

Organizaciones
de
las danzas en Chile
durante el período

1990
2020

| Núcleo de investigación
en danzas, política y
articulación gremial

Organizaciones de las danzas en Chile, durante el período

1990 2020

INTEGRANTES DEL NÚCLEO

Belén Arenas Arce
Ninoska Benavides Valenzuela
Gabriela Bravo Torres
Diego Juricic Campos
Paulina González Oyarce
Josefina Greene Lamarca
Marcelo Palma Lavín

EDITORIA

Belén Arenas Arce

DISEÑO GRÁFICO

Magdalena Isaacson Labarthe
Esteban Isaacson Labarthe

DISEÑO EDITORIAL

Paulina Labarthe Ponce

SERVICIO CONTABLE

BACHES, Gestión en danza



Colaboran



Año 2022 /
Licencia Creative Commons

pág. 4 NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN EN DANZAS, POLÍTICA Y ARTICULACIÓN GREMIAL

pág. 5 “RECORRIDO, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN”

Belén Arenas Arce & Diego Juricic Campos

pág. 12 CARTOGRAFÍAS

- Categorías
- Organizaciones de representación de las danzas
- La danza institucional
- Autoorganización política de las danzas

pág. 18 “TRABAJAR EN DANZAS. PERSEGUIR DERECHOS”

Ninoska Benavides Valenzuela

pág. 24 “GESTIÓN CULTURAL DE LOS ESPACIOS DE LAS DANZAS COMO PRÁCTICA ASOCIATIVA”

Gabriela Bravo Torres

pág. 32 “DANZAS, ORGANIZACIÓN Y TERRITORIO: VÍNCULOS ENTRE ORGANIZACIONES DE LAS DANZAS Y ORGANIZACIONES POLÍTICAS TERRITORIALES EN CHILE”

Paulina González Oyarce

pág. 44 “ORGANIZACIONES DE DANZAS Y CUESTIONES SOBRE LA PARTICIPACIÓN”

Josefina Greene Lamarca

Núcleo de investigación en danzas, política y articulación gremial

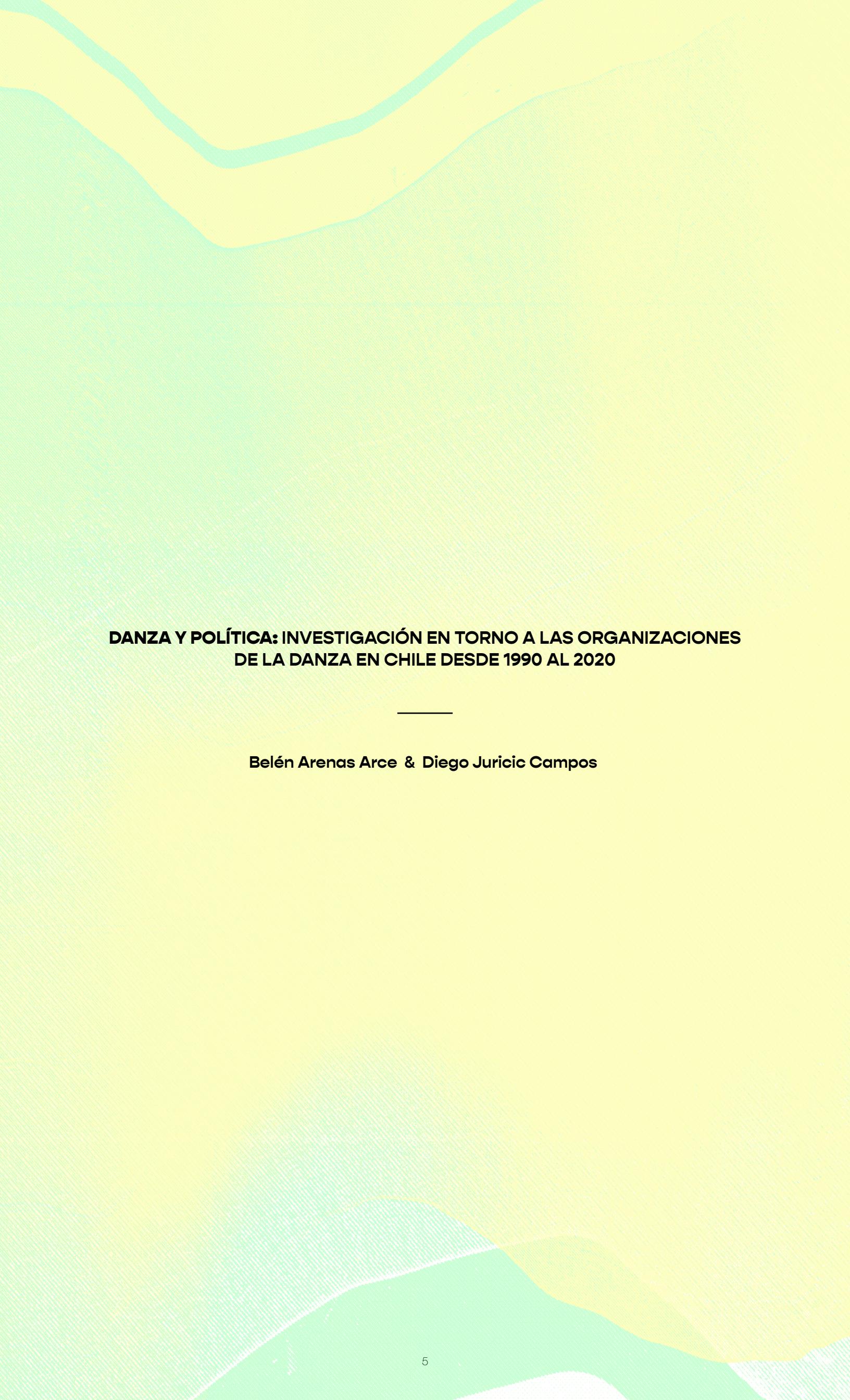
El Núcleo de Investigación en danzas, política y articulación gremial, nace en el año 2020 a partir del trabajo colaborativo entre dos organizaciones de danzas de Chile, por un lado la Red Nacional DanzaSur, organización que se articula desde el año 2016 con el objetivo de vincular y difundir el trabajo sectorial a lo largo del territorio nacional, por medio de la gestión colaborativa y el trabajo en red. Y, por otro lado, la Red de Trabajadoras de las danzas, que se conforma en noviembre del 2019, con la necesidad de apoyar en una red feminista, el trabajo que ejercemos mujeres y disidencias en las danzas.

Lo que generó el interés del encuentro entre nuestras Redes, fue el contexto de tensión política, social, económica y cultural que evidenció el “estallido-revuelta social” del 18 de octubre del 2019, el cual se reconoce como el despertar de nuestro país. En este periodo surgen espontáneamente cabildos y asambleas autoconvocadas en los distintos sectores y territorios, sumando desde las danzas una experiencia colectiva de pensar nuestra disciplina a partir de un cuestionamiento muy amplio sobre el sentido del arte en una sociedad fracturada.

Como participantes de organizaciones políticas de las danzas, el Núcleo de investigación define como primer objeto de estudio a distintas organizaciones con las que hemos compartido en los últimos meses, así como también las propias. Con interés de comprender sus modos de organización y lectura política, a través de interrogantes como: ¿qué conceptos de danzas y política se articulan desde estas organizaciones? ¿Qué rol juegan las distintas organizaciones de danzas en este contexto particular? Frente a la crisis: ¿qué elementos de las prácticas políticas en danzas debemos dejar morir y cuales debemos relevar y crear? ¿Cómo se relaciona el cuerpo individuX trabajadoreX con la organización gremial y a su vez con la institución estatal en el contexto de crisis?

Tales interrogantes están inevitablemente atravesadas por el periodo denominado “transición” dictadura-democracia en Chile, años en los cuales han emergido sindicatos, redes, festivales y otras plataformas que buscan abrir reflexiones sobre el rol de las danzas y el cuerpo en la sociedad, y su valoración social, desde la perspectiva de sus modos de hacer y organizarse como sector.

Formamos el Núcleo de investigación: Belén Arenas Arce, Ninoska Benavides Valenzuela, Gabriela Bravo Torres, Diego Juricic Campos, Paulina González Oyarce, Josefina Greene Lamarca y Marcelo Palma Lavín.



DANZA Y POLÍTICA: INVESTIGACIÓN EN TORNO A LAS ORGANIZACIONES DE LA DANZA EN CHILE DESDE 1990 AL 2020

Belén Arenas Arce & Diego Juricic Campos

El siguiente cuadernillo es resultado del trabajo que hemos llevado adelante como Núcleo de investigación durante los dos últimos años. En este transcurso, hemos elaborado una perspectiva que nos aporta en la tarea de llevar adelante una lectura crítica y analítica de la conformación de agrupaciones que se definen como organizaciones políticas de danza en Chile.

El surgimiento de esta investigación tiene como contexto el encuentro entre nuestras propias organizaciones, la Red Nacional DanzaSur y la Red de trabajadoras de las danzas, en el marco de los debates que se abrieron entre la sociedad civil y desde la sociedad civil hacia las instituciones del Estado, a partir del proceso de revuelta social que se inició el 18 de octubre de 2019.

Como militantes y habitantes de dicho escenario de incertidumbre, comenzamos a articular un diálogo transversal que en 2020 logró, por primera vez en la historia, dar forma a una Coordinadora Nacional de Danza, a la que se convocaron organizaciones de todo tipo, así como personas naturales. El proyecto de la Coordinadora, consistió en dar respuesta a la necesidad de sumar voces y fuerzas a la hora de llevar las demandas que desde el sector se presentaban ante las autoridades del Ministerio de Cultura. Esto demandó un trabajo intenso, en el que organizaciones muy diversas y, por qué no, disímiles debían encontrar acuerdo. Luego de meses de conversaciones, negociaciones e intentos fallidos, la Coordinadora se desarticuló.

Las dificultades implicadas en dicha tarea, sin embargo, fortalecieron el vínculo entre quienes conformamos este Núcleo. Nuestro encuentro nos llevó a identificar una carencia en nuestra propia trayectoria militante, que tiene que ver con la ausencia de lectura y el poco conocimiento que existe de las organizaciones que históricamente han levantado las demandas del sector de la danza. Lo cual deriva en un desconocimiento de la cantidad de organizaciones existentes, su perfil específico y su inscripción en el contexto político y social de Chile.

Esta carencia nos hizo identificar la necesidad de investigar, para desarrollar un mapa conceptual que nos permita reconocer a aquellas organizaciones y, a partir de esa elaboración, poder definir un perfil organizativo de las danzas chilenas. Al mismo tiempo, consideramos fundamental ubicar los puntos geográficos en los que se inscriben las organizaciones y así tener un mapa nacional de la articulación de la danza.

Recorrido de la investigación

Nuestro primer punto de acuerdo, fue que nuestra investigación debía iniciar en 1990, año en el que se constituye el primer sindicato de danza independiente en Chile (SINATTAD) y terminar en 2020, año de conformación de la Coordinadora Nacional de Danza.

Consideramos que, a partir de 1990, junto con el periodo de transición democrática, se inicia un proceso de recuperación y fortalecimiento del sector de la danza que se identifica como independiente¹. Así también, identificamos que a partir de este periodo la danza independiente comienza a organizar una serie de demandas hacia el Estado, en pos de mejorar sus condiciones de reproductibilidad.

Nos preguntamos, a partir de esto, de qué modo se organiza la danza y qué organizaciones son preponderantes en el sector. Así como también, cómo se incorporan a la trama “danza independiente”, otras estéticas y expresiones dancísticas que exceden a la danza contemporánea y, por ende, pluralizan las expresiones de esta disciplina. En este sentido comenzamos a utilizar el plural danzas, ya que, reconocemos que en la propia organización política se desjerarquiza el universal danza que sólo identifica una historia lineal y académica (ballet, moderno, contemporáneo).

A su vez, consideramos que estudiar las historias de conformación y recorridos que han tenido estas organizaciones nos puede aportar pistas, hasta ahora poco valoradas, para pensar y construir propuestas que habiliten nuevos escenarios de crecimiento para la danza en el contexto de las artes, las culturas y los patrimonios en el territorio chileno. Esto, porque comprendemos que es en estas agrupaciones gremiales y organizaciones de la sociedad civil, donde se suscitan dinámicas y lógicas que consolidan modos específicos de hacer política los cuales pueden servir de insumo a la hora de dialogar con las instituciones públicas, a la vez que constituyen una guía para la gobernanza del propio sector.

En relación a lo anterior, nuestro principal objetivo ha sido analizar la relación de la danza y la política en el periodo 1990-2020 a partir de la caracterización y problematización en torno a las organizaciones del sector.

De este objetivo se desprenden las tareas de ejercitarse una definición conceptual de organizaciones de danza, así como de definir la relación de las danzas con la política, a partir de la práctica de dichas relaciones.

Así también, nos interesó llevar adelante un trabajo cartográfico y ubicar geográficamente a dichas organizaciones

¹De acuerdo a los estudios de Cifuentes (2007), podemos decir que la danza independiente se define, entre otras cosas, porque su desarrollo está marcado principalmente por la autogestión y la interdependencia de sus agentes, lo cual demarca una relación específica con las instituciones estatales y académicas existentes.

y, de este modo, tener un panorama concreto de la distribución espacial de nuestro objeto. Esta relación de las organizaciones identificadas como políticas y los territorios, nos ha permitido observar la diferencia entre organizaciones en relación a su inscripción territorial.

Marco teórico

Comprendiendo que las prácticas de las danzas se inscriben en contextos culturales específicos, reconocemos al campo de conocimiento propio de la disciplina como un espacio de creación de concepto y conocimiento. Valorando así, los procesos creativos a la vez que las propuestas investigativas que desde las danzas se elaboran (Morris, 2009). En relación a esto y para llevar a cabo una lectura de la historia de las organizaciones que se articulan desde las danzas chilenas en el periodo que analiza este marco de investigación, nuestra primera aproximación propone comprender a estas prácticas en su inscripción social, cultural y política (Cifuentes 2008; Cadús 2019). Asumimos, a la vez, la tarea de realizar una lectura analítica de procesos de organización política, lo cual habilita una temática poco explorada hasta ahora en los estudios históricos y de investigación de las danzas chilenas. Nuestra postura inicial no responde a estéticas o análisis de cuerpos de obra, sino a procesos sociales y políticos que se dan en la trama que consolida lo que reconocemos como danzas. En este sentido, retomamos el concepto de ‘infraestructura’ que propone la investigadora en Estudios de Danza, Sarah Wilbur (2020) quien ha llevado adelante un detallado análisis de la relación de lxs hacedores de las danzas norteamericanas con las políticas estatales de fomento. Wilbur, define como ‘infraestructura’ a la sumatoria de relaciones y acciones necesarias para que se ‘haga la danza’. Identificando así, la ‘infraestructura’ como una compleja trama de acciones y negociaciones constantes en las que se juega el cansancio y desgaste kinético (Wilbur, 2020).

A su vez, en relación a lo anterior, hemos considerado necesario realizar nuestro análisis contemplando el marco contextual histórico que propone el proyecto económico, político y cultural del neoliberalismo, el cual se configura en Chile desde la dictadura cívico-militar de 1973 y se consolida en los gobiernos democráticos, desde 1990. Entendemos que, en su implementación el neoliberalismo se constituye como un orden social y cultural ‘hegemónico’ que se sostiene en una nueva ‘cultura política’ (Grimson, 2007). Esta nueva organización del ‘mando político’ promueve, de acuerdo a lo planteado por Verónica Gago (2014) las libertades individuales, la autogestión y, por ende, una racionalidad neoliberal. Sin embargo, en la articulación y organización de lo que comprendemos como un ‘neoliberalismo desde abajo’, se desafían las estructuras en la conjugación de nuevos conocimientos y experiencias colectivas. En este sentido, las organizaciones producen políticas que desafían los horizontes de la trama social específica (Gago, 2014).

Continuando con el argumento, comprendemos que, desde el sector independiente de la danza, se consolidan modos específicos de ‘hacer danza’ que implican una serie de ‘acciones que se llevan a cabo por fuera de los escenarios’. Estos modos de ‘hacer danza’ (Wilburg 2020) conllevan la articulación de políticas de convivencia, que componen un entramado complejo de relaciones.

Así, vemos que en el ámbito de la danza independiente -durante el periodo que define este plan de investigación- destaca la emergencia de espacios de encuentro tales como festivales o espacios de formación, entre los cuales podemos mencionar: la Compañía de danza La Vitrina en Santiago -1991-, el ciclo de Festivales Coreográficos en Punta Arenas -1991-, el Proyecto Calauca en Concepción -1993-, el Encuentro Internacional de Danza Contemporánea en Chile en Sala FECH, Santiago -1999-, el Encuentro escolar de danza, Danzarte -1999-, el Festival de Danza de Carahue -2000-, EXPODANZA organizado por Sinattad y el Teatro Los Andes -2001-, el Festival Danzalborde en Valparaíso -2001-, el Encuentro Interregional de Danza Itinerante en Arica -2003-, el Festival Fintdaz (Teatro y Danza) en Iquique -2007-, el Centro Cultural Nimiku en Santiago -2007- el Festival Vertientes en Santiago -2007-, el Festival Días de Danza CCE -2008-, el Festival Internacional de Danza y Tendencias en Concepción -2009-, el Festival Danza Junto Al Río en Valdivia -2009-, el Festival Sur Danza y Festival Fronteras en Concepción -2010- el Festival Internacional Escena 1 en Santiago -2011-, el Festival Danza en Emergencia en Santiago -2011-, el Loft Festival Danza Contemporánea en Concepción -2011-, el Centro de Experimentación Escénica en Valdivia -2011-, el Festival Santiago off en Santiago -2012-, el programa de formación EMFOCO EM en Concepción -2012-, el espacio Cultural Estación 108 plaza de las artes en Santiago -2013-, el Festival Tierra Húmeda en Puerto Montt -2013-, el Programa Formativo Pulso en Valdivia -2013-, la apertura de la Casa danza Nengüen en Talca -2014-, la apertura del Centro Nave en Santiago -2015-, el Ciclo de danza “Danza en casa” Ancora en Valparaíso -2015-, el Festival Cuerpos en Lluvia en Chiloé -2015-, el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Arica -2016-, el Programa Formativo Encuadre en Chillán -2016-. Esta lista es solo una muestra de un sin fin de festivales, espacios de formación y encuentro en los que la danza comienza a constituir una red compleja de relaciones.

En relación al giro de las políticas y la transformación de la noción de cultura hacia finales del siglo XX, los espacios en los que se desarrollan las artes se comienzan a definir como espacios de trabajo que exceden la labor artística. En este sentido, los artistas se reconocen como trabajadores culturales (Wortman, 2017). En este contexto, se amplía la noción de danza y se comienza a concebir la práctica de los trabajadores de la danza como un complejo entramado de acciones, que abarcan las tareas de gestión, difusión, investigación, producción, educación y un gran etcétera (Bausbaum 2014). Por otro lado, dada la complejidad que el devenir del campo adquiere, en este momento toman cuerpo organismos gremiales y asociaciones de la sociedad civil que, además de trabajar en la constitución de espacios para la profesionalización de la danza, articulan demandas específicas para el sector y dialogan con las instituciones públicas.

Entre las agrupaciones emergidas entre 1990 y 2020 encontramos: al Sindicato Nacional de Artistas Trabajadores de la Danza (SINATTAD) -1990-, el Colegio de Profesionales de Danza de Chile A.G (PRODANZA) -1995-, el Movimiento Chileno de Danza Contemporánea Independiente -1998-, la Red Sudamericana de Danza, en la que participarán agentes chilenos -2001-, la Agrupación Danza Chile -2002-, el Gremio Norte Danza en Arica -2003- la Agrupación de Danza Atacama -2003-, el Sindicato de Danza Concepción (SITRADANZA) -2003-, la Red Danza Independiente RM -2007-, el Sindicato de Danza de Valparaíso -2008-, la Red de Danza Independiente de Concepción -2010-, la Red Nacional DanzaSur -2015-, la Red de trabajadoras de las danzas -2019- la Red de Artes Escénicas, en la que tiene participación la danza -2020- y la Coordinadora Nacional de Danzas, la cual representa el primer proyecto que articula organizaciones de danzas y agentes a nivel nacional -2020-.

Por último, nos parece importante comentar que, respecto a nuestro objeto de estudio, sobre el principio de la investigación pudimos percatarnos de que las propias organizaciones de danzas producen en su acción una desjerarquización del concepto de Danza, al referirse a un grupo heterogéneo de disciplinas o prácticas que hasta ahora se consideran por fuera de las lecturas históricas y teóricas de la disciplina. En este sentido adoptamos el plural danzas, respondiendo al llamado que desde las propias organizaciones se hace a la participación de todas las danzas.

Esta pluralidad nos ha puesto en crisis a la hora de elaborar una cartografía de organizaciones, ya que al iniciar el diálogo con éstas a través de encuestas y entrevistas, nos dimos cuenta de nuestro propio sesgo e imposibilidad de acceso a prácticas de danzas que están por fuera de la órbita de lo institucional. A la vez, nos llevó a asumir a la danza contemporánea, reconocida históricamente como danza independiente, como una práctica que forma parte de la trama institucional de las danzas académicas en Chile.

Así también, dada las características de las organizaciones a las que hemos tenido acceso, ha sido necesario acordar un nuevo concepto de organización política. Esto, dado a que muchas agrupaciones que no entrarían en la catalogación clásica de organización política (como son los sindicatos y/o asociaciones civiles) se consideran políticas. Así, ha sido necesario ampliar el término de organización política de danza a festivales, espacios de formación, compañías y otras agrupaciones que participan de la negociación y la articulación de demandas desde las danzas.

En esta ampliación de concepto, a su vez, se nos evidenció inmediatamente un mapa institucional, en el que algunas de estas organizaciones ingresan, sobre todo en sus diálogos con las instituciones públicas. Y otro mapa en el que se identifican proyectos y danzas que no se instalan en este intercambio y que, sin embargo, se proponen como espacios de intervención y transformación social. Por ende, podemos plantear que, en su diversidad, las propias organizaciones conviven el mapa institucional de las danzas y elaboran otros recorridos políticos por Chile.

Metodología de la investigación

La presente investigación comienza con el desafío de entregar nuevas definiciones y conceptualizaciones en torno a la Danza o “Las Danzas”, la política y las organizaciones que han asumido roles de representación o demandas sectoriales en el transcurso de los últimos 30 años.

Desde 1990 hasta el 2020, periodo que, desde una perspectiva de la historia de las danzas, considera la creación de SINATTAD hasta el surgimiento de la Coordinadora Nacional de Danza; y, desde una perspectiva histórica nacional, abarca desde los inicios en la transición a la democracia hasta un estallido social a finales del año 2019.

A partir del estallido social quedó en evidencia un robusto entramado de organizaciones de las danzas de distintos tamaños, estilos y latitudes, con una marcada impronta política, lo que hizo necesaria esta búsqueda por ampliar las definiciones del ejercicio político en la práctica de las danzas. Para esto fue necesario aplicar diversos insumos y procesos metodológicos que nos permitieran superar la mirada institucional de las danzas. Y así, buscar abrir nuestra conceptualización de “organización política de danza”, para validar otros espacios y formas de danzar y organizarse, para comprender la magnitud y variedad que existe en el ejercicio de la política en el sector.

Esta investigación comenzó por buscar organizaciones políticas de danza, desde una mirada y definición tradicional, nombrando a organizaciones gremiales o sindicales. Pero, al continuar con la investigación y bajo la premisa de abrir nuevos espacios para la conceptualización y reflexión, se mostraron pequeñas grietas en lo que parecía un discurso e historia homogeneizada de la danza. Esta apertura nos permitió entrar a un espectro muy diverso de prácticas, latitudes, redes, búsquedas, personas y territorios, que fueron el sustento de esta investigación.

Debido a complejidades de diversos ámbitos, tanto en la recopilación de información secundaria referida a la caracterización de agentes y actores en las Danzas, como a la discusión sobre los márgenes y fronteras para la definición en torno a la danza, sus prácticas y acciones políticas. Este proceso de investigación no fue lineal y muchas veces nos llevó a cuestionar nuestra hoja de ruta.

Nuestra ruta y desarrollo metodológico fue el siguiente:

1. Gabinete / Información Secundaria

Lecturas

Nuestras lecturas se centraron en tres ejes

- _ Historiografía de la Danza
- _ Cuerpo y Territorio
- _ Danza y Política: Conceptualización en torno a las prácticas y discursos de las danzas

La elaboración de un marco conceptual implica un posicionamiento de lectura epistemológico. Por ello, nuestros primeros encuentros en torno a la temática fueron dedicados a la lectura de propuestas en torno a la historización y teorización de las danzas.

Para el primer punto se revisó bibliografía con respecto a la historia e historiografía de la Danza, desde una visión crítica, con énfasis en lecturas feministas y latinoamericanas. Ampliando los criterios que nos permiten acercarnos a otras perspectivas culturales, territoriales y epistemológicas más allá de la clásica historia lineal de la danza.

El eje Cuerpo y Territorio tiene una riqueza de fuentes latinoamericanas, en donde se encuentran e imbrican enfoques feministas, rurales, ambientalistas e indígenas, que aportan a una visión menos jerarquizada de la evolución en las prácticas de danza. Así también se abordaron temáticas de escala, sobre lo local y lo global, lo urbano y lo rural, los centros y las periferias, que permitió ampliar el abanico de experiencias que configuran las acciones de las danzas. Desde los territorios, a partir de elementos propios de cada cultura, aparece una periferia de Danzas que ha crecido más allá de los grandes centros físicos y conceptuales.

Por último, nos centramos en la revisión de diversos discursos sobre arte, danza y política, existentes en las agrupaciones. Analizamos también la relación entre la práctica artística creativa y las acciones y discursos políticos en organizaciones.

Jornadas de discusión / trabajo

Nuestras primeras jornadas de revisión de información secundaria y primeras lecturas, concluyeron con una presentación de una ponencia en el Festival a Cielo Abierto (Ecuador), en dónde pudimos exponer nuestras hipótesis y objetivos de investigación, buscando obtener devoluciones de otros y otras investigadoras, gestores y agentes de latinoamérica.

De esta experiencia surgieron nuevas fuentes para la investigación que permitieron ampliar el marco teórico y reconocer elementos claves que consideramos al momento de construir grupos de interés

Marco teórico

Las principales líneas conceptuales, en las cuales se enmarca esta investigación, entienden las danzas como prácticas imbricadas a elementos culturales, políticos y sociales. superando el análisis estético de la historiografía en danza y situándose desde un contexto de procesos históricos y políticos que son parte de la trama en que diversas prácticas surgen.

De esta manera, pudimos ver cómo desde un contexto neoliberal, instaurado en el marco de la dictadura cívico-militar, y desde sus repercusiones en la fragmentación e individualización de la sociedad en su conjunto, surgen nuevas formas de resistencia y organización que conviven y dialogan con la realidad.

2. Información Primaria

Encuesta

instrumento generado como primer levantamiento de información para la caracterización de agentes vinculados a organizaciones del sector de la Danza, principalmente Red Nacional DanzaSur A.G. y la Red de Trabajadoras de las Danzas, y la Coordinadora Nacional de Danza. Redes con representación en distintos territorios del país. Su objetivo fue caracterizar a los y las agentes en danza, conocer sobre su formación y ejercicio, su experiencia política, ubicación geográfica de residencia y formación, entre otros.

Focus Group

Con la intención de abarcar el amplio espectro de actividades que se asocian a la práctica de las danzas, y a partir de la encuesta y de la revisión bibliográfica, definimos los primeros grupos de interés:

Investigadoras: Conocer los alcances de su quehacer, las características de los estudios sobre danza, la dimensión del análisis político en la práctica, su vinculación con otros procesos sociales y/o culturales. Participaron de esta instancia Chery Matus, María José Cifuentes y Lorena Hurtado.

Organizaciones Gremiales: conocer de primera fuente los intereses, visiones y perspectivas de las principales

organizaciones políticas del sector, a través de dirigentes que han estado vinculados a los principales hitos en donde se enmarca el periodo de esta investigación. Participaron de esta instancia, Anabella Roldan (Sinattad y Prodanza), Paola Aste (Sinattad), Mariela Cerdá (Sinattad), Carmen Aros (Prodanza).

Red Danza Independiente_Danza en Red: Grupos y experiencias que no siendo organizaciones formalmente políticas han tenido un rol preponderante en el desarrollo de la disciplina los últimos 30 años. Participaron de esta instancia Paula Montecinos, Natalia Ramírez, Josefina Greene, Andrea Torres.

Festivales: Se buscaba reconocer las principales líneas curatoriales de festivales que cuenten con trayectoria. Conocer acerca de los ámbitos de la producción, de los principales centros o salas que acompañaron y propiciaron el quehacer de la danza fuera de las instituciones. Así también obtener información acerca de qué y cómo se ha estado creando en los últimos años en el país. Participaron de esta instancia Rodrigo Chaverini y Constanza Morales (Festival Vertientes), Joselyn Faúndez (Festival Interescuelas), Andrea Gómez y Catalina Tello (Danza en Emergencia).

Entrevistas

Última etapa en el levantamiento de información realizado posterior a los Focus Group. Luego de esto se evidenció la necesidad de incluir relatos desde otras danzas, que a pesar de su masiva presencia y representatividad, no lograban aparecer en el relato a través de los primeros grupos de interés. Específicamente se entrevistaron agentes activos de las danzas carnavalescas y de danzas urbanas.

Por último, en la elaboración de los textos que profundizan en diversos ámbitos de la relación entre danza y política. Cada investigadora realizó otras entrevistas a personas que se relacionaban específicamente con los ámbitos que abordaba.

Fueron entrevistadas/os Diana Carvajal (Sudakas Sudadas y P.O.T.O.S.), Rosa Jimenez (Escuela Carnavalera Chichin Tirapié), Kevin Magne (AFLACH) y Milca Galea (Sindicalista), Belén Alfaro (Participación como creadora DEE), Teresa Alcaíno (Compañía Movimiento), Darwin Mora (Escénica en Movimiento), Daniela Álvarez (Corredor Valparaíso), Okarina Luz (Círculo Ancestral), Verónica Toro (Escénica x los DDHH), Rayen Pojomovsky (Colectiva La Manada).

3. Procesamiento de la Información

Cartografía

Con el objetivo de identificar la distribución espacial de las diversas organizaciones de danza que fueron alcanzadas por esta investigación, bajo un nuevo constructo de la relación entre estas con la política o lo político.

El principal insumo de estas cartografías fue la información levantada del relato directo de agentes de diversos ámbitos de las danzas, considerando gestores, intérpretes, investigadores y docentes. A través de sus palabras fuimos construyendo una nutrida red de organizaciones que articulaban a la danza en diferentes espacios de lo político.

Con la finalidad de caracterizar estas organizaciones identificamos diferentes categorías:

- _ Formación
- _ Educación superior
- _ Festival
- _ Elenco estable
- _ Compañía, colectivo artístico o comparsa
- _ Espacio de danza
- _ Corporación
- _ Sindicato
- _ Red o Coordinadora
- _ Asociación Gremial
- _ Centros de Cooperación Internacional
- _ Política Pública

Junto con esto, identificamos su año de formación y contexto. Esto, con la finalidad de poder observar de qué manera han surgido organizaciones durante el periodo de estudiado y cómo podrían relacionarse diversos procesos sociales, culturales e institucionales tanto en Chile como el mundo, con sus nacimientos y desarrollos.

Luego cada organización se vincula a una región, con lo que podemos localizar en un plano a escala nacional la distribución y concentración de organizaciones a lo largo de nuestro país.

Por último, una vez que surgió esta gran red de organizaciones, comenzamos a agruparlas según sus características. Así aparecieron 4 grupos que responden a las diferencias fundantes de estas organizaciones, en tanto su procedencia como los fines que persiguen:

- Organizaciones de representación de las danzas, dónde aparecen sindicatos, asociaciones gremiales e

instituciones de representación.

- La danza institucional que agrupa distintas organizaciones del Estado y sus Instituciones
- Autoorganización política de las danzas, que refiere a organizaciones que no necesariamente buscan la representatividad del sector, pero si ocupan espacios de la esfera política

De esta manera han surgido tres cartografías, que representan las organizaciones alcanzadas por esta investigación, identificadas según región, categorizadas a partir de su quehacer, identificadas con un periodo a través de su fecha de fundación y agrupadas según el tipo de organización.

Textos

En el transcurso de esta investigación existieron ricas instancias de intercambio y reflexión entre el equipo investigador. A medida que la investigación avanzaba aparecían nuevas temáticas de interés y la necesidad de abordarlas con la finalidad de ampliar, diversificar y problematizar en torno a los objetivos propuestos.

De esta manera se desarrollaron tres temáticas que se enmarcan en esta investigación y que buscan ahondar en aquellos campos que dan cuenta de la necesidad de generar nuevas temáticas y reflexiones en torno a Las Danzas.

Los textos escritos por Gabriela Bravo, Ninoska Benavides, Paulina González y Josefina Greene, proponen reflexiones que recorren preguntas en torno a la organización de las danzas chilenas, desde perspectivas novedosas. Entre las preguntas aparece la problemática del trabajo, la institucionalización y el rumbo de las organizaciones, la diversidad de organizaciones y reclamos que podemos identificar, etc.

Invitamos a leer, compartir y cuestionar. Sin duda este es un paso en el camino de construir nuestras historias desde las prácticas, de aprender de quienes compartimos este vasto universo de las danzas y de entretejer sentidos.

Bibliografía

- Aalcaíno, G; Hurtado, L (2010) **Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000.** Editorial Ocho Libros Editores Ltda.: Santiago, Chile
- Arenas, B., Molina, C. Y Moreno, F. (2018) **Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática.** En Hantouch, J. y Sánchez Salinas, R. [comp.] **Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires.** pp.85-116 Buenos Aires: Rge
- Bausbaum, R (2014) **Amo a los artistas-etc** En Fotocopioteca N° 44
- Cadús, Eugenia (2019) **Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia,** Revista Intersticios de la política y la cultura, Nro.16: pg. 143-166
- Campos, O (2019) **Red Nacional DanzaSur; vínculo y empoderamiento del quehacer en danza contemporánea en Chile** [Tesis de grado en Antropología Sociocultural de la Universidad de Concepción, Chile]
- Cifuentes, M. J. (2007) **Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos.** LOM, Santiago-Chile
- _____ (2008) **Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza.** En Aisthesis, (43), pp. 11-26. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (2017) **Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022.** Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/políticas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/08/politica_aeee.pdf
- _____ (2012). **Catastro de la danza: perfiles en el campo nacional de la danza.** Disponible en: http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/09_Catastro-de-la-danza.pdf
- _____ (2010) **Política de fomento a la danza 2010-2015** Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_danza.pdf
- Cordovez, C; Pérez, S; Cifuentes, M.J; MC Coll, J; Grumman, A (2009) **Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000.** Editorial Cuarto Propio: Chile.
- Gago, V (2014) **La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.** Tinta Limón Ediciones: Buenos Aires
- Grimson, A (2014) **Introducción.** En Grimson, A (comp) **Culturas políticas y políticas culturales.** CLACSO
- _____ (2007). **Cultura y Neoliberalismo.** Buenos Aires: CLACSO
- Morris, Gay (2009) **Dance Studies/Cultural Studies, Dance Research Journal 41/1, Cambridge University Press**
- Wilbur, S. (2020) **Who Makes a Dance? Studying Infrastructure through a Dance Lens.** En Future of Dance Studies. University of Wisconsin Press. pp. 360-379
- Wortman, A. (2017) **Políticas Culturales y legitimidad política en tiempos de crisis.** Pol. Cult. Rev., Salvador, v.10, n. 1, p. 138-160, jan./jun.

Introducción cartografía

A continuación presentamos nuestras cartografías de las danzas, una aproximación y primer ejercicio para situar física y temporalmente a las diversas orgánicas que participan del tejido nacional en torno a la política y la asociatividad.

Estas cartografías que se presentan contienen finalmente el alcance de nuestra investigación. en ella están representadas todas aquellas organizaciones que durante el desarrollo de esta investigación surgieron como agentes relevantes en la relación entre danza y política durante los últimos 30 años.

¿Están todas las organizaciones políticas de Danza? la respuesta es no. y las razones van en 2 sentidos: primero la complejidad de la definición y conceptualización en sí misma y, segundo, el alcance acotado en tiempo, recursos y equipos que nos permitiera alcanzar a cada organización, en cada latitud y territorio.

De todas maneras constituye un ejercicio participativo, construido en base al relato de investigadoras, gestorxs, dirigentes e intérpretes de diversos territorios, corrientes, estilos y perspectivas. constituye un primer acercamiento hacia la visibilización de la riqueza y diversidad de las danzas en nuestro país, y al complejo entramado de orgánicas y prácticas que articulan políticamente al sector.

No son pocas ni recientes las acciones políticas en danza, y estas cartografías permiten a lo menos visibilizar y situar la labor de estas organizaciones los últimos 30 años.

PIE CATEGORÍAS

Clasificación de las organizaciones según sus principales prácticas vinculadas con las danzas

PIE ORGANIZACIONES POLÍTICAS

Organizaciones que se articulan con el objetivo de representación del sector de las danzas

PIE DANZA INSTITUCIONAL

Organizaciones y acciones de instituciones públicas y privadas que intervienen en el sector de las danzas

PIE AUTOORGANIZACIÓN

Organizaciones y prácticas de las danzas con interés y participación política

Categorías

Elenco estable

Festival

Compañía, colectivo artístico o comparsa

Asociación gremial

Red o Coordinadora

Política pública

Educación superior

Corporación

Investigación

Centro de Cooperación Internacional

Sindicato

Espacio de danza

Formación

Organizaciones de representación de las danzas

Alcance nacional



- 2002 Corporación Danza Chile
- 2016 Red Nacional DanzaSur A.G.
- 2019 Red de Trabajadoras de Las Danzas



Región de Valparaíso



- 2008 SINATTAD Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la danza

Región Metropolitana



- 1970 Sindicato de Bailarines del Teatro Municipal de Santiago
- 1990 SINATTAD Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la danza
- 1995 ProDanza Colegio de Profesionales de Danza Chile A.G.
- 2003 Colegio Profesional de Pedagogas y Pedagogos en Danza de Chile A.G.
- 2009 Danza en Red
- 2011 Aflach - Asociación de Flamencos Chile A.G

Región del Bío Bío



- 2019 Red de trabajadorxs danza Bío Bío

Período previo a la investigación

Período 1990

Período 2000

Período 2010



Formación



Educación superior



Festival



Elenco estable



Espacio de danza



Corporación



Sindicato



Investigación



Red o Coordinadora



Asociacion Gremial



Política Pública



Centro de Cooperación Internacional



Compañía, colectivo artístico o comparsa

Ladanza institucional

Arica



- 1971 BAFUT
- 1998 Liceo Artístico Dr. Juan Noé Crevani

Tarapacá



- 1971 Liceo Artístico Violeta Parra

Antofagasta



- 2011 Balmaceda Arte Joven - Sede Antofagasta

Atacama



- 2003 Colegio de las artes Marta Colvin

Valparaíso



- 2001 Balmaceda Arte Joven - Sede Valparaíso
- 2007 Universidad Arcis Valparaíso

Metropolitana



- 1918 Estudio Valero
- 1928 BANCH
- 1941 Universidad de Chile
- 1946 Instituto Chileno Norteamericano
- 1947 Liceo experimental artístico
- 1952 Goethe institute
- 1965 Ballet Folklórico Nacional Aucaman
- 1969 Ballet Folklórico Nacional BAFONA
- 1982 Instituto Chileno Francés
- 1982 Escuela Karen Connolly
- 1985 Universidad ARCIS
- 1992 Balmaceda 1215 Arte Joven
- 1993 Centro Cultural de España
- 1997 Universidad Academia de Humanismo Cristiano
- 2000 Universidad UNIACC
- 2005 Universidad Bolivariana
- 2006 Universidad Mayor
- 2006 CIM.AE Universidad Mayor
- 2006 Festival Universidad Mayor
- 2007 Festival Video Danza Arcis
- 2008 Festival Días de Danza CCE
- 2008 Escuela moderna
- 2010 Universidad de las Américas

Maulín



- 1980 Liceo de Cultura y Difusión Artística de Talca

Bío Bío



- 2005 Balmaceda Arte Joven

Los Ríos



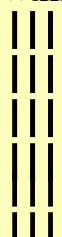
- 1979 Ballet Folklórico Universidad Austral

Los Lagos



- 2007 Balmaceda Arte Joven - Sede Los Lagos

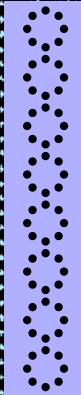
Alcance Nacional



- 2003 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
- 2001 - 2020 Área de danza del Ministerio de Educación
- 2001 - 2010 Mesas regionales de Danza
- 2010 Política de fomento para la danza 2010-2015
- 2020 Área Nacional de Artes escénicas
- 2022 Ley Nacional de AAEE

Autoorganización política de las danzas

Arica y Parinacota



- 1995 Comunidad indígena de Guallatire
- 2001 Ong Oro Negro
- 2002 Tumba Carnaval
- 2005 Arica Negro
- 2009 Círculo Ancestral
- 2015 Aluna tambó
- * Tarqueada de Molinos
- * Pueblo Raíces Codpeñas

Tarapacá



- 2007 Festival Fintdaz

Antofagasta



- 2018 Espacio llú

Coquimbo



- 1990 Astradanza

Valparaíso



- 2001 Festival Danzalborde
- 2020 Corredor Danza Valparaíso



Alcance Nacional



- 2002 Corporación Danza Chile
- 2016 Red Nacional DanzaSur
- 2020 ATAC. Asociación de Trabajadores y Trabajadoras de las Artes Africanas y Afrodescendientes en Chile.

Digital



- 2017 Observatorio Danza

Autoorganización política de las danzas

Metropolitana



- 1978 Colectivo La Cueca Sola
1985 Centro de Danza Espiral
1990 SINATTAD
1991 Colectivo de arte La Vitrina
1995 ProDanza
1995 Comparsa Catanga
1997 Compañía Movimiento
1999 Alwe Kusi
1999 Batucada la Pincoya
1999 Fraternidad Ayllu
2000 Logun Ede
2001 Espacio Vitrina
2001 Festival Identidad en Movimiento SINATTAD.
2006 Escuela Carnavalera Chinchin tira pié
2007 Tinkus Legua
2007 Quillahuaira
2007 Centro Coreográfico Matta Sur
2007 Espacio de Arte Nimiku
2007 Centro de Investigación y memoria de las AAEE / CIM.AE
2008 Festival Vertientes
2008 Festival Días de Danza CCE
2009 Coordinadora Carnavalera COCA
2009 Danza en Red
2009 Escena Doméstica
2009 La Trikiñuela
2011 Danza en Emergencia
2011 Red Urbana Carnavalera
2012 N.I.C.E. Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y AAEE.
2014 Tinkus Jiwasanaka
2015 Centro de Creación y Residencia NAVE
2016 Festival Interescuelas
2017 Coloquio Diálogos Bajo la Mesa Verde
2017 Negra Libertá
2019 Cabildo de Danza Autoconvocado
2019 Sudakas Sudadas



Bío Bío



- 1984 Grupo de danza Calaucán
2001 Centro de danza Calaucán
2011 Loft Festival Danza Contemporánea
2010 Escenica en movimiento
2019 Red de trabajadorxs danza Bío Bío
2017 Corredor Sur

Los Ríos



- 2009 Festival de Danza Junto al Río Valdivia
2017 Corredor Sur

Los Lagos



- 2014 Festival Cuerpos en Lluvia
2017 Corredor Sur



TRABAJAR EN DANZAS

Perseguir derechos

Ninoska Benavides Valenzuela

Escribo este texto, a partir de la recopilación de datos elaborados entre entrevistas y reflexiones compartidas, en las reuniones que hemos mantenido como Núcleo en el desarrollo de esta investigación. Sobre todo, escribo estas palabras desde mi propia experiencia como trabajadora de las danzas en Chile. Mi objetivo, es aportar una reflexión y lectura en torno a las “demandas” históricas del sector respecto de la situación laboral, la cual nos toca habitar desde nuestros diferentes roles de trabajo en la disciplina. Así como de los marcos institucionales que “regulan” y/o “fiscalizan” nuestra situación en torno al trabajo. Me parece importante centrar mi análisis en base a datos elaborados en la temporada pandémica, ya que en este periodo, considero, se evidencia con creces la situación reclamada desde el sector de las danzas. Así también, me interesa destacar cómo esta situación “obliga” al mismo sector a entretejer sus condiciones de sobrevivencia.

En este escrito, voy a proponer algunas lecturas a partir del análisis de documentos y de las entrevistas realizadas a tres organizaciones que, considero, relacionan las danzas y el trabajo en sus orgánicas, estas son: SINATTAD, Prodanza y La Red de trabajadoras de las danzas.

1. ¿Trabajar en danzas es un conflicto de género?

Ser considerada trabajadora de las danzas, como tal. Es decir, ser consideradas trabajadoras con reconocimiento en los códigos laborales que respalden derechos sociales, es una realidad aún lejana para un sector completo que se ha organizado durante décadas sin que ninguna institución haya podido dar soluciones de manera vinculante a las propuestas del gremio.

¿Quiénes somos las trabajadoras de las danzas en Chile? El sitio ministerial, Observatorio Culturas, en sus “Cifras del registro de agentes culturales - Observatorio Cultural”, indica que el 6,2 % de un total de 24570 personas que contestaron la encuesta, responden que las danzas son su área de desempeño principal. Desde la observación del ecosistema generalizado de las danzas, puedo decir que mayoritariamente quienes componemos el círculo de las danzas en Chile somos mujeres y disidencias. Si bien, hasta este momento no he encontrado un dato concreto como un catastro o una encuesta que respalte la información, desde esta observación personal quisiera compartir una pregunta sobre trabajo y género en danzas: ¿Será que la danza es vista como un “trabajo de género” y por esto no avanzamos a ser un gremio en contexto de trabajo formal y regulado? Entiendo por “trabajo de género” a cómo se designan los roles con respecto a lo que debería cumplir una visión binaria de producción, en donde las mujeres tenemos el deber social y la estructura moral que cumplir con hakeres, oficios, tareas, de reproducción y cuidados. La mayoría de estas designaciones son libres de retribución salarial, por lo tanto, no son consideradas un trabajo, aun teniendo como antecedente que dichas labores si aportan a la productividad tangible de una comunidad social. En relación a esto y teniendo en cuenta que, lo que sabemos es que el hacer de las danzas es un espacio en donde habitamos mayoritariamente “mujeres y disidencias”, me pregunto: ¿será posible que bajo esta mirada, exista discriminación de género? Es decir, “las mujeres y disidencias” han sido hasta ahora vistas como una población poco rentable o personas poco favorables ante los ojos de la “productividad mercantil”. Entonces me pregunto, ¿si las danzas fueran un terreno dominado por hombres-masculinos, sería un oficio/profesión reconocido por las leyes laborales?

Volviendo al argumento anterior, en la constitución vigente en Chile, así como en el código del trabajo vigente, existen herramientas para regular una serie de resguardos, fuera del sometimiento y la explotación, dotando de derechos sociales atribuidos al ejercicio del trabajo. Sin embargo, estas regulaciones no alcanzan al sector independiente de las danzas chilenas, pese a las insistencias del sector hacia las entidades fiscalizadoras. Y pese a la intención de incidir en las políticas estatales que hacen o podrían hacer un cambio significativo y trascendental, a través de la formación de un Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la Danza y un Colegio de profesionales de la danza de Chile. Aún así, no ha sido concreta la posibilidad de modificar el modo de operar en cuanto a contrataciones, denuncias, beneficios y seguridades laborales. En esta investigación se ha observado y dialogado con organizaciones de danzas que han articulado en búsqueda de mejorar las condiciones laborales desde los años 90` hasta la fecha, confirmando que a pesar del trabajo realizado desde los gremios, no ha habido, durante las últimas décadas, acciones concretas que permitan la tan mencionada “dignidad” en términos de probidad.

Para entender de qué se tratan las urgencias acumuladas y sostenidas en las décadas, es necesario hacer un pequeño viaje en el tiempo y remontarnos a los años 90’. Esto, para ver que en el discurso y programa de gobierno de Patricio Aylwin se reconoce la necesidad de potenciar la actividad artística luego del “apagón cultural”, de la última dictadura cívico militar de 1973-1990. En esta dirección se crea la “Propuesta para la institucionalidad Cultural Chilena”¹, en donde se habla de la importancia de crear organismos públicos para establecer políticas públicas y la urgencia de dotar de recursos para el trabajo de creación, de espacios para la realización cultural, ya que se reconoce la ausencia total de fondos para el desarrollo artístico, indicando la carencia de una política global de patrimonio y la centralización de los escasos recursos.

En este contexto, la formación del Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la Danza, SINATTAD, tiene como principal motor, hacer un llamado a las autoridades a tomar acciones sobre las situaciones de vulnerabilidad laboral identificadas por el gremio de la danza. En palabras de Paola Aste, presidenta de SINATTAD, este sindicato: “Nace bajo el alero del espiral en el año 90 para constituir el sindicato y desde entonces ha estado vivo hasta el día de

¹Ministerio de Educación (1994) Propuesta para la institucionalidad cultural chilena [en línea]. Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4425> (Consultado: 12 noviembre 2022).

hoy, por momentos menos activos, hoy nuevamente con mucha fuerza nuevamente” (Aste, Entrevistada en Focus Group 2, 2022). Sin duda, la conformación del sindicato es importante en términos que consolida a las danzas como trabajo, sin embargo, considero importante preguntar: ¿a quien se le exige en contexto sindical cuando no se tiene empleador como contraparte? Propongo esta inquietud teniendo en cuenta que para hacer una denuncia a la Inspección del Trabajo, el sindicato debe ser formado en una empresa o fábrica como figura legal en relación a un empleador. En este sentido, el sector de las danzas no se corresponde con una definición clásica en la estructura laboral, no al menos en lo que refiere al trabajo regular. Por lo tanto, es comprensible que muchas de las demandas levantadas por el sector trabajador de las danzas no lleguen a efectos concretos.

En el año 1995 se organiza el Colegio de Profesionales de la Danza de Chile, ProDanza, con las misiones de:

Promover el reconocimiento, desarrollo y perfeccionamiento de la Danza como Arte y como profesión, velar por el progreso, prestigio y prerrogativas de la profesión y por su regular y correcto ejercicio. Mantener a disciplina profesional de los asociados, prestar protección económica, social y cultural, promoviendo el desarrollo y dignificación de los profesionales de danza. (Estatutos Prodanza Chile AG: 2009)².

En palabras de Anabella Roldan:

...lo creamos 5 años después del sindicato porque fue una recomendación que nos hizo el SII por una consulta que hicimos y nos respondieron que la solución era hacer un colegio. Eso fue el año 95 y digo que es complementario al sindicato, porque para ser miembro de un sindicato basta con ganarse la vida pero el colegio pedía título o profesionalización comprobable (Roldan, Entrevistada en Focus Group 2, 2022).

En la actualidad, el hecho de obtener un título profesional en danza, sigue sin asegurar un cupo laboral en colegios o instituciones. La realidad es que la danza profesional, en su mayoría, sigue emitiendo boletas de honorarios, en el mejor de los casos.

Es muy importante destacar que estos espacios de organización, son en su mayoría lugares autofinanciados, en donde por años se han levantado datos estadísticos, los cuales en más de una ocasión han sido solicitados por las autoridades estatales. Sumando así una responsabilidad a la interminable lista de tareas no remuneradas en esta “carrera”. En palabras de una de nuestras entrevistadas:

Si queremos narrar una historia de hitos importantes de la orgánica en Chile, quisiera relevar la participación que atraviesa todo el ámbito social, que las directivas son quienes impulsan las acciones con una mochila muy pesada, porque hay poca participación. Poca pertenencia, individualismo, foco importante de estudio (Aros, Entrevistada en Focus Group 2, 2022).

Las y los trabajadores de las danzas ejercen un oficio, pero ser trabajadora de las danzas en Chile no necesariamente asegura recibir una remuneración o ejercer una actividad que se regula por las leyes laborales. Tampoco se tiene acceso a descansos de tiempo continuo y remunerado, sea por vacaciones, licencias médicas, permiso por nacimiento, matrimonio o duelo, los cuales son “derechos” reconocidos a los trabajadores. Por otro lado, por qué no decirlo también, en el colectivo social existe una noción que sugiere, constantemente, que hacer danzas o artes, es un hacer que tiene como único motor el amor. Bien conocido es el romántico dicho, “por amor al arte”. Así también, pareciera que en algunos casos la remuneración es o debiera ser un agregado y que está de más. Sin duda, este tipo de situaciones dan cuenta de que se está omitiendo que quienes ejecutan una labor en danzas son personas instruidas que han invertido dinero, tiempo y energía en su formación para luego invertir dinero, tiempo y energía en enseñar o crear o ensayar o investigar, etc.

El sector de las danzas ha levantado demandas hacia el estado acusando precariedad y falta de herramientas legales que equiparen la falta de justicia laboral y pongan en valor el hacer dancístico. Si bien, estas demandas o propuestas se presentan como un gran abanico que trasciende generaciones de bailarinas y de gobiernos al mando, las acciones son lentas y poco atingentes a las urgencias acumuladas y las urgencias que no vienen sorprendiendo.

Recientemente, luego del estallido-revolta social y la pandemia mundial, se ha confirmado, una vez más, la profunda precariedad que vive el sector en cuanto a derechos previsionales y seguridad laboral. Es por esto que, me parece importante recalcar que, es de suma urgencia visibilizar y poner en valor la cantidad de energía y tiempo invertido en cada desglose de las innumerables acciones que desempeña una trabajadora de las danzas, entendiendo esta multiplicidad de roles bajo el bien descrito análisis de Ricardo Bausbaum “Artista etc” (2013). Con bastantes evidencias se observa una baja estabilidad del trabajo, sobre todo cuando se enfrenta una crisis social o sanitaria. Los resguardos y protección de derechos laborales son casi nulos en un amplio porcentaje de la comunidad de la danza activa, por lo cual es muy difícil sobrellevar la vida cuando se está siendo adulto mayor, responsable de cuidados, viviendo maternidad, etc. Por lo tanto y por consecuencia lo que ocurre es que se vulneran derechos fundamentales de los seres humanos.

²Estatutos Prodanza Chile AG: 2009 www.prodanzachile.blogspot.com/2009/

2. 18 O³ - Las evidencias estallan y las danzas no tienen respaldo.

Durante Octubre del 2019 en Chile, ocurre una movilización social nacional de la que nadie queda indiferente. Ante la declaración: “estamos en guerra” de Sebastián Piñera, presidente de la República en ese momento, y las consecutivas medidas de represión que buscaban impedir las reuniones y restringir los horarios de movilización en espacios públicos, los espacios culturales, teatros y espacios de recreación son obligados a cerrar sus puertas, quedando suspendidas todas sus actividades. A esto se suma la suspensión de actividades en las escuelas, colegios y academias, todos estos espacios que contienen talleres extraprogramáticos o complementarios de danzas en la malla curricular que acompaña a los estudiantes. Como consecuencia directa e instantánea de estas medidas, todas las fechas programadas de funciones, estrenos, giras y clases, se suspenden sin opción certera de reprogramación. Tal como se dice “hora trabajada, hora pagada”, un sector completo quedó sin actividades laborales y, por consiguiente, sin remuneración. Ante la incertidumbre de este escenario, diversas agrupaciones, cooperativas y sindicatos se comienzan a reunir en asambleas territoriales en toda la extensión nacional con la intención de conversar, reflexionar y solucionar las inmediateces de la cotidianidad circunstancial. Un ejemplo de aquello es el nacimiento de Red de trabajadoras de las danzas, una agrupación de mujeres y disidencias de las danzas, que abre su inclusión a quienes no han tenido la capacidad de endeudamiento como para ser consideradas “profesionales” en la perspectiva de la institución educacional. Esta agrupación crece con perspectiva feminista, instalando prácticas fundamentadas en los afectos, cuidados, colaboratividad como activismos de urgencia. En su práctica, la Red de trabajadoras, pone el problema del trabajo como enunciado y denuncia, dando cuenta de que la articulación gremial no ha dado a basto en sus respuestas al sector, y de que no es posible hacer trabajo sindical cuando no tenemos representación.

En su manifiesto, La Red de Trabajadores de las Danzas plantea que emerge desde el:

...proceso que denuncia la vulneración sistemática de Derechos fundamentales y la institucionalización de las injusticias estructurales que se fundamentan en la Constitución de 1980, impuesta por la dictadura cívico-militar en el proyecto de implementación del neoliberalismo. (...)

...integrando y reconociendo, nuestro cauce se alimenta y forma parte del navegar colectivo de las mareas feministas. Nos implicamos en la necesidad de construir mundos desde otras lógicas, en este sentido nos organizamos y ampliamos nuestros horizontes de acción desde las danzas hacia nuevos modos de coexistir y de re-existir en una dimensión planetaria (Manifiesto, Red de Trabajadoras de las Danzas, 2020).

Constituyendo mesas de ayuda directa a sus adherentes (canastas de alimentos, contención emocional, entrega de dinero para cubrir gastos básicos) y mesas de relaciones externas, políticamente vinculada a la contingencia nacional desde el sector de las artes escénicas. Poniendo especial énfasis al carácter de espacios seguros, visibilización y reconocimiento de las labores de cuidados en las danzas.

Seguido al estallido/revuelta social, en marzo del 2020, llegan los primeros casos de covid 19 y Chile comienza a integrar “fases” que restringen de manera sucesiva la movilización fuera de los hogares. De este modo, la forma que conocíamos como trabajo de las danzas, desde aquella instancia era una opción nula y la comunidad debió reinventar al mundo virtual e invertir en la tecnología adecuada, es decir debió adaptar su capacidad de sostenerse laboralmente. Esto, además, exigió recurrir a capacitaciones pertinentes para realizar de alguna manera la actividad laboral de manera virtual o remota, viéndose enormemente afectadas y en desventaja quienes viven en territorios de baja conectividad de internet o pertenecen a sectores poco digitalizados, como la comunidad adulta y/o adultas mayores.

Respecto a las respuestas del Estado, expongo este breve ejemplo para visibilizar que la voluntad política y administración a cargo de recojer las propuestas de la comunidad, es muy escasa. En contexto de crisis sanitaria, las organizaciones de las artes coordinadas en Coordinadora Intersectorial Cultural en Emergencia CICE, acudieron a solicitar el 1% del presupuesto anual para apalpar la crisis, ante esta petición, la ministra de cultura, Consuelo Valdés, negó la ayuda afirmando que: “Un peso que se coloca en cultura, se deja de colocar en otro programa, en otra necesidad de los ciudadanos del país” (Entrevista CNN Chile, 3 noviembre 2020). Entonces, si como artistas no somos reconocidas como trabajadoras, ¿debemos admitir que como artistas tampoco somos reconocidas como ciudadanas? Destaco este ejemplo, porque me parece que, a pesar de que no existen, hasta el momento, reconocimientos y herramientas legales que respalden y protejan nuestro accionar laboral como contribuyentes a la sociedad productiva en perspectiva capitalista, es fundamental no desatender que se nos están negando nuestros derechos ciudadanos lo cual, considero, amerita una discusión profunda y una gigante voluntad política para cambiar la vida de toda una comunidad.

Ante la urgencia, que deja en evidencia que el Estado no cuenta con los datos sobre la situación global o detallada del contexto laboral y previsional de las y los trabajadores de las artes escénicas, considero que no es posible que se pueda hacer frente, desde la política pública, a la necesidad de contención para sostener la emergencia sanitaria. Hemos visto que es un hecho que el mismo gremio se reúne y levanta datos, entregando insumos gratuitamente a la institucionalidad para solicitar ayuda ante la imposibilidad de realizar las actividades cotidianas de trabajo.

³El 18 de Octubre de 2019 (18 O), hace referencia a la fecha en que se desató el Estallido - Revuelta en Chile, debido a la necesidad social de manifestar y visibilizar los “descontentos” resultados de las desigualdades que se viven en Chile.

Ante la crisis, la institución comienza, recién en junio del 2021, la recopilación de datos territoriales y exponen el primer informe del Registro Nacional de Agentes Culturales, artísticos y patrimoniales en octubre del mismo año. En este contexto, el Observatorio Cultura, perteneciente a la oficina ministerial de Cultura, ha realizado “Cifras de registro de agentes culturales”⁴, a este esfuerzo, se suman, recién en abril del 2022, los catastros que realiza el Ministerio de Cultura que logra convocar al primer registro nacional de agentes culturales, artísticos y patrimoniales para, en conjunto con los datos cuantificados en el registro social de hogares, poder generar la postulación al bono para trabajadoras y trabajadores culturales.

Este cruce de datos entre un registro nacional de condiciones económicas de vida y los datos recopilados por el Ministerio de Cultura, sin embargo, representan un desconocimiento del sector de las artes y la danza. Esto, porque, dadas las realidades concretas en las que se desenvuelve laboralmente el sector de las artes y las danzas en particular, es casi imposible lograr un estándar de homogeneización que permita ingresar en registros estandarizados en parámetros que son ajenos a nuestra realidad. Por esto, me pregunto, ¿cómo cuantifica rentas quien no es parte del boletariado, ni parte de quienes trabajan con contrato?, ¿cómo se demuestra la baja en rentas quienes trabajan de forma completamente informal? Dicho de otra forma, para acceder, dos años más tarde, a ayuda social frente a la crisis más dura del último tiempo, se exige al gremio demostrar en documentos de respaldo laboral, como liquidaciones de sueldo o boletas de honorario, sin tener en cuenta que durante dos años o más, gran parte del gremio no tuvo un trabajo formal, por lo tanto, no cuenta con forma de acreditar ingresos.

3. Trabajadoras de las Danzas en Red

Somos RED DE TRABAJADORAS DE LAS DANZAS, organización de apoyo y colaboración constituida por mujeres y disidencias que nos desenvolvemos en el amplio espectro de las danzas y prácticas del movimiento (Manifiesto, Red de Trabajadoras de las Danzas, 2020)

Esta Red agrupa a cincuenta y ocho adherentes, profesionales y autodidactas que en vistas de la urgencia desatada desde el 2019 en adelante, decidimos hacernos cargo de nuestro bienestar emocional integral. Dada mi participación en la organización, me parece importante considerar los catastros que hemos podido realizar y exponerlos aquí. Ya que, considero, aportan una lectura que puede ampliarse al sector.

En instancia prematura se levantan datos de evaluación y en el catastro de la Red de Trabajadoras de las danzas⁵ se indica que, en relación a la situación laboral, tan solo el 5% de las trabajadoras de la red realiza sus labores con un contrato indefinido, el 9% lo hace por medio de un contrato a plazo fijo, el 16% es independiente con trabajo, mientras que el 33% de las trabajadoras de la red es independiente sin trabajo hace 2 o más meses. Observamos, también, que el 30% de las trabajadoras de la red se encuentra sin trabajo desde la emergencia sanitaria. Además, se observa que durante la emergencia sanitaria “un 44% de las trabajadoras de las danzas vio cancelado entre 1 y 3 eventos que les proporcionaba ingresos y un 25% entre 4 y 6 eventos laborales”⁶. Como se puede ver, los ingresos salariales o expectativa de sueldo dependen de los espacios disponibles para realizar encuentros o eventos culturales que permitan la realización de funciones y clases.

Respecto a la percepción de salarios, la remuneración promedio antes de la pandemia era menos de \$500.000, la remuneración promedio después de la emergencia sanitaria era de menos de \$300.000. Antes de la emergencia sanitaria el 5,4% recibe un sueldo de más de \$1.000.000, mientras que el 18,9% recibe un sueldo de entre \$500.000 y \$1.000.000, sin embargo el 29,7% gana entre \$300.000 y \$500.000 y un 32,4% gana menos de \$300.000 en promedio mensual, es también de suma importancia destacar que 13,5% se mantiene sin ingreso fijo. El 75,6 % de la Red de Trabajadoras de las Danzas gana menos de \$500.000 y el 45,9% gana menos del sueldo mínimo. La expectativa de sueldo bajó en un 43% entre inicios de marzo y abril de 2020.

Lo relevante de exponer estos datos es que, la gran cantidad de fuerza trabajo de las danzas que existe laborando en los márgenes de la informalidad es catastrófica. Esto queda expuesto cuando ocurre una situación de emergencia generalizada, ya que sin los respaldos legales que sustentan los instrumentos necesarios para obtener la documentación que acredita y releva las cifras oficiales para la contingencia, es imposible obtener beneficios tales como Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) o IFE Laboral. Apoyos que obtuvieron en su mayoría las trabajadoras que pueden acreditar renta con liquidaciones de sueldo frente a la emergencia del covid 19 o los retiros de 10 % de los ahorros previsionales, cuando claramente estando en la informalidad laboral es imposible el ahorro previsional o de otro tipo.

4. Normalización de la precarización

Dado el análisis que he propuesto en este texto, me parece que es importante mencionar que los trabajos que involucran el desarrollo y reproducción de las danzas chilenas, son labores, oficios y hacedores que en su mayoría no se contratan por medio del código del trabajo. Esto, porque no existe ninguna “obligación normalizada” de los “empleadores” a generar contrataciones, por lo tanto, las actividades que se realizan en su mayoría son como

⁴<http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2022/02/01/cifras-del-registro-de-agentes-culturales/>

⁵Información expuesta en la mesa de trabajo interministerial entre ministerio cultural, social y economías y CICE, a partir del Catastro interno de la Red de trabajadoras de las danzas - abril 2020.

⁶Información expuesta en la mesa de trabajo interministerial entre ministerio cultural, social y economías y CICE, a partir del Catastro interno de la Red de trabajadoras de las danzas - abril 2020.

prestación de servicios. Esto se repite en casi toda la “vida productiva” de una trabajadora de las artes escénicas, lo cual quiere decir que, durante el ejercicio de una vida laboral profesional, en caso que seas profesional en esta área, lo harás casi sin derechos sociales y laborales. Los derechos fundamentales de los trabajadores se definen como:

...aquellos derechos y libertades que posee como persona, por el solo hecho de ser tal, y que se encuentran reconocidos y garantizados por la Constitución y las leyes respectivas, y deben ser respetados por el empleador en el ámbito de la relación laboral. Derechos⁷. (Constitución Política de la República de Chile)

De acuerdo a esto puedo decir, que lo que sucede en profundidad, es la precarización de los derechos y deberes constitucionales⁸ de todo un sector, ya que en la práctica mayoritaria no se reconoce relación laboral y subordinación entre la persona natural y las instituciones. Esta situación se produce, pese a que el sector se reúne, levanta datos y demandas acerca de su realidad, en palabras de Milca Galea: “hay contextos jurídicos que no permiten el desarrollo concreto de las peticiones que se levantan del sector” (Galea, Entrevista personal, 2022). Por ende, podemos inferir que mientras no exista un contexto real que nos permita visibilizarse como trabajadoras, no será posible poner en valor cuantificablemente como aporte para la sociedad. En contraparte, mientras el sector mismo no cuente con la capacitación y conocimientos de lo que “la ley” le resguarda, no será posible acudir a la entidad fiscalizadora y lograr salir de la complicidad inconsciente del círculo de la vulneración.

Bibliografía

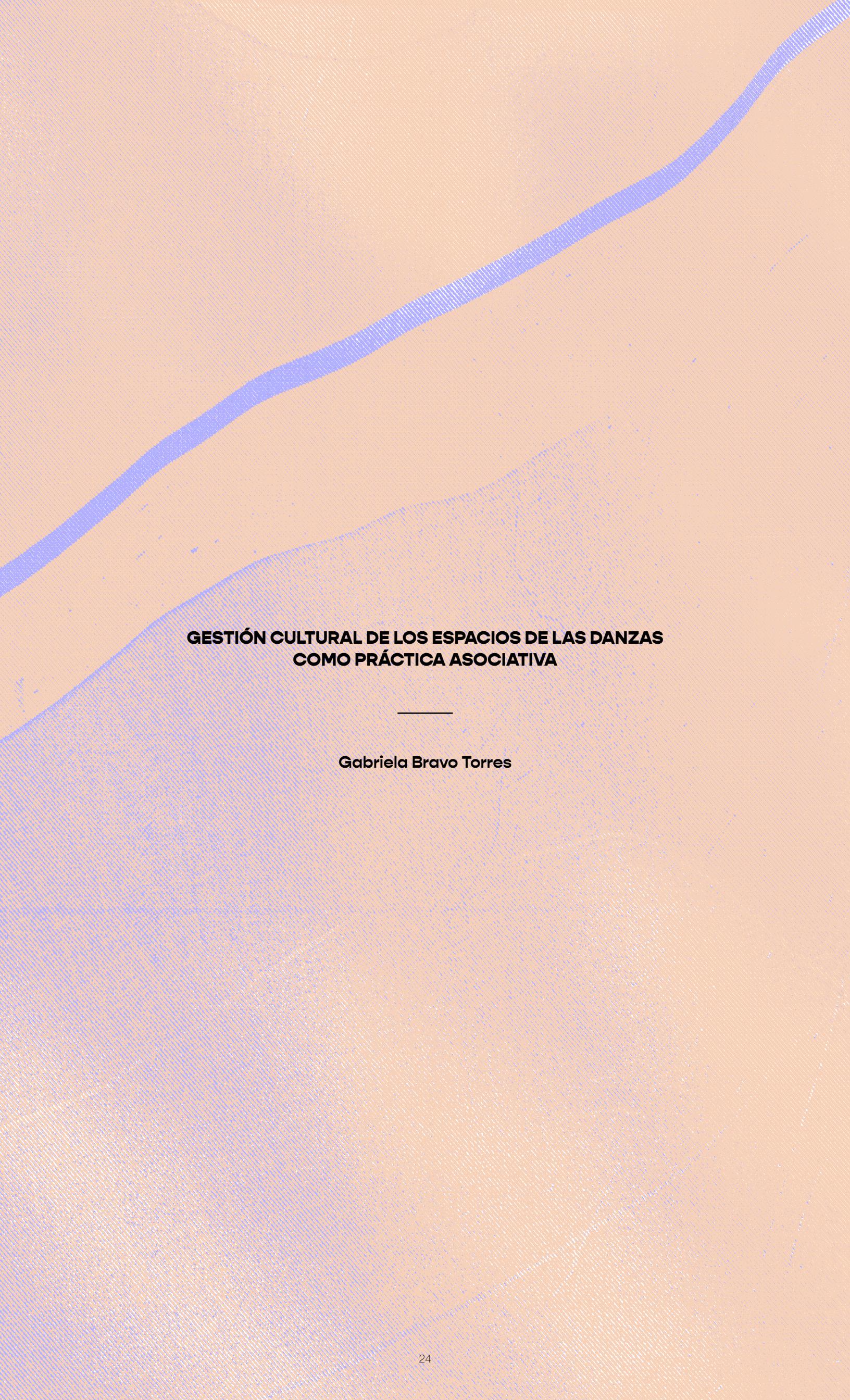
- Bausbaum, Ricardo (2013) **Manual do artista-etc.** Editorial Azougue.
- Cadus, Eugenia (2017) **¿Dejarás el baile por mí?: la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan** de Manuel Romero, Universidad de Buenos Aires Universidad Nacional de Artes - CONICET.
- Cifuentes, Cordovéz, Grumman, McColl & Pérez (2009) **Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990 - 2000.** Editorial Cuarto Propio.
- Arce & Iglesias (2021) **Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX. Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990.** Tenso Diagonal

Otras fuentes:

- Observatorio Cultural Estadísticas culturales. Informes anuales series 2016-2020.<http://observatorio.cultura.gob.cl>
- Constitución Política de la República de Chile, artículos 5 y 19 ; Código del Trabajo, artículos 2, 5, 292 y 485.
- Registro Nacional de agentes culturales, artísticos y patrimoniales - Observatorio Cultural.
- Antecedentes e hitos del proceso / Acerca del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Ministerio de Educación (1994) Propuesta para la institucionalidad cultural chilena [en línea].Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4425> (Consultado: 12 noviembre 2022).
- Manifiesto Red de Trabajadoras de las Danzas, 2020. <https://registrocontracultural.cl/tag/red-de-trabajadoras-de-las-danzas/>
- Entrevista CNN Chile, 3 noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=nqHL8sWNrDw&t=101s>

⁷Constitución Política de la República de Chile, artículos 5 y 19 ; Código del Trabajo, artículos 2, 5, 292 y 485.

⁸“ 16º.- La libertad de trabajo y su protección. Toda persona tiene derecho a la libre contratación y a la libre elección del trabajo con una justa retribución.”



GESTIÓN CULTURAL DE LOS ESPACIOS DE LAS DANZAS COMO PRÁCTICA ASOCIATIVA

Gabriela Bravo Torres

El siguiente texto, propone una lectura del qué hacer de organizaciones y grupos de personas que gestan e impulsan espacios dedicados al desarrollo profesional de las danzas, en relación al ámbito de la gestión cultural de estas disciplinas. Voy a analizar el recorrido de algunos espacios de formación y exhibición, haciendo foco en los modos de producción de los equipos de trabajo. Además, propongo observar la incidencia de este tipo de proyectos, en el ejercicio asociativo de las danzas, desde una perspectiva de la política organizacional y política afectiva. Para esto, me planteé identificar algunos denominadores comunes en las prácticas de gestión cultural, que dan cuerpo y contenido a los espacios culturales que tienen como principal foco el desarrollo de las danzas; ya sea en su programación artística, instancias formativas e incluso orgánica de funcionamiento.

Es importante señalar, que el marco de referencia que comprende esta investigación, responde a las experiencias de articulación gremial y gestión más próximas a mi propia biografía como mano de obra de las danzas. En el camino que me ha abierto el ejercicio de la gestión y agitación cultural. A la vez, se entrelaza con las historias compartidas por bailarines/as, gestoras/es culturales, investigadoras/es a cuyas historias tuvimos acceso mediante entrevistas y grupos focales de discusión. En suma, de las experiencias que nos entrecruzan como núcleo de investigadoras. Entonces, por cuestión de afinidades y el propio movimiento de esta investigación, es ineludible señalar que el campo más identificado, es el de la danza contemporánea.

1. Lo multidimensional en la conceptualización de la danza contemporánea

Como primer punto, me parece importante acordar un criterio de lectura de lo que entiendo por danza contemporánea, concepción que va mutando según el foco de análisis del cual se observa y el propio campo laboral y creativo. En esta oportunidad, voy a situarme en el concepto de danza contemporánea desde una perspectiva práctica, es decir, me concentraré en una definición de la danza contemporánea relacionada y ubicada en un contexto geopolítico. En ese marco, una posibilidad de definición de la danza contemporánea, tendrá que referir al devenir en la historia del arte, considerando criterios puramente estéticos y temporales de las distintas corrientes artísticas. Para esto, se hace necesario remontarnos al siglo XX y el surgimiento de las vanguardias dentro de las artes escénicas, las cuales impulsaron el desarrollo del postmodernismo, las manifestaciones interdisciplinarias y la reflexión sobre los espacios posibles para el arte. En este margen, el lenguaje de la danza contemporánea va a poner en tensión la estructura de la obra, la presencia de espectadores y la participación de los mismos. Así como los espacios para la representación, las posibilidades del cuerpo en cuanto al gesto y el movimiento, la espectacularidad, el desborde de las cuadraturas de las técnicas en su formación disciplinar. Emergiendo así las más diversas formas de producción para la danza en el campo artístico .

Por otra parte, en la conceptualización de la danza, existe un ejercicio sensible que define lo “contemporáneo” y cómo este concepto se construye y toma sentido en el ecosistema creativo y productivo que moviliza las danzas. Considerando su perspectiva histórica, la transformación de los paradigmas estéticos, la descolonización del cuerpo, como también las transferencias culturales que se suscitan en contextos internacionales dominantes, la representación artística de la danza y sus circuitos de exhibición.

De esta manera la danza contemporánea será una expansión por diversos claros que se construyen en este circuito de redes de comunicación, que dejan entre ver definiciones que cruzan la historia, los contextos y sus modificaciones, la experiencia, pero por sobre todo el cuerpo en movimiento, en reflexión corporizada (Campos, 2019).

De acuerdo a lo anterior, se comprende que podemos tomar muchas definiciones de lo contemporáneo en las danzas, ya que existen muchos puntos de partida para esta definición. Por una parte, si nos circunscribimos únicamente a la perspectiva histórica podríamos quedar restringidas a los espacios institucionales desde donde se posicionan quienes han escrito la historia del arte desde la Academia, espacios que se desarrollan al resguardo del acontecer de las organizaciones sociales y los movimientos sociales. Por otra parte, en la literatura consultada sobre la historia del arte y de la danza en Chile, se evidencia que la misma ha estado sujeta a la prolongación de las corrientes artísticas provenientes de Europa y Estados Unidos. En este sentido, las formas y definiciones pueden considerarse como heredadas de un contexto o modelo sociocultural que se impone desde el norte y desde los distintos centros de poder. Estos modelos han promovido una universalidad en la danza, que se expresa, entre otros ejemplos, en la concepción del cuerpo de una bailarina y un bailarín únicamente desde una valoración antropométrica.

Por otro lado, desde una perspectiva crítica de estos cánones, hoy observamos una gran cantidad de creadoras y artistas del movimiento que, en su condición contemporánea, avanzan en problematizar la colonización por sobre los cuerpos danzantes, impulsando una mirada crítica que considera las características sociales, culturales y corporales dentro de un contexto sudamericano. Una justa crítica a la hegemonía del virtuosismo, a las proporciones corporales “idóneas” que han sido constituyentes de las distintas técnicas clásicas y modernas de la danza. En efecto, lo contemporáneo en esta línea, viene a problematizar de manera permanente el ecosistema creativo del “hacer danza”. Con ello, a su vez se problematizan la idea de obra, residencia, procesos y sus posibles estructuras de organización, la crisis de los públicos, los espacios de exhibición, el abordaje del cuerpo desde sus dimensión pedagógica, creativa e incluso filosófica, los modos y medios de producción artística, entre otros temas relevantes de considerar al momento de pensar las danzas.

Ahora bien, para este texto y las dimisiones que observamos para este ejercicio, es suficiente con la autodeterminación y/o el reconocimiento de los propios agentes de las danzas como practicantes de danza contemporánea.

...al claro de las concepciones más sensibles de la danza contemporánea, las cuales disuelven el tiempo, el espacio, resignifica conceptos y toma sentido en los procesos de individuación en que cada artista reconoce y es reconocidos en su quehacer sobre su contexto (Campos, 2019).

2. Las formas que toma la gestión en danza y donde converge

Para realizar el análisis que propongo, la primera afirmación importante es que, para llevar a cabo cualquier práctica de danza, el espacio es una condición sine qua non. En este sentido, se vuelve necesario pensar en la idea de espacio desde el punto de vista pragmático, me refiero a la infraestructura cultural especializada en la danza. Para observar esta infraestructura, es importante considerar el territorio en donde se emplaza, los equipos de trabajo que se articulan, las actividades y colaboraciones que practican y donde se concentran los esfuerzos y los recursos para el desarrollo artístico de la danza.

Si hacemos una revisión para ver desde donde se emplaza la infraestructura que contiene la escena de la danza, no podemos dejar de situarnos en el contexto de la dictadura cívico-militar chilena encabezada por Augusto Pinochet. Periodo que la literatura especializada en cultura ha denominado como de “apagón cultural”, considerando desde septiembre de 1973, hasta el 11 de marzo de 1990 (fecha en que asumió Patricio Aylwin, iniciando la supuesta transición democrática). Durante este periodo, la junta militar y los civiles a su favor se dedicaron a frenar y censurar cualquier hecho artístico y, como consecuencia de esto, la comunidad rebusco otros espacios de encuentro para el desarrollo artístico. También un espacio de lucha y contención, entre tanta desolación y masacre.

Así como la performance y la danza, fueron muchas las escenas, los espacios que finalmente se inscribieron en este episodio de nuestro arte, del que sin lugar físico y extrema censura surgieron iniciativas y colectivos que se convocaron en lugares autogestionados como lo fueron galpones, garajes, talleres, como también la calle, poblaciones, parroquias, casas particulares y de comunidades. Todos espacios que finalmente fueron claves para la acción cultural. Al contrario de toda suposición para una escena artística, en esos años lo impensado era un escenario con todas sus características habituales y más impensado aún lo era un escenario institucional (Alcaino, 2019)

Entrando a los 90', cambia la organización política en danza, sin Pinochet como horizonte común de resistencia, se desperdigan las luchas. Esto también afecta las maneras de organizarse y producir las danzas, se reabren los espacios más institucionales y aparece un modelo de financiamiento que va a delimitar la escena de las artes escénicas. Asimismo, los y las artistas se enfrentan a otros públicos, apartándose del contexto de la escena militante ya que, hasta ese momento sus escenarios eran los espacios donde suscita la organización del movimiento opositor al régimen militar.

Como no había dictadura, cada uno pensó ¿a qué me dedico ahora? Fue un momento complejo (...) Personas se van de Concepción, cambia el paisaje, ya no estaba Pinochet, podemos decir que hay una desorientación (...) Aparecen los proyectos FONDART. Por primera vez se puede presentar en espacios formales, independientes de la calle. Se puede subir al Teatro de la Universidad de Concepción (Ragliani citada en Aste, 2009)

Con la entrada de los años 2000, otro factor determinante para el hecho escénico en un contexto neoliberal, serán las condiciones financieras que delimitan el tiempo invertido en una investigación y/o producción creativa. Por otra parte, durante la transición democrática se concretó la posibilidad de presentarse en teatros e infraestructura cultural acondicionada, la cual invitó a profundizar en el diseño integral de las obras coreográficas que son exhibidas en dichos espacios. En este contexto se producen obras y proyectos que conforman equipos multidisciplinares, en pro de una temporada laboral específica. El circuito de exhibición, compartido mayoritariamente con la escena teatral, va exigiendo un mayor despliegue de recursos, tendiendo hacia una profesionalización o al menos, hacia a un contexto más exigente en términos técnicos.

Lo que me trae hasta acá, es la pregunta: ¿cómo la danza contemporánea habita en los espacios formales e institucionales?. Y, en ese sentido, es necesario definir cuál sería un espacio para el desarrollo óptimo de la danza, ¿cuál es la infraestructura idónea para el desarrollo y fomento de la danza contemporánea?

La infraestructura cultural, se podría entender como espacio inmueble que, gracias a sus características estructurales, permite el desarrollo artístico de la danza, espacio físico que podría contener varias actividades dentro de la cadena de valor de la danza. En ese sentido, corresponde diferenciar su fase de formación y entrenamiento, el cual se puede desarrollar en una sala de danza, con una dimensión y piso adecuado, etcétera, entendido como contraparte de un espacio de exhibición que contenga una estructura técnica pensada para la representación dramática en el que se puedan implementar obras de danzas contemporánea. Asimismo, la infraestructura cultural, está asociada a un tipo de gestión y administración, que plantea una mirada programática sobre los contenidos ahí generados y difundidos.

En efecto, existe infraestructura cultural pública y privada, sin embargo, no toda está acondicionada para recibir propuestas de danza. Esto significa, que cuente con la configuración de un espacio escénico flexible, que pueda amoldarse en base a lo que guíe la composición coreográfica de determinada obra. Otros aspectos importantes a tener en cuenta son, que el espacio tenga una disposición de trabajo para probar e investigar, así como una adecuada disposición del escenario y de los y las espectadoras, entre otras características. Si bien, actualmente existe una gran diversidad de formas y dispositivos con los cuales se hace obra, la constitución de un espacio idóneo para la exhibición, en mi opinión, va de la mano con la sensibilidad con las danzas del equipo humano detrás, encargado de la programación artística de los espacios.

Si pensamos en la Región Metropolitana, existen más cantidad de espacios en comparación con las otras regiones del país y, aun así, hay fines de semanas sin cartelera de danza.

El Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, estableció en sus catastros que la mayoría de este universo de espacios capitalinos sólo se adapta para la realización ocasional de espectáculos dancísticos, por lo que no cuentan con un acondicionamiento permanente y especializado en la disciplina. Dentro de este levantamiento se perfilan como espacios relevantes en la región Metropolitana el Teatro Municipal de Santiago, el Teatro de la Universidad de Chile y los centros culturales Matucana 100, GAM y Centro de creación y residencias NAVE (Céspedes, 2020).

Siguiendo estas palabras, un espacio con programación especializada en danza es una excepción a la regla dentro de un ecosistema de las artes escénicas. Sin considerar el excesivo centralismo de la “oferta en danza” que, si bien se ha movido con fuerza hacia el sur del país, sigue ocurriendo en capitales regionales.

Dicho de otro modo, nos enfrentamos a un déficit en términos de infraestructura. Esto, sin duda, repercute en la manera en la que se organiza el sector de las danzas. Ya que, las mismas personas que buscan llegar con sus trabajos artísticos a circuitos establecidos, son las que consiguen muy pocos espacios acordes. Lo que sin duda dificulta los montajes y la posibilidad de sostener un repertorio nacional de danza contemporánea sostenido en el tiempo. Esto se profundiza cuando la programación de danza en muchos casos es esporádica. Además, una de las limitaciones para la circulación de obras artísticas, refiere al reducido circuito de exhibición y la intermitencia entre funciones. Ya que, para levantar nuevamente una producción artística se requiere tiempo de ensayo y despliegue de recursos y espacio para exhibir nuevamente cualquier producción, por tanto, los grupos artísticos sólo ofrecen las últimas obras creadas. En muchas oportunidades las obras financiadas por los fondos concursables no se pueden replicar sin recursos, quedando al cautiverio de las doce funciones comprometidas por formulario. Así, difícilmente un equipo artístico supere las cincuenta funciones de sus obras.

Por otra parte, la realidad de los espacios está ampliamente diagnosticada por la institucionalidad cultural dentro de las políticas culturales. Sin embargo, a pesar de que se reconocen sus limitaciones, hemos constatado en el marco de esta investigación, que ha sido muy difícil avanzar en esta materia y es un eslabón crítico dentro del ecosistema de las artes escénicas. Es necesario mencionar aquí, que son los espacios formales e independientes los que están mayormente identificados y, por tanto, a nuestro alcance como investigadoras. En este sentido, reconocemos el sesgo que se instala desde nuestra perspectiva como participantes de los mismos espacios, quedando en un segundo plano los espacios públicos y comunitarios que integran otras disciplinas y formas de cooperación artística.

La Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022 define la situación actual de la infraestructura en danza como:

En danza, en tanto, se aprecian grandes debilidades relacionadas con la infraestructura especializada. El principal punto crítico es la carencia de espacios de creación y exhibición que cuenten con equipamiento óptimo para la práctica de la disciplina. (Ministerio de las Culturas, 2017)

En los treinta años que intenta abarcar esta investigación, insistimos que siguen siendo pocos los espacios formales para ejercicio multidimensional de las danzas, considerando, por una parte, su ámbito escénico y por otro lado su área formativa. Una consecuencia de esto fue el auge de las casas de estudios en los años 2000 que, con el fervor del lucro en la educación, impulsaron a una gran masa crítica de profesionales en las danzas, que en número no se tradujo en incremento de plazas laborales, espacios de exhibición y de encuentro gremial.

3. Hagamos el ejercicio de mirar por fuera de la escasez

Frente a este contexto las hacedoras de las danzas se revelan y van a desarrollarse en los espacios disponibles, más no necesariamente los espacios habilitados. En este sentido, se profesionalizan, sobreponiendo en muchas ocasiones las condiciones óptimas para el desarrollo profesional del sector. Es la comunidad danzante la que va a resignificar otros espacios para hacer aparecer las danzas, considerándose los espacios públicos, comunitarios, experimentales, domésticos, virtuales entre otras tantas posibilidades.

Entendiendo lo líquido apegado a su significado: sustancia fluida que toma la formas determinadas dependiendo del recipiente que lo contenga; volumen fluido que a diferencia de lo que conocemos por sólido no tiene una sola forma.

Podemos decir que, el ejercicio de las danzas es fluido. En su hacer, sus distintas prácticas se van derramando y adaptando según las características instaladas por los contextos y los territorios. En cada contexto, el sector busca desplegarse laboralmente para su sobrevivencia debido a la carencia de espacios físicos, de infraestructura especializada para exhibir, crear y formar en danzas.

A menudo, lo prodigioso pensar y hacer la danza aparece cuando se atiende a su realidad dinámica e incesante y se reconoce, por sobre todo, como un trabajo en el amplio espectro de su palabra.

...el tránsito móvil de un gremio artístico que se particulariza por su trabajo en torno al conocimiento del cuerpo, hacia las representaciones y la movilización del sentido del ser-estar en el activo e inmerso en un contexto sociocultural y con unx otrx”.

De esta forma lxs artistas generan nuevos dispositivos de circulación y exhibición de sus prácticas fuera de los espacios tradicionales. Las causas de este fenómeno se inscriben en modificaciones globales en el arte contemporáneo, pero sobre todo en sucesos de ámbito local (Desjardins, 2012).

Con esto quiero decir que, existen tantas formas de facilitar, gestar, abrir y sostener espacios para las danzas, como prácticas creativas posibles, como personas dedicadas a las danzas y a las artes escénicas que sostienen entretejidamente el ecosistema. En este sentido, no es novedad decir que el desarrollo de la producción y la gestión de las prácticas danzadas están directamente relacionada con la red afectiva y colaborativa de quienes la practican, difunden, investigan y gestan.

Al recrear esta red o mapa relacional nada queda aislado, aunque superficialmente lo parezca coreográficamente se pueden armar y desarmar las innumerables conexiones y desconexiones de los elementos y personas que dibujan una geografía tan móvil y efímera como la danza (Cordovez, 2009)

Con estas palabras, Cordovez define a los articuladores de la danza contemporánea, como una red impermanente que va estar definida por la contingencia y casualidades que se dan dentro del mapa relacional. Esta red es impermanente debido a que, las personas que integran el campo creativo van a estar determinados por el territorio, contexto social y los distintos desplazamientos que se proponen en la escena de las danzas, alterando su continuidad y permanencia.

Cada una de estas conexiones produce una frescura inmediata en la escena, mostrando con cierto destello una nueva forma de mirar, crear y representar, aunque esta misma instantaneidad las vuelve fluctuantes, flexibles y caducas en el momento en que se pierde el denominador común que las sostenía (Cordovez 2009).

Entonces, volviendo a la analogía del agua, propongo que los espacios que acogen la práctica de las danzas son los recipientes donde el agua-danza se soporta y contiene. Al momento de agrietarse, una gran masa creativa se pierde, ya que tampoco existe un terreno fértil esperando por agua.

El problema es la discontinuidad de los espacios y esto se relaciona fuertemente con la inestabilidad de los apoyos a centros culturales, escuelas, centros de recreación, salas de exhibición entre otras instituciones.

En una revisión al gremio bajo la pregunta, ¿en donde se emplazan las danzas?. Las respuestas, en su gran mayoría, se atraviesan por la precarización laboral de las mismas. Esta afirmación lamentablemente es un escenario evidente, el cual profundizamos en el primer apartado de este texto. En consonancia de lo que propone Sarah Wilbur en su texto ¿Quién hace la danza? Donde señala:

Mi proyecto cambia esta visión de la infraestructura orientada a los objetos por una orientada en los sujetos, examinando las actuaciones comprometidas de las personas que sostienen las operaciones diarias en una organización de danza local sin fines de lucro. Visto a través de un lente etnográfico y de danza, la infraestructura emerge menos como una cosa que hace que otras cosas funcionen (Star 2002) y más como una cosa hecha por personas con poder variable y diverso compromiso con la práctica y la producción de la danza (Wilbur, 2020).

El contexto laboral de las artes escénicas, exige herramientas cada vez más especializadas en gestión cultural para la subsistencia de los y las artistas y sus proyectos artísticos. Como consecuencia, ante el escaso mercado nacional para las danzas y la frágil sostenibilidad de los proyectos en un mediano y largo plazo, se vuelve imprescindible para los agentes aplicar a los distintos apoyos estatales, mayoritariamente concursables. Sin embargo, las herramientas públicas de financiamiento son insuficientes para todo el ecosistema de la producción en danzas. También, es importante señalar, que muchos agentes tampoco postulan, por las más diversas razones. Entre los motivos que se encuentran para no postular a fondos concursables, podemos mencionar la falta de conocimiento de los fondos públicos y el desconocimiento de donde acceder a esa información, así como la falta de herramientas necesarias para postular proyectos y que los postulantes a su vez tengan opciones competitivas para su adjudicación o porque el perfil de su quehacer artístico está por fuera de las líneas de los fondos, entre otros.

Las críticas al carácter subsidiario de las políticas públicas, han sido cada vez más preponderantes. Las distintas organizaciones gremiales, han dado cuenta de que la lógica de financiamiento concursable perpetúa las desigualdades sociales entre los distintos agentes de las danzas. Pero este fenómeno de jerarquización, incluso, se

da también entre las disciplinas artísticas, dada a la brecha existente en el total de proyectos financiados por cada área de las artes escénicas: teatro, danza, circo, narración oral, investigación entre otras. Frente a este escenario cabe preguntarse, cuáles son los proyectos que persisten, cuales son las metodologías de trabajo organizativo que han podido dar continuidad a los espacios dedicados al movimiento.

4. Espacio VITRINA

Para contextualizar lo expresado hasta acá, me parece que la experiencia del Colectivo La Vitrina es interesante de mirar porque refleja la manera autogestiva y las implicancias de sostener un espacio que aporta al desarrollo profesional de las danzas. La primera implicancia que podemos observar, refiere a la necesidad de tener un lugar donde trabajar, crear, compartir y convivir. En un principio, en el ejercicio de una compañía de danza contemporánea, que inicia el año 1991 y luego, nueve años después en los años 2000, se establece una mirada colectiva y con ello, se gesta el Espacio Vitrina.

Espacio Vitrina, una alternativa de sala cultural en Santiago y referente dentro del medio nacional. Desde entonces ha transitado por distintos lugares, habitando espacios en calle Portugal 948 a partir del año 2000, en San Ignacio 1631 desde el 2006, y en Marín 0349 desde el año 2011 hasta la actualidad. Con la articulación de este nuevo espacio, el colectivo comienza a potenciar la implementación de actividades de difusión y reflexión cultural y social, creando audiencias, fomentando la comunión y un claro sentido de identidad (Espacio Vitrina, 2022).

Acá me concentraré en la gestión de Espacio Vitrina desde Marín 0349 (2011) en adelante, porque es esta casa roja de dos pisos, donde se explora de manera intuitiva el potencial de conformar un espacio. La vitrina, cuenta con una sala para la exhibición de espectáculos, ensayos, encuentros formativos, jams de improvisación, seminarios y talleres, entre otras múltiples posibilidades. El principal desafío de este proyecto, fue la supervivencia de la infraestructura y de las personas que sostienen la casa, lo que conllevó distintas acciones de financiamiento para su permanencia. Ya que este espacio es un contexto laboral para el mismo colectivo, a la vez que lo es para la comunidad de las danzas y teatristas emergentes.

Espacio Vitrina, durante sus primeros años en la casa, no desarrolló un pensamiento curatorial específico. Su programación se definía bajo la consigna de no tener curatoría y constituirse como un espacio abierto y democrático. Así, sus actividades daban cuenta de la necesidad de los propios artistas de contar con un lugar de ensayo y su principal foco ha sido el arriendo de sala de ensayos y la sostenibilidad de la casa en términos económicos. Cabe mencionar aquí, que el valor de la hora de ensayo, era accesible y esta política de precio permitió que muchas compañías de teatro y danza pudieran desarrollar sus proyectos de creación. Incluso, el análisis por los años 2012-2017, era que los y las teatristas acceden con mayor frecuencia a Espacio Vitrina que la misma comunidad de la danza, siendo una consecuencia directa al contexto regional metropolitano, en el cual hay más proyectos autogestivos y mayor cantidad de colectivos emergentes o grupos de recién egresados de la carrera de teatro que disponían de sus propios recursos para levantar obras. Por otro lado, los y las bailarinas desarrollan menos cantidad de proyectos autogestivos y gran parte de ellas está a la espera de los resultados de los fondos concursables para desarrollar proyecto de creación, al mismo tiempo que es una comunidad más pequeña, en relación a la masa crítica de hacedores teatrales. Ahora bien, es importante sumar al análisis que la comunidad de la danza se sostiene fundamentalmente en el área de la docencia, donde se reditúa económicamente con mayor éxito en comparación con la creación artística. Por esos años, la discusión del colectivo en relación al espacio, se dirige a definir qué tipo de clases de danza se imparten en la casa.

Es en este proceso donde surgen preguntas que atraviesan la propia práctica del Colectivo de Arte la Vitrina: ¿De qué hablar? ¿Qué contiene este espacio? ¿Quiénes pueden dar clases? ¿A quiénes va dirigido o quiénes asisten al espacio? ¿Quiénes se sienten invitados? ¿Cuáles son todas las acciones necesarias para mantener pie una infraestructura? ¿Quién compra el limpia pisos? ¿Espacio Vitrina es un espacio seguro? En la búsqueda de respuestas a estas preguntas es gravitante el que hacer de la gestión cultural, como un posicionamiento creativo en la narrativa de ser espacio que se despliega hacia la ciudadanía y a quienes participan de las actividades.

A pesar del potencial de gestión de un espacio, el objetivo profundo del colectivo es bailar y crear, mantenerse haciendo juntos y juntas en un contexto hostil, que no pone en valor las prácticas artísticas y que atenta contra cualquier colectividad. En Espacio Vitrina, el rol de la gestión cultural aparece por añadidura a propósito de la sostenibilidad del espacio y la posibilidad de acceder a los mecanismos de financiamiento. En consecuencia, las personas que se han desempeñado en el rol de la gestión, son únicamente parte del equipo que sostiene el espacio, más no integrantes del colectivo. Esto es una clara señal de que en la génesis los reúne, no un pensamiento programático del espacio, sino más bien un instrumento. Hoy desde mi perspectiva, Espacio Vitrina excede al colectivo, ya que la necesidad de sala y un espacio para exhibición de obras y procesos creativos deviene de una falencia sistemática dentro de la cadena de valor y producción de la danza. Constituyéndose así, la casa roja ubicada en Marín como parte del circuito de la danza contemporánea que cobija a artistas con amplia trayectoria y colectivos emergentes, sin distinciones respecto a la calidad artística, lo que hace a este proyecto único en la región. El cuidado de este espacio y de que el mismo se sostenga, es parte de un entramado de personas que

hemos transitado por ahí y este potencial es el que urge sostener y acompañar con una mirada amplia de la gestión cultural, que le entregue valor al espacio físico, potenciando creativamente y abriendo las puertas a los procesos comunicacionales que permitan vincularse directamente con los públicos que acceden a este lugar.

5. Escénica en Movimiento

El Colectivo Escénica en Movimiento se inicia en el año 2010, mismo año en que el sur de Chile fue azotado por el terremoto del 27 de febrero. Este evento telúrico cambió la geografía del sur del país, por tanto, el proyecto se posiciona desde Concepción, en un contexto fisurado donde la infraestructura para la cultura y la danza es muy reducida. Escénica en Movimiento, busca en sus principios desarrollar instancias formativas y de difusión del conocimiento, entrenamiento y el lenguaje de la danza contemporánea y las artes escénicas. Esto se manifestaba en la oferta de una serie de seminarios, tanto teóricos como prácticos, en los que se convocabía a profesionales e intérpretes de Chile y el extranjero.

A los dos años de trabajo, en el año 2012, surge el programa formativo “EM: FOCO” Programa de Formación Internacional: Enfoques Contemporáneos para la Interpretación Escénica, el cual sistematiza y reúne los esfuerzos de las distintas apuestas formativas que habían gestionado como equipo nuclear. Con actividades de gran convocatoria, apuntaron a resolver una necesidad de actualización constante desde los y las bailarinas penquistas ante la escasez de espacios donde formarse de manera continua. Cabe recordar que Concepción, hasta la fecha, no cuenta con espacios para la formación profesional de la danza, bajo el alero de una casa de estudios universitaria. En este sentido, la continuidad de los procesos formativos es gravitante a la hora de fortalecer la escena local y a quienes se desempeñan en la misma.

EM:FOCO tiene como objetivo activar y promover procesos de formación integral en danza contemporánea, fortalecer las prácticas escénicas desde la técnica y las habilidades expresivas, así como fomentar la capacidad reflexiva de interpretación y creación. A través de su malla curricular, desea formar bailarines/as conscientes de sus propios procesos desde el estudio, la investigación y la vivencia de la danza desde el cuerpo y las emociones. Se trata de un programa pionero, no sólo por sus seminarios, sino que por un cuerpo docente integrado por profesionales destacados en sus áreas y que, además, en su mayoría pertenecen a la región del Biobío. Su carácter situado e integral, vinculado territorialmente, le convierten en un programa con proyecto social y que le permite ser pensado en el tiempo (Escénica en Movimiento 2018).

En paralelo, este equipo de gestión promueve el Festival LOFT donde programa y difunde obras coreográficas dentro de los espacios no convencionales y domésticos. Validando como espacio de trabajo creativo la escena local, más allá de la sala de teatro. El Festival LOFT se constituye como una clara apuesta política que resuelve la necesidad de espacios de encuentro y exhibición de obras de danza contemporánea, aportando a la cartelera de Concepción una escena alternativa que muestra la diversidad de la creación local, nacional e incluso internacional y que implica activamente a los espectadores y a la comunidad de públicos.

Desde sus inicios, LOFT permitió que creadores/as, bailarines/as y artistas del movimiento tengan visibilidad de sus obras y procesos creativos en un espacio de proximidad con el/la espectador/a, facilitando el encuentro entre la diversidad de lenguajes escénicos y distintas comunidades en nuestro territorio. En ese contexto, el año 2011, se activaron las tres temporadas iniciales llamadas LOFT ESPACIOS SIN AMOBLAR y LOFT DE COLECCIÓN (en la ex Escuela de Teatro Anderblu) y LOFT TIEMPO REAL (en la Galería de arte Del Aire Artería). Producto del impacto que esta tríada tuvo en términos de audiencia e interés en el ámbito escénico, se proyectaron otros encuentros anuales, bajo diferentes premisas, hasta la actualidad (Escénica en Movimiento, 2020).

Con dos líneas de trabajo identificadas, en las que cada proyecto tiene un potencial en sí mismo, es que el equipo nuclear intuitivamente decide apostar por un proceso de formalización de la agrupación y optan por conformarse como personalidad jurídica. Denominada Centro Cultural Escénica en Movimiento, esta personalidad jurídica, es hasta hoy un instrumento jurídico garante de su continuidad en el tiempo que ha permitido optar a distintas fuentes de financiamiento en su mayoría concursables. Constatándose una cuestión que ya venimos previendo a lo largo de este texto y que se repite en el caso de Espacio Vitrina, una estructura formal y funcional permite proteger el funcionamiento de un determinado proyecto, otorgando ciertas ventajas institucionales como la separación del patrimonio y la tributación de sus propios ingresos con entidad, la limitación de las responsabilidades de sus miembros, la estabilidad y funcionamiento independientemente de las personas que conformen los equipos, entre otras.

El Centro Cultural Escénica en movimiento, fortalece su gestión y en el año 2017 se adjudicó un fondo del Consejo Nacional de Cultura y las Artes Programa Otras Instituciones Colaboradoras (OIC), el cual entrega financiamiento a su plan de gestión anual y hasta la fecha ha sido beneficiarios de diversos fondos, lo que le ha permitido continuidad dentro de sus procesos.

Darwin Mora, integrante de Escénica en Movimiento, durante la entrevista realizada en el marco de esta investigación señala que el equipo nuclear durante sus primeros años lo conformaron bailarines y bailarinas autodidactas. Los

cuales, desde sus distintas disciplinas de base convergieron en una práctica organizacional intuitiva que puso a disposición conocimientos diversos en la formalización y desarrollo de este proyecto. Cuestión que para mí es crucial cuando identifico la naturaleza de este proyecto, ya que puedo apreciar que las distintas áreas del conocimiento que reúne el equipo nuclear en sus primeros años, les permitió entrar en las lógicas de la organización y gestión cultural con herramientas más flexibles, donde la intuición y la insistencia en abrir espacios fue determinante en su trabajo hasta hoy.

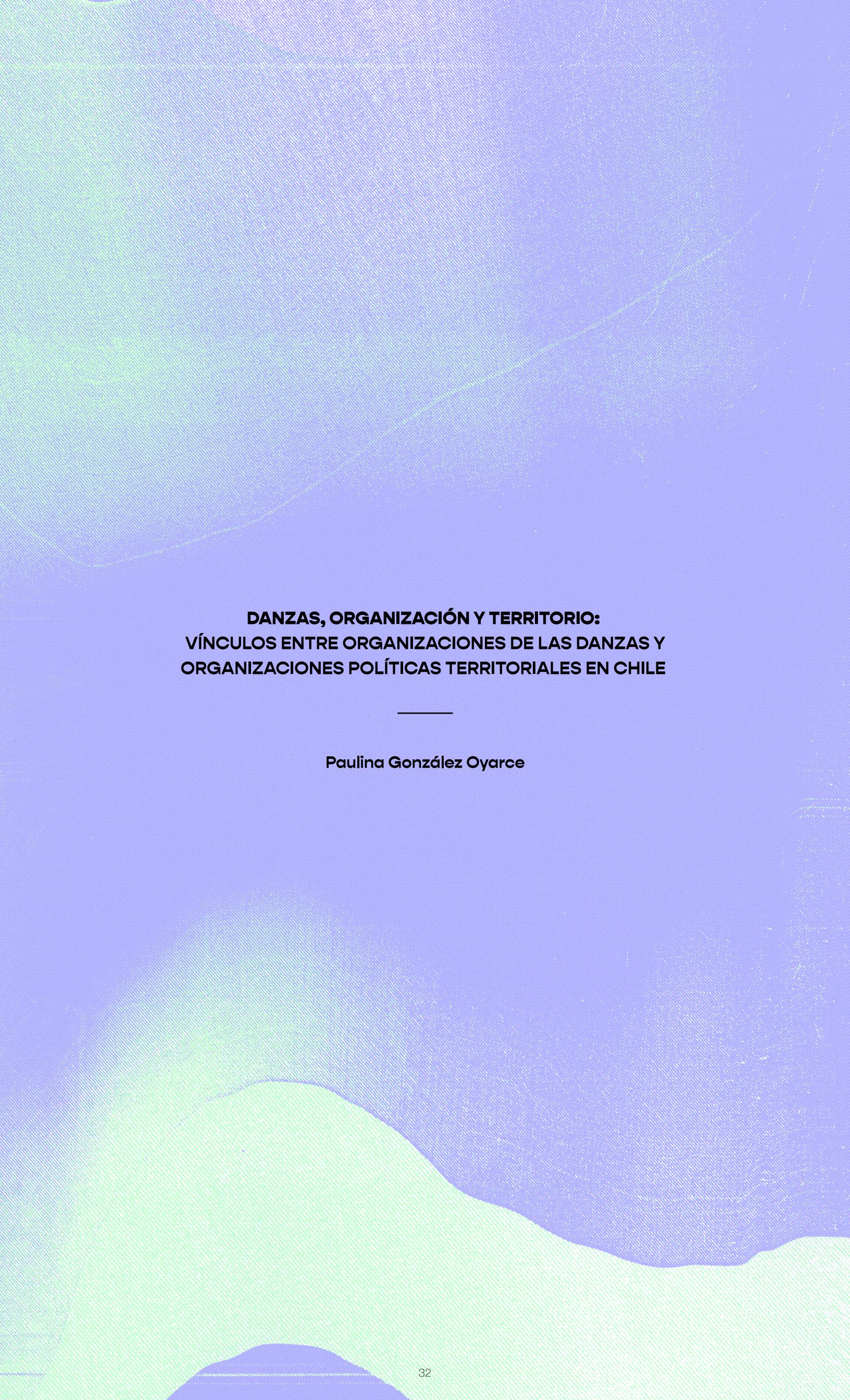
Ahora bien, por medio del caso de Escénica en Movimiento, me interesa ejemplificar que son las personas reunidas en dispositivos de gestión y producción artística, quienes levantan proyectos y habilitan espacios aún incluso sin tenerlos. La danza contemporánea, como hemos señalado, carece de espacios físicos, sin embargo, es el propio trabajo de los agentes de la danza y su gestión la cual se va a desplegar en búsqueda de dichas infraestructuras, de manera creativa y dinámica.

Escénica en Movimiento se va a definir también como una plataforma de gestión en pro de la profesionalización de la danza, excediendo su propio trabajo artístico al formato de compañía. Desde el año 2013, como compañía ya han estrenado cinco obras coreográficas. Por otra parte, han insistido en una organización de carácter horizontal, siendo una decisión profundamente política, aunque no exenta de dificultades. Esta estructura de trabajo, no define claramente los roles delimitados en responsabilidades. Hoy este Centro Cultural no tiene lugar, sin embargo, el trabajo formalizado durante los últimos once años, les ha permitido situarse como pares dentro de la escena penquista, lo que le ha facilitado disponer de las distintas infraestructuras. Sin duda, el paso de los años y la validación de su trabajo, les ha abierto las puertas de distintos espacios como el Teatro Regional del Bío Bío, Artistas del Acero, Teatro de Concepción, espacio públicos y no convencionales entre otros.

En ese sentido, y en el esfuerzo de mirar por sobre la escasez, hoy podemos visualizar que el espacio aparece donde existen equipos de personas autogestivas disponibles para abrirlos.

Bibliografía

- Alcaino, Gladys (2019) **Patrimonio Coreográfico: El cuerpo que mancha, Apuntes sobre la memoria y la danza.** MINCAP en <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5273>
- Aste, Figueroa, Sepúlveda & Teiller, (2009) **Arte, danza, entorno Crónica historiográfica de Calaucán.** CNCA
- Campos, Omi (2019) **Red Nacional DanzaSur; vínculo y empoderamiento del quehacer en danza contemporánea en Chile,** Universidad de Concepción, Facultad de Ciencias sociales
- Cespedes, Danilo (2020) “**Caracterización de los espacios para la danza en Chile: La danza folklórica de espectáculo como actividad que rescata el patrimonio vivo a nivel nacional,** Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura.
- Cordovez, Constanza (2009) **Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena,** Editorial Cuarto Propio.
- Desjardinis, Pamela (2012) **El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino,** Arte y sociedad. Revista de investigación, ISSN-e 2174-7563, N°. 1, Universidad Rey Juan Carlos
- Espacio Vitrina en <https://espaciovitrina.cl/>
- Escenica en movimiento en <https://www.escenicaenmovimiento.cl>
- Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022 en <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-escenicas/>
- WILBUR, S. (2020) **Who Makes a Dance? Studying Infrastructure through a Dance Lens.** Future of Dance Studies. University of Wisconsin Press. pp. 360-379.



DANZAS, ORGANIZACIÓN Y TERRITORIO: VÍNCULOS ENTRE ORGANIZACIONES DE LAS DANZAS Y ORGANIZACIONES POLÍTICAS TERRITORIALES EN CHILE

Paulina González Oyarce

A lo largo de este proceso de investigación, hemos¹ levantado reflexiones y posicionamientos con respecto a diversos fenómenos que se pueden reconocer en la lectura de la trama de organización de las danzas en Chile, entre los años 1990 a 2020.

Por medio del estudio, relevamiento y mapeo de organizaciones políticas de las danzas, hemos tomado la decisión de hacer una lectura desde el posicionamiento que nos permite comprender la organización en danza y a quienes la movemos, como agentes insertos y parte del tejido social activo y político de este territorio. Esta posición es, desde ya, muy lejana a la idea que propone una visión del artista como una persona que aborda problemáticas que están “por sobre” los problemas sociopolíticos. Como Núcleo, nos disponemos entonces a investigar y presentar un mapeo de organizaciones que responden más bien a una perspectiva que considera a los trabajadores de las danzas organizados en el oficio, como personas atentas y activas frente a las problemáticas colectivas que nos aquejan. Lejos de escudarnos en la visión de “todo es político” desde un punto de vista meramente poético, nos posicionamos, más bien, desde la acción concreta y política que ejercen quienes hoy relevamos en este escrito. A partir de ese lugar nos interesa preguntarnos, ¿cómo se relacionan las organizaciones de las danzas con otras organizaciones sociales y políticas del territorio? ¿Cómo se manifiestan estas vinculaciones con otras organizaciones del territorio entre los años 1990 y 2020?

En términos cronológicos, situamos la investigación a partir de 1990, porque consideramos aquí un quiebre en las formas de organización que se venían articulando desde el sector en las décadas previas, sobre todo en el sector que se identifica como independiente. Como antecedente, nos parece importante señalar que, a partir de sus orgánicas, prácticas y demandas, comprendemos que las narrativas de las organizaciones de 1980 se movilizaban políticamente desde otras dinámicas. En palabras de Lorena Hurtado: “Veníamos saliendo de una dictadura militar, donde los tipos de articulación en ese momento eran distintos (...) se daban en relación a las compañías de danza independiente y en relación a ciertas militancias políticas” (Hurtado, Entrevistada en Focus Group 4, 2022).

Las diversas experiencias que analizaremos en el presente texto, se desarrollan específicamente durante el periodo 2000-2020 y tienen como característica particular de organización, el vínculo con sus territorios. En este sentido, este texto busca realizar una reflexión de la relación entre danzas y organizaciones sociales territoriales. A modo de hipótesis, planteamos que a partir de los años 2000 se comienzan a levantar desde las danzas, otro tipo de orgánicas que posibilitan nuevas formas de vinculación con organizaciones territoriales de distinta índole. Es decir, organizaciones políticas que responden a problemáticas sociales tanto situadas como estructurales.

Antes de continuar, nos parece importante comentar que, a lo largo de la investigación hemos ido encontrándonos con problemáticas propias del proceso que han puesto en tensión ciertas ideas respecto a la forma en que llevamos a cabo este trabajo investigativo. Por un lado, se hace necesario explicitar que esta investigación no pretende ni asume un lugar universal sobre sí misma. En relación a esto, es importante afirmar que somos conscientes de que se abarcan espacios y organizaciones específicas que hemos decidido relevar. Por ende, es necesario considerar que estas organizaciones no representan a nadie más que a sí mismas en discurso y propuesta. De la misma manera se busca abordar el recorte temporal propuesto en el marco general de esta investigación. En este sentido, nos parece importante expresar que, entendemos que no podemos “hacernos cargo” de todo un periodo de estudio sin asumir que con ello existen sesgos, experiencias y perspectivas no visibilizadas. Si bien, enmarcamos este escrito en un periodo entre los años 2000 al 2020, de ninguna manera creemos hablar de todo lo que pasa en un periodo de 20 años en este territorio tan extenso que es Chile. Dado que consideramos imposible hablar de Chile como una unidad identitaria, ya que el territorio dominado por el Estado de Chile es muy diverso, decidimos potenciar casos específicos y situados en su propio contexto territorial, cuyas experiencias sirvan como referente e insumo a otras organizaciones y al fortalecimiento de la renovación de un tejido social en el que las danzas se clasen, pertenezcan, compartan luchas y alegrías con el resto de la sociedad.

Es ineludible también, hablar de que nos gustaría agregar a más colectividades, las cuales no podemos abarcar por los propios límites de la práctica de investigación. Sin embargo, es importante reconocer que en muchos casos esto también se debe a temas de acceso. Ya sea porque no hay investigaciones y/o registros sobre ellas, porque no tenemos contactos con éstas o porque algunas presentan una total desconfianza a investigadores externos a su propia colectividad. Esto, decidimos mencionarlo aquí porque es algo que efectivamente dificulta el acceso y por ello, identificamos que aumenta la brecha de nuestro sesgo. En ello, esta investigación pretende sólo dar un paso en el intento de descolonizar nuestros referentes de organización de danzas. Esta desconfianza de las colectividades hacia las investigaciones, no la planteamos como crítica a las organizaciones que la posicionan, sino que comprendemos que se condice con el extractivismo epistémico que les ha tocado vivir cuando investigadores estudian a sus comunidades. Nos parece importante plantear estas problemáticas, dado que nos parece fundamental que, por un lado, cuestionemos las formas de llevar a cabo las investigaciones venideras y, por otro lado, reforzar la idea de que las experiencias aquí rescatadas se representan a sí mismas y la forma en cómo se teje este escrito es la mirada que ofrece la autora enmarcada dentro de la mirada propuesta por el Núcleo.

¹Si bien este texto es escrito por Paulina González Oyarce, los contenidos aquí plasmados son de origen colectivo. Es decir, que todo el material aquí vertido es efectivamente sostenido desde la visión de la autora, pero es resultado de una práctica y trabajo colectivo, no sólo del núcleo de investigación, sino de quienes han sostenido las experiencias políticas danzadas que aquí compartimos. Con el fin de evidenciar aquello, hablamos en plural.

²En concordancia con las ideas de visibilización y el momento histórico bajo el cual se escribe este texto, proponemos el uso no binario del lenguaje, reemplazando el uso del masculino universal o del él/ella por el uso de la x para hablar sobre las personas a las cuales nos referiremos en este trabajo.

Para continuar, es importante destacar que en este texto, así como en el marco de las investigaciones del Núcleo, consideramos como organización política de danzas, “a aquellas agrupaciones que se hacen parte de la solución o búsqueda de soluciones ante determinados conflictos, tanto de la disciplina de las danzas y su desarrollo a nivel nacional, como de conflictos que pertenecen a la realidad política social y cultural en general” (NIDPLA, 2022, Inédito). Bajo esta concepción es que en esta definición, caben tanto espacios de formación, festivales y compañías³. Y desde esta definición relevaremos, entonces, la experiencia de festivales, colectivas, comparsas y creadoras organizadas que vinculan la organización en danzas, desde diversas corrientes estilísticas, con otras organizaciones políticas de su territorio. Los casos que proponemos analizar corresponden a la experiencia del Festival Danza en Emergencia, considerado como un espacio de encuentro entre danzas, públicos-transeúntes y organización vecinal; la experiencia del circuito carnavalero en Santiago de Chile, un entramado propio y particular donde se tejen las danzas con la organización territorial bajo el alero de fechas relevantes para la organización social y política en la capital; la agrupación Aluna Tambó, referente de organización danzada que reivindica la memoria y luchas de las mujeres afrodescendientes y de la diáspora en general; y, por último, analizamos la experiencia creativa politizada de las creadoras organizadas, Ocarina Luz y Daniela Álvarez.

La decisión de poner el foco sobre estas organizaciones de las danzas, está anclada en la necesidad de dar a conocer espacios de organización, en los que el trabajo político de danzas se constituye desde un fuerte sentido de pertenencia al lugar social y de clase de quienes las levantan. En este sentido, podemos afirmar que, quienes se vinculan con estas organizaciones se enmarcan en la concepción que les define como trabajadoras de las danzas, más que como artistas separados de su contexto político, territorial y social. Así, quienes participan de las organizaciones aquí mencionadas, se sitúan precisamente desde el lugar de artistas trabajadoras. Sin embargo, es importante aclarar que no todas las organizaciones se identifican necesariamente con el rol remunerado del trabajo desde las danzas. ¿Qué diferencias discursivas y políticas vemos en ello? Reconocemos la identificación de las danzas con el trabajo como un cambio de paradigma, el cual erradica la concepción romántica del artista, que lo define como un ser desmarcado de los problemas sociales, sin considerar una real acción de transformación de esas condiciones sociopolíticas comunes que nos oprimen tanto en la vida cotidiana como en la práctica artística. Muy por el contrario, considerarnos en primer lugar trabajadoras, nos sitúa dentro de la clase trabajadora, nos vuelve a clasar, bajo la noción ineludible de que somos parte del grueso de la población que tiene condiciones laborales irregulares, las cuales determinan profundamente nuestra calidad de vida.

De acuerdo a lo anterior, podemos decir que, si consideramos que el trabajo es transversal a las condiciones de vida que tenemos todas las personas que vivimos en este mundo capitalista, entonces, como dice Silvia Federicci (2018): “el proceso de reproducción de la fuerza laboral es parte integrante de la producción de valor y de la acumulación capitalista (“la producción del medio de producción más valioso para los capitalistas: el trabajador en sí mismo” (p.14). Esto nos permite considerar la noción de trabajo como elemento basal de nuestra realidad común. Dentro de esta concepción, que más nos une de lo que nos separa con otras disciplinas, el arte pasa a ser el apellido de nuestra condición, identificándonos socialmente con otras actividades y sus trabajadoras, por ejemplo, el trabajadoras de la salud, trabajadoras de la educación y un sin fin de otros oficios que desempeñan las clases trabajadoras en este país.

Volviendo al tema principal de este escrito, nos interesa analizar las presentes organizaciones en vínculo con otras organizaciones políticas del territorio para, precisamente, dar a conocer experiencias concretas, prácticas y situadas de cómo las organizaciones de las danzas se autodenominan y actúan como espacios de incidencia política y social, identificando y pulsando que somos efectivamente parte pujante del tejido social que se ha esforzado por retejerse pos-dictadura.

Todas las organizaciones aquí mencionadas surgen por el deseo y la acción de reconstruir, desde las propias experiencias cotidianas, las relaciones sociales en pos de encontrar la formas en que queremos habitar este mundo: al servicio de los propios pueblos. Estas instancias autogestadas, surgen desde la organización de base. En esta inserción vemos cómo se sostienen en un vínculo necesario con otras organizaciones de similar origen, con las que comparten la búsqueda común de fortalecernos sin intermediarios y en apoyo mutuo. Son organizaciones tanto convocantes como convocadas a diversas contingencias políticas.

Contingencia y rol político de los espacios de exhibición: la experiencia del Festival/Encuentro Danza en emergencia.

Como expresamos anteriormente, hacemos una lectura de los festivales considerándolos como organizaciones políticas de las danzas, en tanto son espacios colectivos que levantan acción política, sobre todo en el ámbito de la circulación y exhibición de las danzas y su relación con los públicos. Desde esta vereda, levantamos las memorias del Encuentro y Festival Danza en Emergencia (DEE), una iniciativa independiente que nace en el año 2011 en Santiago de Chile y resiste hasta la actualidad. Este espacio organizativo, surge al calor de una de las más grandes movilizaciones vividas en nuestro

³Resulta relevante comprender que dentro de esta concepción caben ciertas compañías, festivales y otros espacios porque efectivamente en la práctica, son agentes activos políticos desde las danzas. Se consideran por ello, organizaciones políticas de las danzas.

⁴El año 2011 en Chile, se desató una movilización estudiantil tanto de secundarios como universitarios en contra de la educación de mercado instalada a partir de la dictadura militar. Esta movilización es de las más grandes acontecidas en el país a partir de los años 90 y se sostuvo durante varios meses. Un gran hito, fue el cacerolazo del 4 de Agosto que contó con mucha represión pero también mucho apoyo de la sociedad civil en las calles.

territorio en los últimos años, nos referimos a las movilizaciones estudiantiles del año 2011⁴. En este contexto político específico, Danza en Emergencia se articula desde la necesidad de encontrar el rol de las danzas en ese escenario social, utilizando herramientas propias de la disciplina para catalizar artísticamente lo que estaba aconteciendo.

A partir de la experiencia DEE, podemos leer a los festivales como espacios de articulación política. Que funcionan como catalizadores de la ebullición creativa de las danzas, desde consignas y reclamos que necesitan expresarse de diversas formas en momentos de conflicto social. En este caso en particular, vemos que DEE, se posiciona desde la búsqueda de estrechar lazos entre arte, contingencia política y creaciones que resuenen con los públicos, no necesariamente del sector específico de las danzas. En este sentido, Andrea Gómez lo explicita:

El eje central es el contexto en el que nos encontramos actualmente, vemos el encuentro como una especie de acompañamiento a un proceso social que está en constante formación y dentro de eso caben múltiples temáticas (...) Está cruzado ahí lo político, temas medioambientales, de género, de todo. Para nosotros siempre ha sido muy importante que sea un espacio escénico compartido por personas que tienen mucha trayectoria y por colectivos emergentes. Encontramos muy bacán que comparten espacio gente que está bailando en el banch y agrupaciones de chicas de segundo medio que lo están dando todo, alucinando con la danza y eso también atrae diversos públicos entonces ese cruce de poner a todas las personas en la misma plataforma de manera horizontal es lo bonito de esto (Gómez, Entrevistada en Focus Group 3, 2022)

Esa búsqueda por dar espacio a distintas expresiones de las danzas y sus diversos agentes, sean estos profesionales, elencos escolares u otros, está directamente vinculada con la noción de públicos que el festival ha ido construyendo y modificando a lo largo del tiempo. En relación a esto, Catalina Tello comenta:

El tema del público siempre ha sido muy importante. Hemos querido que sea lo más diverso posible. Que no llegue solo gente de danza a ver obras de danza que es lo que ocurre casi siempre. Un gran porcentaje que asiste a las funciones de danza son artistas que quieren ver y bueno por eso mismo salimos a la calle y empezamos a hacer estos circuitos performáticos porque claro, tampoco es instalarnos en un punto y no movernos de ahí, es más bien escoger una área relativamente grande cosa de poder desplazarnos y poder abarcar un mini territorio. En ese sentido fue muy estratégico instalarnos en las pasarelas de San Borja porque es diverso: hay un parque, hospitales, centros educacionales, instituciones universitarias, etc. entonces ponemos atención a donde ir y en esos años el recorrido empezaba afuera del metro Universidad Católica entonces eso era estratégico para llegar a ese público que se encuentra con esto y se queda, funciona un montón, mucha gente se queda y se une a todo el recorrido (Tello, Entrevistada en Focus Group 3, 2022).

Desde la organización reflexiva que sostiene al DEE, la constante búsqueda por diversificar tanto desde la plataforma misma de exhibición, como desde la noción de públicos, les ha llevado a moverse constantemente de territorio: de la sala a la calle, de las pasarelas a plazas, de un recorrido único a la construcción de recorridos entrelazados, situados en espacios específicos y cartografiados de manera colectiva. Diego Juricic nos cuenta:

En algún momento, a partir del marco de la reflexión política y del arte y todo eso, se tomó la determinación de abrir el encuentro, que no fuera un encuentro para la danza y que para ello lo que teníamos que hacer era sacar el festival fuera de las fronteras de las instituciones y tratar de llevarlo a la ciudad, a la trama, de ahí salió también lo del recorrido, que fuera más incorporado a la ciudad y todo eso (Juricic, Entrevistado en Focus Group 3, 2022)

Dentro de la construcción micropolítica del festival, el ambiente vivido durante el DEE se percibe distinto a otros espacios de exhibición de danzas. Consideramos que esto se produce por la característica de tener un enfoque político-territorial, ya que, a partir de ello se generan otras dinámicas relationales y organizativas dentro del tejido vivo del festival, considerando sobre todo la vinculación públicos, creadores, territorios y organizadores. Belén Alfaro ha participado de diversas versiones y desde su experiencia nos comenta:

Creo que es un hito muy importante el cómo surge: muy vinculada al contexto social y político. Es lo primero que pondría en valor y por ende eso hace que sea un festival que no está aislado y que no tenga un contexto ni un contenido político, sino todo lo contrario. Está pensado y hecho para eso. La particularidad que tiene el DEE es que al querer salir al espacio público, tomarse las plazas, vincularse con las juntas de vecinos genera una relación directa con personas que están fuera de los circuitos tradicionales y convencionales del arte (...) El festival se acerca a la gente y genera un vínculo distinto, un vínculo donde abre y socializa, democratiza (aunque me carga esa palabra) hacia otras partes de la sociedad, entonces eso también es la particularidad de lo que genera, una relevancia cultural y artística hacia otros sectores de la población que no necesariamente son los que nosotros conocemos o al cual estamos acostumbrados a presentar. Yo me acuerdo de las primeras veces que participé (...) no me acuerdo si era la segunda o la primera que se hacía, si bien no fue en un espacio público, igual tenía un circuito callejero, pero también estaba el adentro, osea era híbrido. Lo que recuerdo de esa oportunidad es que habían colegios que bailaron, de cursos chicos, entonces ahí vinieron papás y familiares que se acercaron a ese espacio. A lo que voy con eso, es que DEE acerca, democratiza, socializa, genera una apertura y le da valor al arte y la cultura, en este caso específicamente a la danza para que se genere una instancia distinta a la que les artistas estamos acostumbrados a validar (Alfaro, Entrevista personal, 2022).

Como vemos, el desarrollo del festival está atravesado por la pregunta por los públicos y las contingencias sociales que éstos habitan, a partir del rol de las danzas con pertinencia sociopolítica. Esto llevó a DEE a pasar de la sala hacia la calle, a moverse guiado por la relación contexto-públicos. Un factor no menor a la hora de pensar este volcamiento, es que el festival se gestó y articuló en los períodos de movilización estudiantil del 2011, por ende, podemos entender estos marcos como momentos históricos específicos que generan un clima propicio para la apertura hacia diversas experiencias comunitarias. Momentos en que existen muchas marchas, actividades territoriales en plazas, calles, etc. y entre ellas, los espacios de exhibición para las danzas como expresión enmarcada en ese contexto. Si bien DEE no parte como un encuentro de calle, sino desde la hibridez que menciona Belén más arriba, en la medida en que esta efervescencia social se va apagando pos 2011, la necesidad de salir con la creación a la calle cobra una especial importancia. Siendo preponderante la necesidad de cuestionarse la vinculación social de las danzas, los públicos a los cuales se apela y cómo seguir sosteniendo espacios de exhibición-vinculación entre danzas y el contexto social y político que se vive en el momento.

En cuanto a la estrategia que usa DEE para este volcamiento hacia el espacio público, aparece el centro de nuestro tema, ya que el festival usa como herramienta, precisamente, la vinculación con otras organizaciones del territorio. Desde su marco de emergencia en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, el festival comienza el camino de forjar relaciones con juntas vecinales (JJVV) de los territorios donde se ha desarrollado, recalando la experiencia con la JJVV de la pasarela San Borja y JJVV de Villa Olímpica, ambas organizaciones territoriales activas en la producción y gestión de formas de administrar el territorio local.

Estas vinculaciones y por ende, la forma en como el festival se desarrolla y acomoda, dependen directamente de la dinámica territorial de cada lugar donde el festival se aloja y la relación dialógica que se establece entre ambos. En relación con esto, Andrea Gómez nos relata:

Después de haber decidido salir al espacio público nos tocó relacionarnos con otros tipos de instituciones como la municipalidad o las juntas de vecinos. Hicimos el encuentro creo que dos años en las pasarelas de san borja entonces ahí se tenían que hacer una serie de papeles y burocracias que en algunos casos eran super bien acogidos, en la junta de vecinos nos respondían altiro pero claro era otra cosa muy diferente con la municipalidad de Santiago que eran puras trabas: carta para allá, carta para acá, llamar (...) después nos pasamos al formato virtual entonces no le tuvimos que pedir permiso a nadie y ahora este año hicimos el encuentro en Villa olímpica y ahí nos relacionamos con organizaciones territoriales, con la junta de vecinos. Igual es diferente llegar a un territorio que está mega organizado, además que el encuentro de este año se enmarcaba dentro de la celebración de los 59 años de la villa olímpica, entonces igual es diferente llegar a una cosa que está super armadita y que te acoge super bien (Gómez, Entrevistada en Focus Group 3, 2022).

Un componente relevante para comprender la relación DEE con los territorios por los cuales ha transitado y posiblemente transitará a futuro, es mencionar que quienes constituyen la organización misma del festival/encuentro no sólo participan activamente del sector de las danzas, sino que muchxs también son personas activas en otras formas de organización política. Loreto Gambaro menciona:

Han sido territorios que han estado cerca de alguna manera, ya sea porque alguien vivía ahí o porque se tiene algún contacto de alguien. Siento que igual ha funcionado harto de lo que está cerca, que igual habla de un espacio medio organizacional: que haya estado cerca el san borja, la villa olímpica, etc. Viene de la mano de seguir ampliando la red, de seguir ampliando la discusión de contenidos más sociales y políticos y de encontrarse. El encuentro plantea harto el encontrarse, ya sea en un recorrido, en un espacio. (Gambaro, Entrevista personal, 2022).

Tales vinculaciones territoriales acarrean su propia dimensión organizativa, muy lejanas al lobby institucional que implica el levantamiento de festivales más institucionalizados. El trabajo dialógico organizativo entre las propuestas curatoriales e ideológicas de DEE y los territorios organizados comprende su propia dinámica relacional de tejido asociativo bastante particular de la experiencia de DEE como Encuentro-Festival.

Diego Juricic se explaya al respecto:

Cuando uno entra a un territorio a trabajar, uno entra a trabajar con personas y por ende con sensibilidades. Igual no es tan simple, yo pienso que requiere más tiempo hacer ese vínculo porque la gente proyecta sobre el festival cosas que ni el festival busca como ser una representación de lo que es el territorio. Nosotras nunca hemos tenido esa discusión o esa búsqueda de ser intérpretes de lo que está pasando en un lugar en específico. En eso a veces hay organizaciones que les produce un poco de distancia o de cuestionamiento (...) Yo pienso al menos que el festival no debería buscar trabajar con organizaciones políticas específicas y tener el relato de esas, sino que complementariamente estos espacios tienen que hacerlo de manera autónoma (...) pero sí se puede trabajar en conjunto y eso requiere esa conversación con los lugares (Juricic, Entrevistado en Focus Group 3, 2022).

Uno de los elementos interesantes de la relación DEE y territorios organizados es la búsqueda negociada por sostener las autonomías de cada organización. Por un lado, DEE realiza una curatoría de creaciones pensando tanto en el espacio tanto físico y geográfico, como en la realidad territorial de ese espacio y, por otro lado, la propia organización del territorio posee sus propias líneas programáticas, intereses y necesidades hacia el festival. Se instala una relación dialógica entre ambas, nadie habla por la otra, sino ambas hablan juntas.

La relevancia de tener una línea ideológica de trabajo, más allá de las estéticas que participan del festival, permite que DEE sea una tierra fértil para la vinculación. Así se manifiesta su naturaleza dúctil y abierta y lo permeable de sus lógicas (no así de su visión política), que constituyen la apertura necesaria que exige el desafío de vincularse con organizaciones del territorio. A esto se suma el factor de itinerancia territorial y, por último, las complejidades propias de mantener activo un festival autogestionado de estas características políticas. La iniciativa DEE, que ya lleva 10 años autosustentándose, resulta ser un importante referente de construcción entre artes, públicos y contingencia política. Instancia que a lo largo de su existencia se ha levantado a pulso, con o sin fondos, con o sin efervescencia social.

El movimiento carnavalero santiaguino: una búsqueda por lo propio, desde la pertenencia territorial y la acción política colectiva desde el goce.

Cuando nos adentramos en el movimiento carnavalero⁵ en la ciudad de Santiago, una de las primeras cosas que podemos ver es que, a partir de los años 90 hasta la actualidad, las comparsas se multiplicaron. Esto se da de la mano con la acción y levantamiento territorial, sobre todo de las periferias de la capital. En este contexto se puede comprender el surgimiento de batucadas y agrupaciones de danzas afrobrasileñas, que preceden y dan paso a las comparsas andinas, gitanas y creaciones más recientes y particulares con su propia línea creativa e identitaria local.

Una de las características organizativas más relevantes de estas agrupaciones de danzas y músicas, es lo mancomunadas que surgen con el levantamiento territorial que se reactiva a partir de los años 90 en adelante. Desde la mirada de la carnavalesca Rosa Jiménez:

Los carnavales responden a una necesidad colectiva de reencuentro de memoria, identidad, de práctica descolonizadora, una práctica que no nos entrega la educación. El carnaval es un espacio político de organización social, de educación popular, de transversalidad, de sinergia (Jiménez, Entrevista personal, 2022).

De acuerdo con estas palabras, podemos reconocer algunos ejemplos, como son el surgimiento de la batucada la Pincoya (1996), que da paso luego al carnaval de la Pincoya en 1997. Éste es uno de los primeros carnavales en Santiago. También nos encontramos con el carnaval de la población La Legua (2004), que se ha posicionado como una fecha importante para quienes componen la comunidad carnavalesca santiaguina. Ambos carnavales se encuentran vigentes hasta el día de hoy. A partir de estos y otros levantamientos carnavalescos, surgen innumerables comparsas, de influencia tanto andina como afro, asociadas a algún territorio, entre las que podemos nombrar a: Tinkus Jiwasanaka de Villa Portales, Tinkus Legua de la Población La Legua, La Trikiñuela y Negra Libertá de la Zona sur de Santiago (La Florida-Puente Alto).

Esta interrelación entre comparsas y territorios, se consolida desde lo local hacia una red de encuentros. Por lo que, actualmente, podemos identificar un calendario carnavalero que se desarrolla en distintos territorios de Santiago, donde circulan diversas comparsas a lo largo del año. Este circuito, contiene fechas claves como el pasacalle para el día del joven combatiente en Villa Francia (Marzo), el pasacalle para el Wetripantu en la población Los Copihues (Junio), el Carnaval de Lo Hermida (Agosto), el pasacalle levantado para la conmemoración del asesinato de Manuel Gutiérrez en La población Jaime Eyzaguirre (Agosto) el pascalle nocturno para el aniversario de la Población la Victoria (Octubre) y el pasacalle para el aniversario de La Legua (Diciembre). A este calendario, se suman otras múltiples actividades territoriales que se autoorganizan en apoyo y/o conmemoración de distintas causas sociales, como la libertad de los presos políticos mapuches, subversivos o de la revuelta donde el movimiento carnavalero se hace presente de diversas formas.

Una de las danzas más utilizadas como herramienta de manifestación política y territorial es la danza del tinku. Esta danza, de origen boliviano, comenzó a practicarse en Santiago en contextos de marchas, protestas, etc., por parte de la fraternidad Ayllu (1997) en la icónica marcha el 12 de Octubre para el día de la resistencia indígena, para posteriormente ampliarse hacia otras instancias. A partir de ello, Francisca Fernández comenta:

Con el tinku asociado a la movilización y a la protesta se crea el concepto de tinkunazo, en que personas de distintos grupos danzan de manera conjunta en marchas, actos políticos, culturales, eventos sociales, conmemoraciones y festividades, pero sobre todo, en ámbitos reivindicativos como las marchas por los pueblos indígenas, por el agua, por las luchas poblacionales y estudiantiles. Es importante destacar que no todas las agrupaciones de danza andina participan de esta estructura, sino más bien solo las colectividades que han asumido una mirada política más crítica (Fernández, 2015).

⁵Se utiliza el concepto de carnaval a partir de la autodenominación de estos espacios, un poco desmarcada de la concepción de carnaval religioso más tradicional de América Latina, asociado a la cuaresma. Si bien existen territorios que denominan carnaval, existen otras que se refieren a esta manifestación como pasacalle, a partir de la misma concepción no asociada al calendario tradicional del carnaval del este sur global.

Antes de continuar, nos parece importante plantear una discusión respecto a los procesos identitarios y de resignificación en tensión con la apropiación cultural. Por ende, es importante entender que, al hablar de danzas de origen andino, afro e indígena, que en general se practican en Santiago de Chile, resulta relevante poner en evidencia la tensión que hay entre la búsqueda de una identidad propia, por fuera de los referentes del norte global, con el desafío de no caer en apropiación cultural. La apropiación cultural, es una problemática cada vez más visibilizada y cuestionada tanto a nivel social, como desde las mismas agrupaciones. En ese sentido Francisca (2015) nos comenta:

No debemos olvidar que el tinku proviene de Bolivia, una ritualidad indígena, y hoy se constituye como una herramienta de protesta y de hermandad con otros pueblos, siendo un espacio de complementariedad y de fraternidad entre sujetos que configuran colectividad. En ese sentido, se puede hablar de un uso político de la identidad, en la que la reivindicación de lo andino refleja una multiplicidad de expresiones de memoria colectiva e identidades de resistencia que tensionan tanto la uniformidad discursiva de lo nacional como de lo andino y posibilitan otras posibles relaciones entre sujetos y prácticas discursivas (p.70)

En esa línea de búsqueda identitaria no extractivista, podemos entender a las organizaciones carnavalescas. En su búsqueda de una identidad asociada a lo territorial, las organizaciones carnavalescas se comprometen diariamente con un ejercicio activo de deseuropeizarse, de descolonizarse. Así también, tal como Rosa menciona a partir de las experiencias de las batucadas, se identifican como “práctica poblacional y multiplicadora”, reivindicando la construcción educativa, colectiva y periférica que sostiene el movimiento carnavalero en Santiago.

En este sentido, la práctica de construcción de una identidad territorial por parte del movimiento carnavalero, se da de manera diametralmente opuesta al ejercicio folkloreizante al servicio del nacionalismo, tan visto en el marco de la última dictadura cívico-militar con el uso de la cueca “tradicional”. A partir de ello, citamos a Carlos Delgado (2019) con respecto al uso de folklore desde esta otra vereda:

El folklore puede llegar a ser un instrumento extremadamente útil para las ideologías que posibilitan la generación de ese sentido de identidad y pertenencia, conjuntamente con ese orgullo patriótico , como dice Emilio Nouel: “El nacionalismo en tanto fuente de inspiración, ha servido para fines sociales plausibles, pero también ha conducido a situaciones políticas aberrantes. El nacionalismo se entiende en dos sentidos. Habría uno, afirmativo, progresista, universalista y abierto a la cooperación entre las naciones, y otro, negativo, xenófobo, ligado a ideas racistas, étnicas, culturales y militaristas (p. 83).

De acuerdo a lo que venimos planteando entonces, en la práctica organizativa carnavalesca, surgen grupalidades que construyen su propio imaginario identitario asociado al mestizaje, a la champurria y a los saberes populares del valle del maipo. Dentro de esas manifestaciones resulta relevante la creación de la Escuela carnavalesca Chinchin tirapié (2006). Ésta, no sólo se constituye como una comparsa, sino que genera procesos colectivos para la creación de montajes con pertinencia identitaria territorial, además de asumir un rol educativo como escuela carnavalesca en términos de construcción de conocimiento, que luego socializa de diversas formas. En las palabras de Rosa Jiménez (2019):

...ser bailarín carnavalero implica asumir una convivencia social y práctica danzaria inclusiva por excelencia, pues todos pueden bailar. Nuestra danza se basa en la construcción de comunidad, una aventura que permite reafirmar sentidos rituales y políticos, fundamentos que nos hacen bailar en diversos contextos y lugares. Implica vivir y reconocer las memorias de las personas en sus cuerpos, sus calles y territorios (332-334).

Si bien, esta organización, surge a partir de la adjudicación de un FONDART, se constituye a posterior como una experiencia autoorganizativa que se construye de forma colectiva a partir de la fusión de lo nuevo y lo viejo, pasando por una búsqueda de encontrar “Lo propio” por medio de la autoorganización de danzas y música. Así comenta Rosa:

La Chin chin (...) es un espacio para la polémica y la resolución de conflictos, la asamblea como espacio para encuentro, conversación y resolución de todo ámbito de cosas, estéticos, creativos, educativos, formativos, estructurales, orgánicos, etc. Para el segundo año de la escuela las estructuras estaban más claras y contamos nuevamente con fondos para sostener el espacio. Los conceptos empiezan a cuajar dentro de la organización a medida de que van pasando los años. Fue una experiencia expansiva, todos querían llevar la escuela a los carnavales, a las marchas, a los apoyos solidarios, y es así que apareció ‘la Carnaza’, un grupo reducido que lleva la práctica carnavalesca a espacios públicos. En el equipo de comunicaciones, todas las semanas salía un infoescuela. Los comités carnavalescos fueron interesantes para permitir que se generaran nexos entre la organización y los territorios, con las personas. (...) Dentro de la misma construcción del oficio de ser bailarina carnavalesca, dentro de la discusión asamblearia, dentro del proceso mismo de la organización, se afianzan visiones políticas sobre el rol tanto de la individualidad como de la colectividad danzante callejera (Jiménez, Entrevista personal, 2022).

Así también expresa que:

Ser bailarín carnavalero, es reconocer la danza como un mecanismo de transformación cultural y puente para promover mayor tejido social, implica empoderarse del propio cuerpo desde el colectivo, despertando memorias ancestrales, mestizas y contemporáneas (Jiménez, 2019).

La experiencia organizativa de la Chin chin, genera un precedente organizativo en términos no solo de lenguaje carnavalero, sino en términos político-creativos y político-organizativos. Esta organización aporta perspectivas respecto de cómo levantar un montaje carnavalero en colectividad, así cómo transmitir el oficio o cómo organizarse territorialmente y oficiosamente para levantar un carnaval. En su trayectoria, la Chichin organizó el Carnaval de la challa en Barrio Yungay, un importante referente para la circulación carnavalera de Santiago, en un barrio además con una fuerte presencia migrante latinoamericana.

La autoorganización de las comparsas, que va de la mano de la organización territorial da lugar a una particular organización política. Esta red organizativa da forma al circuito, casi ritual, que año a año se lleva a cabo entre comparsas, organización social, territorio y fechas claves para nuestra historia política reciente, local, periférica y no oficial. Año a año se llenan las calles de poblaciones con músicas y danzas, recordando matanzas de pobladores como es el caso del Carnavalón Caro o rememorando las luchas sociales de tomas de terreno claves como son La legua, La victoria y Lo hermida. Ahora bien, resulta importante mencionar también instancias políticas donde el movimiento carnavalero se hace presente, como es el caso de la Romería para el 11 de Septiembre, la marcha del 12 de Octubre y los recorridos nocturnos por el estadio nacional durante cada aniversario de la dictadura militar que azotó a este territorio. Vemos en ello un ejercicio activo de danzas en vínculo con políticas locales.

El tejido propio que constituye el movimiento carnavalero, entre las diversas comparsas y los propios territorios con su gestión activa y convocante, no sólo resisten al individualismo y el olvido al cual nos empuja la capital, sino que cada año se renuevan las iniciativas, surgen otras, nueva gente llega a organizar, a tocar, a bailar disputando las calles, disputando el olvido con colectividad autoorganizada, alegre, combativa y gozosa.

Danzas en territorio Ariqueño. La incidencia afrodescendiente y la autorepresentación danzada de los pueblos a través de la experiencia de Aluna Tambó.

Cuando hablamos de las manifestaciones carnavalescas en la región de Arica, nos encontramos con que muchas de estas organizaciones de danzas y músicas son diversas y amplias, incluso, muchas son también organizaciones territoriales y/o políticas.

El carnaval en territorio ariqueno más reconocido es el carnaval Con la Fuerza del Sol, que surge en el año 2002. A éste lo precede, sin embargo, la experiencia territorial de la Yinga, así como festividades danzadas y tocadas muchísimo más antiguas como el Pachallampe hacia el interior de la región de Arica y Parinacota. O las festividades de la Anata, Machaq Mara y un sin fin de ritos danzados asociados a distintas festividades y fechas relevantes locales. Si bien en el presente texto no pretendemos extendernos en la descripción de estas festividades, resulta relevante mencionar aquí, que Arica es un territorio que danza desde hace muchísimo tiempo y aquello está inscrito en sus lógicas cotidianas propias y características como territorio.

Cuando observamos las tradiciones y formas de vivir asociadas a lo político y danzado, a la vez que desde lo territorial y reivindicatorio, nos encontramos con las comparsas de Pueblos como la Tarqueada de Molinos, Pueblo Raíces Codpeñas o Comunidad indígena de Guallatire, por mencionar algunas. Comparsas que participan del Carnaval con la Fuerza del Sol, representando tradiciones como es el caso del membrillazo del valle de Codpa. Estas comparsas, en general se constituyen de personas de los mismos pueblos o familiares que residen en Arica y en ellas participan niñxs, adultxs, abuelos, todxs bajo el nombre del pueblo que habitan.

Comprendiendo toda la particularidad política y territorial de las danzas en Arica, resulta relevante rescatar la particular organización afroariquena. Una organización clave en este aspecto es la de la ONG Oro Negro, desde la cual, no solo sale la primera comparsa de tumbe afroariqueno, sino que se gesta la búsqueda de reconocimiento tanto social como estatal de la afrochilenidad como una realidad invisibilizada históricamente. A partir de Oro Negro surgen múltiples comparsas como son Tumba Carnaval, más asociada al Valle de Azapa, o Arica Negro, del sector de La Chimba. De la mano de la danza y la música del Tumbe carnaval, se realiza la disputa legal por el reconocimiento⁶. Podemos ver cómo el activismo político afro en Arica se vive acompañado de danzas y músicas, herramienta históricamente usada por los pueblos afrodiásporicos de América para luchar, resistir y reivindicarse como sujetxs y comunidades.

Dentro de la diversidad de comparsas y manifestaciones afrochilenas de Arica, existe la agrupación Aluna Tambó. Esta organización, que propone que “La incidencia se baila y se toca con bombo y faldón”, no solo posiciona el autoreconocimiento afrochileno sino que construyen organización entre mujeres, desafiando, desde la perspectiva del género, varias tensiones históricas como son disputar el toque del tambor y posicionar problemáticas más específicas en torno a lo que implica ser mujer afrochilena. A esto se suma el relevante rol de difusión del tumbe

⁶Durante el proceso constituyente que atravesó Chile entre el año 2020 y 2022, esta organización participó fuertemente en la disputa por escaños reservados para el pueblo tribal afrochileno.

carnaval y las tradiciones propias del territorio ariqueño por medio de su trabajo cohesionado y creativo a partir de las danzas y músicas.

De forma colectiva, a estas mujeres organizadas las mueve:

visibilizar la cultura afrodescendiente, incluyendo siempre la importancia del rol de la mujer afrodescendiente (tanto chilena como migrante) en el movimiento, siendo este manifestado desde el ámbito político, social, educativo, artístico y/o cultural (...) Nuestras experiencias de vida han propiciado que al día de hoy podamos situarnos desde ciertas trincheras, en este caso particular: desde el feminismo y la decolonialidad. En primer lugar, somos un grupo femenino, que reivindica la afrodescendencia en modos diversos, que se puede tomar de la decolonialidad para dar cuenta del valor político que reside en nuestra danza, música y letras, pues creemos que la política tradicional no es el único modo de aportar a las diversas luchas. La lucha en particular del pueblo afrochileno y las redes afrodiáspólicas del mundo, y cómo desestabilizamos, quebramos y reconocemos esos otros modos de resistir, luchar y en este caso, reivindicar desde memorias y manos femeninas una historia muchas veces negada, particularmente en este país. Nos podemos situar desde estos dos ángulos: decolonialidad y feminismo, pero no cualquier feminismo, un feminismo desde el borde, un feminismo que se teje de la genealogías de la negritud, de las disidencias sexuales, descentralizado, que acoge a las infancias y maternidades deseadas, un feminismo contrario al blanco (ese hegemónico), un feminismo que es fiel reflejo de nuestras vidas, y por tanto, contradicciones (Aluna Tambó, 2022).

A partir de la claridad política que manifiestan, Aluna Tambó se instala de diversas maneras como un agente clave en el posicionamiento de lo afrodescendiente con perspectiva de género, aportando una lectura propia, descentralizada y activista donde las danzas y músicas vienen a ser su herramienta de resistencia, lucha, visibilización y transformación social.

Desde esa motivación y acción política es que han viajado tanto a Perú como a Brasil para aprender de lo local y a la vez visibilizar su trabajo. También las vemos convocando de manera ampliada a espacios como “Tumberas unidas” para las marchas del 8 de marzo, día internacional de la mujer. Así como participando en diversas marchas en pos del reconocimiento de los afrodescendientes en Chile y tantas otras instancias que responden a su naturaleza territorial, situada y sobretodo activamente vinculada con la organización política afrodescendiente del territorio de Arica.

A partir de su línea de acción marcada por sus trincheras de lucha, es que arman una programa de formación para comparsas a lo largo de todo el territorio chileno, haciendo un ejercicio activo educativo y autoorganizado por visibilizar el tumbe afroarieño desde las mujeres. En sus palabras:

Nuestra escuela se dirige a mujeres y disidencias de cada una de las regiones del país, comprendiendo que lo cultural es político y se llama “Escuela Aluna Tambó: La incidencia se toca y se baila con bombo y faldón (...) Con las alumnas y alumnos ha sido un proceso maravilloso de descubrimiento del territorio chileno y de cómo el tambor acompaña luchas sociales. La creación colectiva y la capacidad que se ha tenido, junto al equipo técnico, de que podamos estar conectadas con más de 30 personas en cada clase y que juntas y juntas, conversemos, cantemos, toquemos, bailemos y nos conozcamos ha sido algo que aún no logramos digerir completamente, ya que aún no terminamos el proceso en el que estamos poniendo mucha energía positiva y amor por la labor que asume Aluna Tambó y nuestro reconocimiento respetuoso hacia todo aquel que haya dado un granito de arena a la investigación, sistematización y difusión de la historia afrodescendiente y su reivindicación (Aluna Tambó, 2022).

Resulta inevitable hablar de memorias en la construcción afrodescendiente de mujeres politizadas que constituyen el ideario de Aluna Tambó. Mujeres que construyen rememorando la vida de sus referentes, la vida de quienes heredan estas luchas, así como el origen de donde viene el axé que les ha permitido construir organización político artística durante estos siete años de compañerismo y activismo:

Partimos por nuestras ancestras, abuelas, madres, tías, hermanas y primas, portadoras de un legado, que traducido en experiencias de vida y en herramientas personales nos impulsan a seguir creciendo y a seguir desarrollando nuestro discurso y nuestro actuar.

Sí pensamos en referentes artísticos podemos vislumbrar en nuestros comienzos la poca visibilización de la mujer tamborera, sin embargo, actualmente vemos en grupos femeninos o grandes colectivas, colectivos y percusionistas mujeres la inspiración para seguir y tejer redes para justamente aportar en esta visibilización (...) Es innegable la referencia hacia Perú en lo artístico e históricamente ligado a nuestro territorio (a veces más que a Chile mismo), la fuerza de los ballets africanos, Violeta Parra, Gabriela Mistral, Angela Davis, Nina Simone y todas las mujeres subversivas que desafilaron a su época. Pensamos en Luisa Toledo, en Ana Gonzalez, Fabiola Campillay y en aquellas que perdieron a sus familiares en dictadura y durante el estallido social y que siguen luchando con y sin miedo. Finalmente dentro de nuestra colectiva también vemos referentes, mujeres en constante búsqueda de crecer, aprender y crear en espacios que en algún momento fueron negados y que han ido creciendo hasta convertirse en referencia tanto para nosotras como para otras mujeres (Aluna Tambó, 2022).

La práctica situada de Aluna Tambó vincula activamente danzas, músicas, afrodescendencia y territorio de forma particular y a la vez multiplicadora. Estos elementos, son puestos en escena, son catalizadores de múltiples instancias de reivindicación desde el género, son estudio, aprendizaje, enseñanza y son parte activa del movimiento territorial afrodescendiente ariqueño que no sólo demanda al estado el reconocimiento, sino que activamente desarrollan y sostienen la cultura afroarieña desde el tambor y el faldón.

Cuando la creación se vincula con territorio: Círculo ancestral en Ocarina Luz y Coreomática de Daniela Álvarez

En el ámbito de la creación escénica en danza contemporánea, surgen un sinnúmero de propuestas, estéticas y formas de abordar temáticas sociopolíticas desde lo creativo. En particular, y dada la naturaleza de nuestra propuesta, deseamos relevar experiencias donde la creación escénica está directamente vinculada con problemáticas sociales y con otrxs, para fortalecer las soluciones colectivas sin mediación institucional. En este sentido, las creadoras organizadas de las que hablamos, movilizan sus territorios a partir de lo creativo, motivadas por decisiones políticas que las llevan a posicionar su práctica creativa en relación a lo educativo y lo político en sus territorios.

Desde la perspectiva de la creación, abordaremos en particular las formas de vinculación de dos creadoras en danza contemporánea: Ocarina Murtagh desde Arica y Daniela Álvarez desde Valparaíso.

El primer elemento crítico que identificamos en los procesos que llevan a cabo ambas creadoras, es que a la hora de desarrollar la práctica creativa, comprenden y se sitúan desde el territorio, atendiendo a las necesidades de aquél y la búsqueda de posibles soluciones. En relación a esto, compartimos la visión crítica de Daniela Álvarez sobre la creación en danza contemporánea:

La necesidad de ligarse al territorio por esta brecha que existe entre la danza contemporánea y la sociedad que a mi manera de ver siempre estaba patente y a mí como creadora siempre me generó una contradicción entre amar este arte que nadie entiende o que muy pocos entienden o que no es tan popular y por otro lado, sentir la necesidad del arte de una comunicación de una propuesta política, de una propuesta estética (Álvarez, Entrevista personal, 2022).

Esta brecha retoma de alguna forma el cuestionamiento sobre los públicos de la cual hablé cuando traté la experiencia de los festivales. ¿Cómo creamos y generamos espacios que sean accesibles para todxs, sino muchxs? ¿Qué herramientas comunicadoras y políticas tienen las danzas que nos sirvan para mejorar nuestras herramientas, condiciones y necesidades de vida como sociedad? En este cuestionamiento, Daniela instala:

Creo que es importante (el territorio) justamente porque pasa por esa pregunta ¿Para quién estoy haciendo lo que hago? ¿Para qué estoy haciendo lo que hago? sobretodo el para quién es una pregunta que siempre me inunda, que siempre está adelante de cada una de las acciones (Álvarez, Entrevista personal, 2022).

En el caso de Ocarina, se vislumbra más bien desde lo que ella identifica como responsabilidad. Una responsabilidad social que surge a partir de trabajar con temas patrimoniales o de memoria y los desafíos y colaboraciones que le ha implicado, sobretodo resaltando su obra “Chinchorro”:

La responsabilidad apareció cuando me empezaron a invitar a otros lugares con la obra, que era Chinchorro, entonces la responsabilidad de poder transmitir lo más puro posible o ligado a los elementos chinchorro, el trabajo artístico. Ese es una responsabilidad y luego fue un deseo el de difundir (Luz, Entrevista personal, 2022).

Consideramos que el rol de la difusión, en directo vínculo con la responsabilidad es parte esencial de las preguntas que debemos hacernos a la hora de crear escénicamente. Esto implica el ejercicio concreto de releer nuestro rol político en la sociedad, ya sea por medio de levantar un festival, una organización política o una creación escénica.

Si bien en el caso de Ocarina son las danzas en vínculo con lo patrimonial y en el caso de Daniela, desde una mirada de la ecología social y en particular del eslabón del reciclaje, ambas conectan el quehacer danzario con problemáticas territoriales. Tanto desde el punto de vista geográfico, como desde el punto de vista social del territorio en una doble función que como dice Daniela, se trata de “Presentar algo que me permita educar y a la vez mostrar un arte, esa doble función”⁷.

Con este impulso creativo ligado a las necesidades territoriales locales, aparecen las colaboraciones con diversas personas, buscando potenciar tanto la acción cómo lo que se comunica, dándole un soporte sociopolítico y educativo a lo que se hace. Por parte de Ocarina estas vinculaciones se dan con organizaciones y personas del mundo patrimonial como son Mujeres y memoria, Fundación chinchorro, personas de la UTA como Mauricio Navarro, Juan Chacama, Bernardo Arriaza, en el espacio de Círculo ancestral y desde ahí mismo es que surge su actual organización basal: Manos con Memoria. En el caso de Daniela existen múltiples vinculaciones barriales que la sostienen articulada desde la militancia del reciclaje, al igual que una importante vinculación con Maritza, una recicladora de base que adquiere un papel muy importante en Coreomática, la última creación que vincula danzas, documental y reciclaje.

⁷Cita de la entrevista realizada durante el proceso de investigación a Ocarina

Volviendo sobre las búsquedas políticas de la difusión desde la creación, no podemos obviar el componente educativo en la perspectiva más amplia posible, entendiendo la educación como un proceso de intercambio de saberes que no sólo se da en las escuelas sino en cualquier proceso colectivo de compartir. Si esto lo materializamos llevándolo a la acción, lo educativo entonces surge como una práctica de vinculación efectiva, en este caso entre danzas y territorio, a partir de la priorización de estas dos creadoras que más bien entienden la danza contemporánea como una herramienta comunicativa y educativa en pos de una problemática social común. Ambas se instalan desde el lugar de comprender que la problemática social a trabajar excede el campo exclusivo de las danzas y por ello buscan generar reales colaboraciones más allá de las danzas para fortalecer el tejido social local de cada una.

Daniela Reflexiona al respecto:

...poder dar cuenta lo vivo de la organización y de una organización que no es institucional y es una organización que solo pasa por un grupo de vecinos con ganas, sin necesidad de un nombre organizativo detrás (...) siento que aquí en Valparaíso se genera una amalgama de voluntades sin necesidad de adjudicarse tal o cual nombre (Álvarez, Entrevista personal, 2022)

Si bien le damos la relevancia al tejido organizativo entre danzas y territorio en específico, aquello no quiere decir que el resultado estético no sea tema, sino todo lo contrario: éste tiene que ver con las decisiones políticas que como creadoras en danzas van tomando en relación a lo que se crea, cómo se crea, para quien se crea y qué es lo que se prioriza al fin y al cabo.

Daniela claramente ejemplifica esto:

Coreomática es un video danza que dura 30 mins, porque más que un video danza se transformó como en un docu danza, una cosa así porque finalmente me extendí e insistí en la problemática (...) quería que quedara recontra claro la importancia de reciclar y esa a sido también la crítica del video, la extensión del video y yo acepto esa crítica porque es real, es un video extenso sin embargo lo comprendo más desde esta otra idea que es un documental educativo y que incluye el tema de la danza ahí de varias maneras y la danza comprendida no solo como propiamente danza sino también con el juego de la cámara, en la manera de ofrecer las imágenes que finalmente son todos de alguna manera cuadros coreográficos (...) se busca con los objetos generar esa danza (Álvarez, Entrevista personal, 2022).

En esta búsqueda por hacer convivir las necesidades territoriales colectivas, las necesidades personales creativas y todo lo que entre estas se atraviesa, es necesario recalcar el componente de desjerarquización. Si bien más arriba hablamos de priorizar, advertimos que en ningún caso ello significa relegar o descuidar las potencias creativas. Más bien, se trata de comprender las danzas desde una perspectiva amplia e integrada, desde el movimiento personal y social, desde su potencia creadora más basal y las múltiples posibilidades de vivirlas, aproximándonos cada vez más a entender el cuerpo-territorio como una conjunción práctica, material, poética y política. Ocarina expresa:

La danza me mueve, es verdaderamente un movimiento que trasciende distintas esferas, no sé si suena muy abstracto pero finalmente lo que me lleva a los lugares o la forma es mi cuerpo (...) es mi danza en la vida de alguna manera, que me lleva trabajar con niños en espacios de movimiento pero que no son necesariamente danzantes y que se convierten en distintas dosis y en distintas personas como una medicina, Esto mismo que me lleva a trabajar con los artesanos y a mover un espacio de conocimiento que se estaba durmiendo, es una danza (...) no me dejo de sentir danzante (Luz, Entrevista personal, 2022).

Conclusiones

Por medio de todas estas experiencias organizativas vemos el valor y la validez de la autoorganización desde y por las personas. Comprendiendo la organización de las danzas en vínculo con otras, como parte de la sociedad, en un búsqueda de instalarnos con perspectiva de territorio y clase. Organizaciones preocupadas y ocupadas de lo que acontece políticamente en nuestro territorio tanto desde lo macropolítico como desde lo micropolítico: desde lo particular de las lógicas propias y orgánicas del espacio, pasando por las problemáticas de las danzas en específico, hasta del acontecer social general del territorio dominado por el Estado de Chile, cuestionándose y trabajándose constantemente desde el crecimiento colectivo común, hombro a hombro.

Dentro de este ejercicio activo de validación, nos emociona ver tanta organización que trabajan día a día a pesar de las adversidades que implica moverse desde las danzas en Chile, y en ello vemos y tenemos confianza en la estabilidad y sostenibilidad que finalmente otorga la autoorganización desde y para el tejido social, mucho más que la "estabilidad" subsidiaria del estado, sobre todo cuando aquella organización se sostiene en vínculo con otros agentes sociales que caminan la misma vereda. En ello radica la relevancia de clasar las danzas, del autoreconocimiento de ser artistas trabajadores y las estrategias de sostenibilidad, lucha y crecimiento.

Si bien muchas de las organizaciones y experiencias que aquí se manifiestan han tenido en algún momento fondos del Estado para levantar su proyecto, no son proyectos ni experiencias que sólo se realizan cuando hay fondos

asociados. Por el contrario, se sostienen desde las voluntades cotidianas, desde los conocimientos desarrollados colectivamente, desde la práctica y convicción de que podemos cambiar nuestras condiciones de vida por medio de las herramientas que tengamos a mano. Teniendo en cuenta que entre estas herramientas están también las danzas como un gran motor de acción política colectiva.

Esperamos este texto, por medio del rescate de las experiencias aquí plasmadas, pueda ofrecer luces y motivar a seguir construyendo autoorganización desde las danzas. Organización en vínculo con los territorios de cada persona, con pertinencia local y que en ello busquemos soluciones a las problemáticas colectivas que si bien nos aquejan y someten, también nos unen desde la práctica organizativa y el goce de hacer las cosas por nuestra propia cuenta.

El estar a la altura de las demandas vitales lleva a otro tipo de goce, desplazado de las demandas egoicas: un goce vital. Cabe ahora plantearnos una última pregunta, queridx lector(a) ¿no será precisamente que en el enfrentamiento de ese desafío habita el sentido y el sabor de una vida que insiste en perseverar? (Rolnik, 2019).

Bibliografía

- Delgado, Carlos en Rodriguez, Olate & Vargas (2019) *Cuerpo y nacionalismo en los Ballets folklóricos de Chile - El libro de la Danza chilena, La danza se escribe a sí misma.* 2019. Sin editorial.
- Federicci, Silvia (2018) *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo, Traficantes de sueños.*
- Fernández Droguett, F. & Fernández Droguett, R. (2015). *El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile.* Psicoperspectivas, 14(2), 5-29. Recuperado desde <http://www.psicoperspectivas.cl> DOI:10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-547
- Jimenez, Rosa en Rodriguez, Olate & Vargas (2019) *Bailando en carnavales en Santiago - El libro de la Danza chilena, La danza se escribe a sí misma.* 2019. Sin editorial, Santiago de Chile
- NIDPLA (2022) *Primeros recorridos de una investigación colectiva en torno a las organizaciones de las danzas en Chile entre 1990 y 2021,* Inédito.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón.CABA, Argentina
- Aluna, 2020, página web:
www.kuriche.cl/2021/08/09/con-bombo-y-faldon-entrevista-a-aluna-tambo/

ORGANIZACIONES DE DANZAS Y CUESTIONES SOBRE LA PARTICIPACIÓN

Josefina Greene Lamarca

Este texto reflexiona en torno a la participación de las personas del mundo de las danzas en espacios autoconvocados, que tienen como propósito organizarse en torno a temas políticos, sociales, territoriales, económicos sectoriales o gremiales. En relación a esto, nos preguntamos: ¿qué es aquello que nos moviliza? ¿Qué es aquello que nos reúne? Y ¿qué es aquello que nos hace permanecer de manera activa otorgando tiempo, ideas y trabajo a un espacio de organización sectorial?

Todas estas preguntas no tienen una sola respuesta. Las propongo, ya que considero que nos permitirán comprender de qué manera las organizaciones de las danzas en Chile han logrado sostenerse en el tiempo o no. Así como también, de qué manera las orgánicas que cada organización determina usar, afectan directamente en la participación y pertenencia de las personas que integran estos espacios de vinculación. Al respecto de aquello, pudimos identificar e instalar como hipótesis que la orgánica, iniciativa y motor de cada organización, es tan móvil como nuestros cuerpos vivos y como las danzas que gestamos. Y también, que la participación está afecta a múltiples factores que atraviesan el hecho mismo de que las personas quieran trabajar colectivamente por un fin común. Es así, que en este texto podremos tener una mirada más cercana al sector de las danzas desde una perspectiva territorial, laboral, política y de género en tanto su ejercicio organizacional.

1. Mirada general de las organizaciones

Al plantearnos, como núcleo, la tarea de abordar una investigación respecto de las organizaciones de las danzas en un período acotado de tiempo histórico en Chile, nos encontramos con grandes temáticas que comúnmente han sido poco dialogadas y puestas en común entre quienes están en el ejercicio organizativo. La situación general observada, da cuenta de que más bien las personas han trabajado en base a la intuición, al estudio de los pocos referentes similares que existen en tanto organizaciones artístico culturales. Así como a la prueba y el error que ha abordado cada organización para entenderse, sostenerse y proyectarse en tanto orgánicas internas, a los modos de gobernanzas con la institucionalidad, a la participación activa de lxs miembrxs, a los alcances territoriales y los sesgos disciplinares.

Al conversar, en el marco de entrevistas realizadas para esta investigación, con distintas organizaciones de danzas que llevan años articulando al sector en base a demandas y necesidades propias de la disciplina, nos dimos cuenta de que lxs participantes de organizaciones compartimos un factor común y poco resuelto que tiene que ver con la participación. Al respecto de aquello, nos encontramos con diversas miradas y experiencias que han abordado las organizaciones para conducir este tema de manera efectiva con el fin de sostener el ejercicio organizacional. Por otro lado, junto con la pregunta por la participación, emerge la cuestión por la relación entre danza y política que es, entre otras cosas, aquello que moviliza el estar juntxs a partir de fines comunes. Me parece importante plantear aquí una cuestión respecto a esta relación.

Cuando como núcleo nos preguntamos, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de organización política? Primero, apareció aquella definición estricta en la que siempre hemos navegado, que refiere un grupo de personas que trabajan en conjunto, que son representativas de un sector artístico, como las danzas en este caso, y que están constituidas bajo una estructura legal que les da la posibilidad de establecer diálogo con la institucionalidad cultural. Al seguir adelante con la investigación, decidimos ampliar el campo de observación hacia otras organizaciones, eventualmente no reconocidas como “políticas”, pero que sin duda ejercen un rol fundamental en su contexto territorial, artístico, social, permitiéndonos analizar nuevas estrategias organizacionales que son muy interesantes. La necesidad de ampliar el concepto de “organización política” emergió de las características del propio sector, que muchas veces se organiza en otros formatos.

En el ejercicio de organizarse se atraviesan cuestiones de contextos y experiencias tanto personales y colectivas. A la vez, vemos que es fundamental el cómo entendemos el rol del artista y el trabajador, en una sociedad como la que actualmente habitamos, en la que impera un modelo económico capitalista, hiper productivo, centralizado e históricamente colonizado. La idea de la artista como trabajadora y, por ende, como parte del entramado social, puede generar alianzas, cohesiones o distanciamientos. Pero también aporta un punto de partida para, por un lado, definirse como una trabajadora de las danzas y por otro lado, definir de qué manera el quehacer de esta disciplina se encuentra inserto en la sociedad de la que emerge.

Nos parece importante, antes de continuar, realizar una pequeña revisión histórica. Si observamos la época de dictadura, período anterior al cual se enmarca esta investigación, podemos considerar experiencias de organización que son importantes de contextualizar para entender lo que ocurre posteriormente en las danzas. En aquella época cualquier tipo de organización social era desmantelada, prohibida y perseguida. La participación estaba afectada a acciones específicas, anónimas y con un objetivo político claro y dirigido. Era además, una época en la que se transitaba entre el miedo, la sobrevivencia, el arrojo, la fuerte convicción de ideales, el compañerismo, la desobediencia, la impaciencia, etc. Estas realidades marcaron a una generación de artistas de las danzas, quienes a pesar del contexto político y social que les tocó habitar, nunca dejaron de hacer, crear y propiciar espacios para la formación, creación y difusión. Generando un “campo de las danzas” en el cual existían maneras acotadas para desarrollar el oficio. Hacia los últimos años de la dictadura, esta sociedad fracturada comienza una nueva etapa de aprendizaje en la llamada democracia y se instalan las inquietudes respecto de cómo hacernos entes político-

sociales con derechos, conocimientos y experiencias para aportar en la reconstrucción sociocultural, a partir de estar juntos en aquello que nos reúne, pero también nos diferencia.

Desde los años 90' a la fecha, el sector de las danzas ha experimentado la creación, desarrollo y, en algunos casos muerte, de diferentes organizaciones las cuales nacen por la inquietud común e intuitiva de un grupo de personas que determinan estar juntos por diversas razones. Los motivos que llevan a la construcción de organizaciones son diversos y definen diferentes perfiles organizacionales de las danzas. Podemos identificar, entre otros, la necesidad específica de reunirse a propósito de un momento histórico político, como ha sido el caso del Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la Danza (Sinattad) y Pro-Danza que se forman post dictadura; la Corporación DanzaChile, que nace junto con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA); la Red de Trabajadores de las Danzas y el Cabildo Autoconvocado de Danza, ambas organizaciones que nacen luego del estallido social; y, finalmente, la Coordinadora Nacional de las Danzas que intenta reunirse en el contexto de la pandemia por Covid-19. Otras organizaciones se reúnen con la idea de constituir un entramado asociativo, que tenga cuerpo frente a diversas demandas sectoriales referidas a un estilo o estética específica, como es el caso de Asociación Gremial de Flamenco (Aflach) con el flamenco, la Red Danza Independiente RM, posteriormente llamada Danza en Red con la danza contemporánea y la Coordinadora Carnavalera. Por otro lado, hay también organizaciones que han nacido gracias a la necesidad de abordar realidades territoriales de carácter nacional o local, como son el Sindicato de Danza de Valparaíso, la Red Nacional DanzaSur A.G, la Red Danza Bío Bío y Astradanza. Otras organizaciones, en cambio, han requerido generar instancias que conforman redes de trabajo, apoyo económico y difusión como son el Corredor Sur, el Corredor Valparaíso, el Colectivo Nimiku, la organización Butaca Los Ríos, la Fundación Proyecto Ser Humano y muchos festivales de danzas. Por último, sumamos organizaciones que se reúnen a partir de intereses artísticos y estéticos comunes, como el Colectivo artístico La Vitrina, la Escuela Carnavalera Chin Chin Tirapié, el Colectivo Compañía Movimiento, el núcleo de investigación CIM.AE, la Guerrilla Marica, Las Sudakas Sudadas y muchas otras compañías y colectivos que han trabajado por años juntos.

A través de estas organizaciones que mencionamos y que nos aportan una pequeña mirada del contexto nacional, observamos distintas motivaciones que han conducido al sector a organizarse de manera concreta. Articulando discursos sólidos que han tenido la capacidad de poner en diálogo propuestas artísticas, miradas territoriales, perspectivas de género, sistemas laborales, modos de vinculación social, entre otros. Todos estos, componentes que sin duda permiten estructurar un discurso político asentado en la práctica misma de la disciplina danzaria y por tanto de las personas que la desarrollan.

Tal como se expone en las cartografías, resultado de esta investigación, vemos que existen organizaciones que son representativas del sector de las danzas y que el Estado las observa y valida como tal. A éstas, las entendemos como las organizaciones que se instalan desde la perspectiva de lo estrictamente relacionado con lo político. En este grupo identificamos a Sindicatos, asociaciones gremiales, órganos colegiados, redes, las cuales son organizaciones que efectivamente buscan representar a un sector y ser una contraparte válida y vinculante con el Estado y la institucionalidad cultural. Estas organizaciones se articulan con el fin de acceder a espacios de toma de decisiones que tienen que ver con la disciplina y el oficio, al mismo tiempo de movilizar las brechas, fondos, accesos, programas y políticas sectoriales que las instituciones públicas de carácter nacional, regional y en algunos casos municipal, instalan para el desarrollo de las danzas.

Por otro lado, están las organizaciones como colectivos, comparsas, espacios, festivales, también redes, que tienen un carácter mixto. Lo cual quiere decir que, sin necesariamente ser representativas de un sector ampliado, cumplen un rol fundamental en sostener una relación efectiva con la sociedad y también con el Estado desde su quehacer, movilizando micropolíticas que afectan de distintas maneras al sector de las danzas, ya sea dinamizando artísticamente, gestando instancias de encuentros, propiciando espacios de formación y difusión de las danzas, ejerciendo su derecho de gobernanza o estableciendo relaciones asentadas con comunidades específicas. Este tipo de organizaciones aportan en la descentralización, no solo del centro del país, sino que también de las capitales regionales hacia las localidades pequeñas y el mundo rural.

Finalmente, existen aquellas organizaciones que han decidido mantener una distancia con la lógica institucional estatal. Éstas, a partir de sus prácticas y acciones, dan cuerpo a perspectivas políticas más radicales pero asentadas en sus territorios y contextos locales. Es importante decir que este tipo de organizaciones están, muy generalmente, invisibilizadas en las lecturas de las organizaciones del campo de las danzas.

Las orgánicas de funcionamiento internas que lleva cada organización son diversas y responden a las propias naturalezas del porqué están reunidas. La mayor parte de las organizaciones que mencionamos, han usado también la intuición para generar sus estructuras y orgánicas de funcionamiento. Tal como decíamos antes, en base a la prueba y el error, estudiando a partir de referentes de otros sectores de las artes y también de otros campos laborales independientes. Generando así, una apertura al estudio interdisciplinario que le permite a sus participantes, reconocer ciertas estructuras y prácticas para el manejo de una organización formal y eficiente en su búsqueda de objetivos. Aquellas organizaciones como los Sindicatos, Asociaciones Gremiales u Órganos Colegiados, trabajan a partir de directivas asociadas a figuras legales formales, es decir cuentan con presidenta, secretaria, tesorera y, eventualmente algún cargo más que es determinado según la figura legal que les rige. Esta directiva es, en muchos

casos, el grupo que moviliza y da los lineamientos del trabajo de la organización. En cambio, en el caso de las redes, coordinadoras, festivales y corredores, existen estructuras menos centralizadas, en donde los roles y las tareas están distribuidas en diferentes nodos de acción, y que existen en la medida de que aquel nodo active su propia ruta de manera autónoma, pero alineada con la misión y visión de la organización. Por último, existen aquellas organizaciones como compañías, festivales, colectivas artísticas y redes, que operan con estructuras asamblearias, en donde las tomas de decisiones se consensúan ampliamente y desde ahí se estructuran las directrices a seguir, también respetando las autonomías propias en pos del avance de la organización.

Este repaso breve por posibles estructuras organizacionales, nos da a entender que la estructura organizacional es un punto neurálgico que atender en la lectura de la participación hoy. Dado que incide directamente con las autonomías, la distribución de responsabilidades y tareas, así como en los tiempos efectivos de trabajo, en los sistemas de traspaso y circulación de la información y las tomas de decisiones hacia el interior de las organizaciones.

Las estructuras orgánicas de las organizaciones son dinámicas y responden a las naturalezas, a los contextos, a las personas, a las contingencias y a la capacidad de escucha y lectura que cada organización tenga para encontrar estrategias sanas de subsistencia. Pero no es fácil, más aún cuando hay sistemas asociados a la legalidad de las figuras que rigen una organización. Que en muchos casos obliga un tipo de funcionamiento interno que dista de la realidad y operatividad propia del engranaje colectivo. Es así como varias organizaciones deciden apropiar sistemas internos, asociados a las propias prácticas artísticas como ejemplo del ejercicio organizacional y desde ahí mantener un ecosistema resistente.

2. Factores que inciden en la participación

En todos los casos investigados a lo largo de este proceso, hemos podido leer que aquello que moviliza a las personas a participar es de carácter frágil y móvil. En este sentido, podemos decir que la participación depende en gran medida del tiempo, de las economías personales, de la precariedad laboral a la que cada uno esté expuesto, de los contextos sociopolíticos en los que nos desenvolvemos, del interés de colaborar y de la concepción común que se tenga del concepto “política” como ejercicio social y, por sobre todo, del placer de bailar.

Al observar estos factores entendemos cómo, cuánto, con quiénes y de qué manera se organiza un sector en vías de generar experiencias y prácticas comunes. Y, desde la organización, colaborar en el desarrollo, crecimiento y alcance del quehacer de las danzas, a la vez que mediar entre la lógica institucional y sectorial practicando el ejercicio de la gobernanza.

Las danzas son un ámbito en el que, tal como se lee en el texto de Ninoska Valenzuela de manera muy profunda, la mayoría de las personas que trabajan carecen de un sistema laboral formal. La gran mayoría tiene más de un trabajo, por tanto más de un empleador o, muchas veces, son ellos mismos quienes a través de proyectos personales o colectivos generan espacios laborales temporales. Esto hace que no exista la cultura de la organización laboral colectiva en base a un espacio de trabajo único. Además del sindicato de trabajadoras del teatro municipal que existió en los 70’, no han existido sindicatos que operen bajo el alero de un mismo empleador.

A partir de esta realidad, como sector ha sido lento aprender a pensarnos como trabajadixs. Entendiendo como trabajadixs a aquellas personas que valoran y entienden su práctica como un trabajo formal de desarrollo económico que aporta al crecimiento país y, por tanto, contribuye efectivamente a la macroeconomía. En las prácticas de las danzas chilenas, la informalidad ha sido siempre sinónimo de independencia y la independencia sinónimo de precariedad. Pero, por qué hablamos de precarización. Palabra que cuesta y no gusta usar, la cual es una realidad basal en la construcción del sector de las danzas.

El campo laboral de las danzas se ha construido en base a personas del propio sector que han impulsado y corrido fronteras con la institucionalidad, para crear áreas y puestos de trabajo formal. El ámbito de trabajo formal, a la fecha, es reducido, inestable y centralizado. Existen aproximadamente diez elencos estables en el país que ofrecen contrato laboral para intérpretes y coreógrafos. Por otro lado, actualmente quedan solo cuatro casas de estudio universitarias que imparten la carrera de danza y ofrecen plazas de trabajo a pedagogos también bajo contratos formales, todas ellas ubicadas en la ciudad de Santiago. En el ámbito de la formación, existen también, alrededor de diez escuelas artísticas a lo largo del país, donde también aparecen plazas para el trabajo formal en la pedagogía en danza. En el ámbito de lo independiente, existen contados festivales y espacios dedicados a la creación, difusión y residencias artísticas en danzas, también en todo el territorio nacional, que han logrado otorgar plazas de trabajo fijo para sus equipos de trabajo, a costa de arduas gestiones en el mundo público y privado.

Todo el resto del campo laboral es informal, autogestionado, colaborativo, independiente o interdependiente y en muchos casos, autofinanciado. Por tanto, una gran mayoría de artistas de las danzas, viven su oficio en absoluta desprotección laboral, de salud, de infraestructura óptima y de garantías sociales. Esto deja de manifiesto la precarización en la que está instalado este sector pero también, el fuerte compromiso, tiempo, amor y oficio que debe sostener quien se dedica a las danzas para vivir de ella como principal quehacer. Como podemos ver, el sector independiente de las danzas es un sector que en su ejercicio económico requiere de pro-actividad, multiplicidad

de saberes, adaptabilidad, lectura de contexto, redes de vinculación y disciplina interna para subsistir. Y cuando la vida se trata de sostener aquella decisión de dedicarse a las danzas, de estar en el ejercicio de la creación, de gestionar y divulgar tu quehacer, de sostenerse económicamente a partir de este oficio u profesión, en definitiva de ser un artista etc., aparece el factor del tiempo como un gran determinante en tanto la decisión de organizarse o no. El tiempo siempre ha sido, y en estas épocas de extrema productividad más aún, un recurso escaso que hay que saber administrar. Decidir otorgar tiempo a fines macro sectoriales, que por lo general van más allá de tus propias necesidades personales o artísticas, es poco usual y está fuertemente determinado por el contexto social y económico personal.

La práctica artística de las danzas construye socialidades, consolida afectos, genera identidades, relaciones y estéticas diversas. Es una práctica gregaria, que convoca y que sucede en conjunto con otrxs. En contraposición, la realidad económica contemporánea obliga a una individuación extrema en base a competencias, mercados, sostenibilidad personal. Ambas naturalezas, la propia de las danzas y las economías globales, marcan una disponibilidad y determinan una manera de participación en el sector.

¿Hablar de participación agota la participación? ¿O es que finalmente el individualismo arrasa con la capacidad de estar juntxs? ¿Han sido las organizaciones capaces de leer los contextos y factores de su propio sector para generar estrategias de participación activa efectiva? ¿Existen aún objetivos comunes que identifican a un sector de las danzas?

En las entrevistas realizadas a las organizaciones políticas que llevan más años articulándose como son Sinattad y Prodanza, apareció la pregunta sobre cómo el individualismo ha instalado maneras de ser en sociedad. Este sistema que obliga a sostenerse por sí mismo, muchas veces a costa de un otrx, y cómo esto ha significado un problema en la organicidad de las danzas. Las entrevistadas reflexionan que en el mundo contemporáneo la participación no es natural ni en Chile ni en ningún país, menos en contextos que no son necesariamente entendidos como políticos. Se piensa desde el beneficio del yo y faltan herramientas desde la educación escolar para crear democracias. Por esto es difícil pensar en otro. Esta situación, identifican que se profundiza desde la creación de los Fondos de Cultura que si bien han sido aporte en muchos aspectos, al mismo tiempo han hecho aparecer competencias, control de la información, desinterés en colaborar, poca sensación de pertenencia a un sector organizado. Y sin esta pertenencia, no se moviliza la participación.

En relación con lo anterior, nos parece interesante tener en cuenta los contextos del estallido social (2019) y la pandemia por Covid-19 (2020). Éstos, son hechos que vienen posterior a nuestro período de investigación, sin embargo son interesantes de observar porque vuelven a activar esa necesidad de estar reunidas, de crear bloques críticos, cohesionados, articulados y también redes de apoyo afectivas y colaborativas. La fragilidad del contexto social, político y en este caso también sanitario, detonó una fuerte necesidad de reunirse, de agruparse. Emergió el sentido gregario y de pertenencia de pares del sector. Y se observó en este momento una necesidad de encontrarse, de vincularse, de participar activamente con voz, cuerpo, pensamiento y acción frente a todo aquello que acontecía en el país. Nuevamente, el contexto movilizó y removió.

En este análisis, aparece un nuevo factor que observar como realidad de un país largo y, por años aislado del gran mundo, que es el factor territorio. Hasta hace veinte años, Chile era una pequeña franja de tierra rodeada por una cordillera alta y absoluta, un océano pacífico profundo, un archipiélago y luego campo de hielo frío y el desierto más árido del mundo, es decir, una isla rodeada de naturalezas imponentes. Hoy con la globalización, la revolución digital y las migraciones más frecuentes, esto ha cambiado y ha permitido ampliar esas fronteras naturales a miradas regionales y globales. Junto con aquello, este país históricamente centralizado a través de políticas de desarrollo enfocadas por y desde el centro económico, ha fragmentado y desequilibrado los avances en diversos ámbitos, generando brechas de acceso y desigualdades.

La conocida frase de dudoso origen, atribuida al emperador romano Julio César: “Dividir para gobernar”, se instaló fuerte en las prácticas políticas de ciertos sectores. A la vez, repercute en aquellas subdivisiones geopolíticas que definen marcos y estrategias de acción. Las danzas como campo de desarrollo, no quedan excluidas de esta problemática, sobre todo mirándola desde una perspectiva organizacional. No existe hoy una figura legal que dé la posibilidad de tener una organización de carácter nacional en términos administrativos. La directiva de una organización ya sea Sindicato, Asociación Gremial, Corporación, Fundación o Cooperativa, debe si o si estar adscrita a una región, cuál sea la que cada organización determine como domicilio. La región, en este caso, es la que rige política y económicamente las atribuciones, alcances y posibles fondos con los que pueda contar la agrupación. Esto, dado a que todos los trámites legales que la directiva lleve a cabo, deberán ser realizados en aquella región. No existe a nivel ministerial ni menos interministerial, una red que permita validar trámites burocráticos que estén realizados en oficinas de regiones distintas, lo cual genera una centralización regional absoluta en las estructuras directivas de una organización. Los estatutos pueden mencionar un “carácter nacional” para la operativa interna, toma de decisiones, realización de actividades, sistemas internos de flujo de información, pero esto no quita que legalmente, la organización pertenece y obedece a una sola región del país. Esto, comprendemos que inhabilita la posibilidad de trabajar articuladamente entre diferentes regiones, al menos dentro del marco de lo legal. Por tanto aquellas organizaciones que han definido tener un carácter nacional, funcionan de este modo solamente en lo nominal, más no es efectivo en lo legal ni jurídico.

Hoy el acceso a la red, a la comunicación, a la información a través de dispositivos ha facilitado mucho el trabajo interregional; ha acercado distancias y ha permitido medios concretos de vínculos y comunicación. Las organizaciones han sido rápidas en tomar estas herramientas para el funcionamiento interno, posibilitando estrategias de flujo de información y de dinámicas de trabajo muy efectivas. Lo cual no se puede instituir en el régimen legal.

Es interesante observar cómo, desde diferentes experiencias regionales, que eventualmente se entienden como “las provincias”, se han logrado instancias de crecimiento sectorial desde una intergestión entre la política regional, el municipio, las organizaciones de las danzas y las audiencias. Ejemplos de estas estrategias, podemos encontrar en las experiencias del Corredor Sur, el Corredor Valparaíso, el Centro de Experimentación Escénica, la organización Manos con Memoria, entre otros, que gracias a la convicción y sostenimiento de estas organizaciones sólidas, con fundamentos artísticos y políticos territoriales, han entendido como fortalecer sus programas artísticos y establecer vínculos efectivos entre capitales urbanas, periferias, ruralidades.

El centro geopolítico del país, sigue siendo un eje territorial marcado políticamente, un asentamiento pujante de sociedad que sin duda impulsa necesidades y razones de porqué trabajar en conjunto. Pero al mismo tiempo, impone un ritmo de vida acelerado y desafiante que poco permite generar espacios de encuentro y reflexión en torno a demandas colectivas. Es entonces que el tiempo, las economías y las distancias operan en contra y la necesidad de constatar redes de apoyo es más necesaria y valiosa. Se generan átomos, muchas personas, haciendo muchas cosas, en muchos lugares diferentes. En este sentido, nos preguntamos: ¿esto ha ayudado al sector? ¿Cómo articulamos lo que sucede en la ciudad capital? ¿Es necesario hacerlo? ¿Existe conciencia en cada danzante sobre la acción política que significa su práctica artística? ¿La institucionalidad valida mi práctica como un componente movilizador en las micropolíticas del quehacer cultural?.

3. Algunas estrategias exitosas para estar juntxs

Luego de estas reflexiones, quiero hacerles una propuesta. Lavemos la palabra política. Hagamos el ejercicio de pensar en esa palabra y resignificarla según lo que cada una de ustedes, que leen este texto, piensa, siente, entiende y propone para esta palabra.

P
O
L
Í
T
I
C
A

Eventualmente aparecen nuevos sentidos, nuevos permisos, nuevas maneras de vincularse y establecer diálogos. Aparece mi convicción, atravesada por mi quehacer, mis necesidades, mi contexto, que es junto y a partir de un otrx, de un estar en colectivo, de una comunidad. Aparece mi poder de acción, mi poder de movilización, mi poder discursivo, mi poder danzario, mi poder cuerpo.

Este es un ejercicio referenciado de la Red Nacional Danzasur A.G., en el que se permiten jugar y lavar aquellas palabras y conceptos con la finalidad de establecer nuevos posicionamientos que den sentido propio. Que unifiquen, que homologuen nuevos discursos y lenguajes colectivos, que flexibilicen aquello que pareciera anquilosado y estructurado por entidades externas y rígidas, que no reflejan el sistema orgánico que la propia organización ha encontrado para sostenerse.

Otra estrategia efectiva es trabajar a partir de los afectos y contención. Ejemplo de esto es la organización de Les trabajadoras de las Danzas, que nace luego del estallido social con el ánimo de sostener y ser un espacio de contención efectivo ante el horror del contexto político y del total freno laboral. La necesidad era acompañarse, colaborarse. Mismo ejercicio sucede con prácticamente todas las organizaciones de las danzas, que bajo contextos tan radicales como una dictadura militar, un retorno a la democracia, un estallido social, una pandemia, emergen desde una necesidad de agrupar y contener, práctica muy homologable a tantos ejercicios de composición y creación coreográfica.

Otro método que apareció en conversación con diversas personas que llevan años sosteniendo organizaciones, es promover y manifestar conjuntamente el deseo por la escena, el bailar. Aquel motor pulsante que reúne sin cuestión al sector y resuena en las experiencias de Sinattad, Aflach, Pro-danza y Chin Chin Tirapié, quienes relatan que la base del encuentro y el trabajo colaborativo está en la exhibición de las danzas, en el ejercicio artístico en sí mismo, es decir: hay función >> hay encuentro >> hay organización >> hay acción >> hay impacto social y político.

Sin embargo, es cierto decir, que el hecho de que las personas participen de las funciones o ciclos que programan estas organizaciones, no significa que necesariamente participen de la organización. Esta situación deja preguntas y desafíos para las directivas o equipos de trabajos, respecto de cómo sostener aquellas motivaciones activas también para objetivos que no tienen que ver con la escena.

El desafío mayor entre las organizaciones es mejorar las políticas sectoriales, revisar y fortalecer las líneas de financiamientos, aumentar la asignación de fondos, gestionar sistemas dignos para la salud y vejez de quienes nunca han contado con contratos de trabajo formal. Así también, mejorar los espacios de desarrollo disciplinar, elaborar estrategias de circulación, propiciar espacios de creación y exhibición, compartir experiencias exitosas de mediación, posicionar el arte de las danzas como un lenguaje poético y sensible capaz de dialogar con la sociedad en diversos contextos. Solo por mencionar algunas de las tantas demandas sectoriales que requieren atención y que existen en las danzas hace al menos 32 años. Hay mucho por hacer y ante este desafío, vale preguntarse: ¿se puede afrontar esta lista de demandas de manera atomizada? O ¿son necesarias estas organizaciones fuertes, cohesionadas, representativas que dan cuerpo y acción a cada una de estas demandas? ¿Estamos avanzando como disciplina de las danzas en vías de un desarrollo sostenido que proyecta mejoras para las trabajadoras del sector? ¿Se está abriendo paso para que las nuevas generaciones de bailarinas tengan escenarios más sólidos y estables en el desarrollo de su profesión y oficio? ¿Estamos logrando un diálogo efectivo con la institucionalidad cultural y con la sociedad en su conjunto? ¿El cuerpo y las danzas son reconocidas y apreciadas para el desarrollo social y cultural de este país?.

No tenemos respuestas a estas preguntas, sólo podemos instalarlas para así poder observar el fenómeno y el contexto actual de nuestro campo. Los factores que inciden en nuestro quehacer y en nuestras prácticas políticas atraviesan la sobrevivencia y el deseo, y esta realidad es la que podemos atender cuando intentamos reflexionar al respecto de las organizaciones y la participación de sus agentes. Los desafíos son grandes, las oportunidades también.

_ Este ensayo emerge de las reflexiones compartidas con organizaciones de danzas chilenas, en el marco de entrevistas y focus group realizados en el desarrollo de la investigación del Núcleo.



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes escénicas, convocatoria 2021

Colaboran



Núcleo de investigación en danzas, política y articulación gremial

@investigaciondanzaypolitica