrollando su actividad de modo independiente y opacado. Permitted la generación de programas de formación y difusión de la danza contemporánea, y la inclusión de la danza contemporánea nacional en los circuitos oficiales de todo el país, además de providenciar la difusión y presencia de la producción nacional por redes de festivales y teatros de Europa y el mundo. Este desarrollo atrajo y atrae estudiantes, público, productores y artistas de todo el mundo a ser parte de esta expansión y posibilidad extraordinaria de formación y consumo cultural, resultando en una activación del mercado de la cultura, el turismo y las Industrias Culturales.

Desde 1984, otros nueve CNN fueron creados y son gestionados por las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales (DRAC).

Estos Centros (CCN) de recursos reales para la danza, comparten misiones similares encomendados a ellos por el Estado y las comunidades territoriales tales como: la creación de obras coreográficas por las compañías; la difusión de estas obras a nivel local, regional, nacional e internacional; la sensibilización del público al arte de la danza; la formación; y el alojamiento de otras compañías (desde 1998 los CCN están encargados de hospedar compañías en sus estudios con el fin de compartir recursos y medios, apoyando sus proyectos de producción y de difusión). Cada CCN debe garantizar al menos tres de las cuatro misiones de creación, distribución, hostelería y educación. Sin embargo, como rasgo de su autonomía, las acciones de cada uno de estos centros deben ser parte de las actividades culturales de sus regiones y la identidad de cada CCN depende directamente de la personalidad y proyectos artísticos de sus directores.

En la actualidad son diecinueve los CCN existentes y reunidos en la Asociación de Centros Coreográficos Nacionales (ACCN), fundada en 1995 por los directores de estos centros y actualmente presidida por la coreógrafa Emmanuelle Vo-Dinh. Esta asociación tiene como objetivo promover los intercambios entre los CCN y provocar una reflexión sobre sus misiones, sobre la creación, sobre la economía de la danza, y sobre sus públicos.

En 2004 la ACCN se propuso tres grandes ejes de reflexión: realizar un análisis del estado de la cuestión de la diversidad de los CCN y llevar a la reflexión sobre las dificultades que esto supone en cuanto a la escritura de su historia y evolución; estudiar

los medios y estrategias con las cuales tender a ampliar sus públicos; cuestionar el lugar de los CCN en la economía actual de la danza en términos de producción, de difusión, y de empleo del trabajo artístico.

Mi propuesta desde este apartado es incorporar la posibilidad de estudiar una implementación análoga al ejemplo francés de los '80 que se fundaría hacia objetivos como: ensayar una planificación de una política de descentralización cuya organicidad incluya este conjunto de instituciones y cuerpos estatales existentes, la creación de Centros Coreográficos Nacionales Contemporáneos mediando la intersección entre la esfera oficial y no-oficial, la sanción de marcos regulatorios que permitan la organicidad del sector, la instrumentación de regímenes artísticos previsionales comunes y la gestión de políticas articulables con la propuesta que emana del proyecto de Ley Nacional de Danza (Ver Anexo).

Considero un dato de la realidad para atender, el crecimiento exponencial de la población de graduados terciarios y universitarios en danza y otras artes conexas a la escena en los últimos diez años en la Argentina, como así también el de coreógrafos activos consagrados por el medio, y bailarines profesionales -casi totalidad independientes-. Una población que tiende a crecer exponencialmente, a producir inexorablemente, y para lo cual aún ni siquiera existen regulaciones específicas de trabajo y de protección, ni una economía que las contemple.

Con respecto de la historia de las instituciones dedicadas a la danza en el Estado, se ha ido construyendo “camino al andar” y las políticas gubernamentales que han sido implementadas tienen que ver con proyectos puntuales que buscaron su modelo en la cultura europea de la que fueron importados, como los ballets estables de teatros oficiales y las escuelas nacionales y provinciales creadas a los efectos de nutrir esos establecimientos entre los años '20 y '60. Lo cierto es que desde los años '80/'90 la oferta de formación ha crecido en cantidad y diversidad, la población constitutiva del sector se ha profesionalizado, diversificado y aumentado a su vez, y los logros alcanzados en la institucionalización de políticas públicas privadas y estatales no logran dar cuenta de la demanda de inserción laboral profesional sustentable en la sociedad.

La Argentina presenta en la actualidad condiciones para estudiar la trasposición de una política cultural exitosa en un país que es referencia cultural, haciendo énfasis en la posibilidad de optar por un cambio de filosofía política de abordaje de este tema: “La intuición del ministro francés Jack Lang de considerar la cultura como estrategia de salida de crisis, la cultura como apertura y regeneración de economías enfermas, en

breve: ‘la inversión cultural como elemento determinante del combate económico’” (Schwartzbrod, 1993: 9), es una hipótesis de construcción política que no observo que haya sido tomado en cuenta alguna vez, con seriedad y determinación de realización, en nuestro país, como una alternativa posible para un programa nacional.

Idealmente este tema me parece pertinente de ser estudiado, si bien encuentro varias cuestiones que resultan causales de una resistencia permanente a avanzar desde la administración cultural pública en ese sentido: 1) histórica falta de voluntad política a estudiar y definir la especificidad de la danza, y la danza contemporánea en su singularidad, como factor cultural prioritario en el desarrollo, crecimiento y expansión del arte y la cultura en la economía de la producción nacional; 2) una falta de interés en desarrollar planes generales de cultura para las políticas nacionales, aun cuando estas puedan considerar la efectividad de gestión en alianza con los sectores privados de la industria nacional y multinacional (modelo mixto de políticas gubernamentales); 3) la ausencia de una ley de mecenazgo y de claros rechazos a la instrumentación de la misma providencia que el sector privado no presente interés por la Danza como marca de promoción de *marketing* cultural; 4) el actual estado de cosas en la comunidad de la danza profesional presenta profundos quiebres en su visión de lo que pueden ser modelos de planes y/o políticas públicas viables que consideren la totalidad de estados de gestión y posibilidades del sector, de modo que la falta de organicidad en la comunidad de la Danza para arribar a consensos colectivos ha aumentado la sospecha y desconfianza en la esfera estatal.

3.2 Ejemplos de planes nacionales de Danza. España y Colombia.

3.2.1 El caso español

El Plan General de la Danza 2010-2014⁵² fue aprobado en el Foro Estatal de la Danza en noviembre del 2009. Este documento se presentó al Ministerio de Cultura-INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)⁵³ con ánimo de que sus conclusiones y propuestas consensuadas permitiesen la puesta en marcha de las medidas para el fomento de la danza desde el ámbito de competencia gubernamental ministerial nacional, coordinando

⁵² Plan General de la Danza de España consultado en: <http://www.lamoncloa.gob.es/espana/eh15/culturaydeporte/Documents/Plan%20Danza.pdf>

⁵³ Portal web INAEM, Artes Escénicas: <http://www.mcu.es/artesEscenicas/>
Portal web dependiente del INAEM, Danza: <http://www.danza.es/>

dichas acciones con los responsables culturales de las Comunidades Autónomas (CC.AA.) y de las administraciones de ámbito local.

Resulta estructurador y clarificador seguir el estudio y análisis de los informes publicados por la Comisión de elaboración del Plan General de la Danza de España, primeramente en cuanto al diseño de un modelo de desarrollo del sector Danza como sistema, y también en cuanto a los planes de referencia que fueron tenidos en cuenta para el diseño del plan general nacional.

En el momento actual del sector en la Argentina, el estudio de estos documentos y del Plan General completo, pondría en contexto, orden y perspectiva los argumentos desde los cuales este documento de gestión cultural busca captar la sensibilización pública sobre la cuestión que trata. En el Capítulo 3 de este trabajo de tesis se realiza la profundización de esta propuesta de análisis.

Cito a continuación un extracto del prólogo a la presentación del Modelo de Desarrollo para el sector Danza que sustenta al Plan General de la Danza de España:

La elaboración de un modelo de desarrollo parte de la consideración del sector de la danza como sistema y tiene dos objetivos: permitir un análisis sistémico de la situación actual de la danza en España, más allá de una simple recopilación de datos, y facilitar la planificación de los procesos de desarrollo del sector a partir de la situación de partida.

Para establecer un modelo de desarrollo aplicado al sector de la danza hemos partido de los siguientes criterios:

- La diferenciación de tres áreas de actividad complementarias: la formación de profesionales con talento y capacidad creativa, los procesos de investigación y creación, y el mercado donde operan los agentes de producción, distribución y exhibición.
- La definición, en cada área de actividad, de los procesos internos que trascienden a la siguiente área.
- El conocimiento y el reconocimiento de la danza como objetivo final del proceso, que al mismo tiempo refuerza la creación y desarrollo de públicos como efecto feed-back.
- El establecimiento de cuatro factores condicionantes de los procesos: un sistema de información interno, la vertebración del sector, un sistema de financiación adecuado y estable, y un marco laboral adecuado (Consultado en: <http://www.danza.es/plan-general-de-la-danza>).

Atender a la motivación política que se encuentra en la génesis de la elaboración de este Plan General implica sintonizar una perspectiva común y asimilable al escenario del sector Danza en nuestro país. En España durante los años '70, ante la ausencia de políticas públicas de apoyo a la danza, varios creadores independientes formaron sus propias compañías para desarrollar sus proyectos artísticos con un modelo de gestión basado en la precariedad. En estas cuatro décadas han surgido nuevas compañías, algunas de las cuales han adoptado el mismo modelo de desarrollo, y los creadores, actuando como empresarios, se han convertido en el epicentro del sistema. En este sentido en la Argentina ha sucedido algo similar especialmente a partir de los años '80. En España en cambio a partir de los años '80, tal como se expone en la introducción al documento del Plan General de la Danza, las Administraciones Públicas comenzaron a desarrollar políticas de fomento de la danza aplicando distintas medidas, entre ellas, la concesión de ayudas a empresas y entidades privadas, la creación de grandes unidades de producción de danza por parte del Ministerio de Cultura, el desarrollo de centros de creación y plataformas de apoyo a la danza por parte de algunas Comunidades Autónomas (CC.AA.) y, por último, los programas de residencia en teatros de titularidad municipal que han permitido un primer grado de estabilidad. A partir de estas acciones la situación global del sector había mejorado, pero la persistencia de carencias estructurales hizo clara la necesidad de abordar el trabajo sobre un plan general que atendiera resolver los desafíos que implicaba la consolidación de este segmento de las Industrias Culturales:

La danza en España se ha caracterizado por un proceso de desarrollo diferente al del teatro y de otras artes que han recibido más recursos públicos y han podido destinarlos, de forma mayoritaria, al desarrollo de un sistema empresarial de producción y a la oferta de programaciones estables en todo el territorio.

La danza se ha desarrollado en un contexto social, cultural y político que ha tenido como principales características la precariedad, la inestabilidad, la dependencia y la invisibilidad. La precariedad y la discontinuidad de los recursos disponibles ha comportado un grado elevado de inestabilidad en la consolidación de procesos y ha generado una alta dependencia en relación a las administraciones públicas y una significativa invisibilidad social que ha dificultado la formación de públicos. Un contexto más estable permitiría un

desarrollo satisfactorio del sector porque en España la danza dispone actualmente de un gran potencial de futuro gracias, sobre todo, al talento creativo y al prestigio de sus creadores... (Plan General de la Danza, 2010-2014: 8-10)

3.2.2 El caso colombiano

Según se explica en la presentación y los antecedentes del documento del Plan Nacional de Danza (PND) 2010-2012 de Colombia presentado en el año 2009⁵⁴:

La formulación de una política específica para la danza ha sido uno de los temas que desde diferentes instancias ha motivado la organización de los artistas. En 2002, con la creación del primer Consejo Nacional de Danza, con el acompañamiento técnico del Ministerio de Cultura, se formuló un primer documento que planteó la misión, visión y funciones de dicho consejo y postuló estrategias y líneas de acción para el fortalecimiento de la danza. El documento en mención estableció la formación, el fomento, la financiación, la creación, la investigación, organización, divulgación y creación, como los ejes estructurales de una política para la danza (PND; Colombia, 2009: 54).

El Ministerio de Cultura expone en este texto el diseño de una política para la danza en Colombia orientada a fortalecer el sector, las agendas intersectoriales y los presupuestos de inversión que lo sustentan, sobre la base de un proceso de participación, concertación e investigación que integra las propuestas de diferentes estamentos del Sistema Nacional de Cultura. En el argumento introductorio se expresa:

El PND desarrolla y potencia las acciones para el campo de la danza adelantadas desde el Plan Nacional para las Artes 2006-2010, a través de una serie de nuevos programas que aportan una mayor inversión y cobertura a las diferentes dimensiones del campo, y la generación de alianzas con instituciones de otros campos, principalmente con los Ministerios de Educación, Protección Social, Comercio, Industria y Turismo, y Relaciones Exteriores e instituciones tales como Col deportes, el SENA y el ICBF. Este

⁵⁴ Plan Nacional de danza de Colombia consultado en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Paginas/Plan-Nacional-de-Danza-2010---2020.aspx>

esfuerzo se logra gracias al diagnóstico y las contribuciones recopiladas en los Diálogos Regionales de Danza celebrados en homenaje a la maestra Delia Zapata Olivella a partir del Día Internacional de la Danza. Desde mayo hasta agosto del presente año, en Bucaramanga, Barranquilla, Villavicencio, Cali, Armenia y Bogotá se dieron cita 234 maestros, delegados de los departamentos y representantes de las más de tres mil organizaciones que conforman el tejido dancístico de un país cuyo futuro radica en gran medida en su riqueza artística y cultural (PND; Colombia, 2009: 8).

Una de las cuestiones particulares de la tarea de la planificación realizada en Colombia, resulta la caracterización de los diferentes géneros que integran el sector y el diagnóstico desagregado de cada uno de ellos.

Los retos que se plantea el plan colombiano son transcriptos aquí, pues ofrecen una sintética aproximación a la naturaleza y lógica interna de su diseño, además de resultar claramente identificables con los retos que se plantea el proyecto de la Ley Nacional de Danza en nuestro país:

Retos del Plan

- Abordar el concepto danza como eje integrador en su diversidad, capaz de potenciar las múltiples dimensiones de la profesión desde una posición incluyente, es decir, en la que se sientan reflejados todos aquellos que integran este rico universo simbólico y expresivo.
- Contribuir al arraigo y construcción de las identidades, superando la visión nacionalista que creen en la superposición de unas expresiones artísticas y culturales sobre otras, y, antes bien, trabajando en consonancia con el principio de reconocimiento de la diversidad y autonomía de las manifestaciones y sentires de la danza.
- Impulsar el desarrollo sostenible de la práctica, en el marco de las economías creativas, para posibilitar la dignidad y sostenibilidad del ejercicio artístico de la danza, generando riqueza social y económica para el país.
- Posicionar el valor del arte y la danza en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana, en un nivel paralelo a otras áreas del conocimiento, de la ciencia y la tecnología; y en el entorno familiar, académico, profesional, reconociendo que la cultura, y por ende la danza, hacen parte fundamental

del entramado de relaciones sociales, políticas y económicas que dinamizan el país.

- Adelantar acciones para el fortalecimiento de las organizaciones artísticas y culturales dedicadas a la danza, reconociendo las lógicas mismas de la práctica, impulsando la autonomía de sus agentes, generando esquemas que mejoren las condiciones laborales y de vida, invirtiendo en las herramientas necesarias que potencien las capacidades y el emprendimiento del sector.
- Construir de manera conjunta entre agentes, organizaciones de la danza y el sector educativo, sistemas y metodologías innovadoras que cualifiquen los procesos de formación y enseñanza de esta disciplina artística.
- Erigir entornos adecuados para el proceso de la danza, a través de la definición de líneas de apoyo para la adecuación, rehabilitación y equipamiento para la danza, y emprendiendo la incubación de espacios dinámicos que reconozcan las particularidades y necesidades de sus procesos creativos y de formación.
- Impulsar la realización de productos artísticos desde todos los componentes de la cadena de producción, prestando especial atención a la cualificación de quienes conforman cada uno de los eslabones; esto, entendiendo que la danza no se reduce al movimiento de bailarines en un espacio y es también la concreción del ejercicio artístico de vestuaristas, coreógrafos, músicos, productores y muchos otros que orbitan en armonía con los cuerpos danzantes.
- Reforzar la relación existente entre la institucionalidad cultural, el sector y los espacios de participación, generando reflexión, análisis, profundización y discursos sobre el hacer, de tal modo que sea viable el seguimiento a la política, a las agendas de implementación del Plan Nacional de Danza y demás acciones que surjan en el desarrollo y ejecución del mismo.
- Favorecer la interacción entre la danza y las tecnologías de la información y la comunicación, teniendo en cuenta el potencial de estas últimas para generar nuevos modelos de comunicación entre creadores, productores, gestores y públicos, que beneficien la producción, el acceso y la apropiación de contenidos culturales. Todo esto considerando la fuerte “brecha digital” existente hoy, que puede constituirse en un claro factor de exclusión, por lo que se propenderá por la creación de mecanismos de fácil acceso, así como por la capacitación de los agentes para su utilización.