

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Licenciatura en Ciencia Política

**TESINA DE GRADO:
LA POLÍTICA EN DANZA.
ANÁLISIS DE LA FORMULACIÓN
DE UNA LEY NACIONAL DE
DANZA EN ARGENTINA**

Alumna: López, María Victoria.
Legajo: L-1104/5
Correo electrónico: lopez.viqui@gmail.com
Director: Matías Cena.

21 de Mayo de 2020
Rosario, Argentina.

Agradecimientos:

A la danza por ser tiempo, espacio, energía y movimiento infinito.

A mi cuerpo que danza y escribe, siente y piensa, se conecta y afecta.

A mis piernas que me trasladan y echan raíces.

A mis manos que palpan letras y amasan palabras.

A las y los maestras/os todos, de la danza, la vida y la ciencia.

A Matías, a su jipismo y sapiencia acompañante.

A mis viejos por estar siempre.

A Eze que se las banca todas.

A mi abuela Memiñas, politóloga y bailarina de la primera hora.

A mis amigas de toda la vida, Debora y María.

A las chicas de danza: las de la Muni, las del profesorado, las de Umami, las que van y las que vienen...

Resumen:

El presente trabajo se propone identificar las problemáticas en torno a la actividad dancística en Argentina, observando especialmente las dificultades que atraviesa el sector en torno a su profesionalización y reconocimiento por parte del Estado, tomando como objeto de estudio el proceso de formulación de un proyecto de Ley Nacional que regule la actividad. El estudio se hará desde la óptica del análisis de políticas públicas.

Diversas han sido las dificultades que se enfrentan para lograr dicha reglamentación en el país. Como solución a su vacío legal, sus trabajadores han formulado una Ley Nacional de Danza, pero la misma no obtuvo tratamiento parlamentario positivo. No obstante y como consecuencia, el eje de lucha de los bailarines cambió hacia la sindicalización para encauzar la conquista de sus derechos, por lo que se creó AATDa: Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza. En estas páginas se delinearé cómo fue la gestión del primer momento y la transición a este segundo acto de la cuestión.

Palabras Clave : Ley de danza, Argentina, política pública cultural.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

<i>Introducción</i>	5
<i>Presentación de los objetivos del trabajo</i>	6
<i>Justificación</i>	6
<i>Estado del arte</i>	7
<i>Metodología</i>	10
<i>Estructura de la tesina</i>	11

1er ACTO

<i>Marco Teórico</i>	12
----------------------	-----------

2do ACTO

<i>Historia de la cuestión</i>	25
<i>Qué plantea la Ley Nacional de Danza</i>	31
<i>Estrategias de visibilización: flashmobs</i>	34

3er ACTO

<i>Qué es el Movimiento por la Ley Nacional de Danza</i>	38
<i>Tensiones en torno a la formulación de la Ley Nacional de Danza</i>	41
<i>Redefinición del problema. Surgimiento de AATDa</i>	50

CODA

<i>Conclusiones</i>	57
---------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA

62

ANEXOS

<i>Proyecto de LND</i>	71
<i>Entrevista a A. Aguirre</i>	87
<i>Entrevista a M. Ruggeri</i>	93

INTRODUCCIÓN:

La danza, como actividad cultural tiene una especificidad propia dentro del mundo artístico y, como actividad humana, significa trabajo, creación e investigación por parte de sus hacedores. El fomento y desarrollo de la danza, dentro de las políticas públicas culturales, se ha dado en nuestro país a través de diversos mecanismos y etapas. Resulta conveniente entonces, adoptar la definición que entiende a la política estatal/ pública como el “conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil” (Oszlak y O’Donnell, 1981, p. 112).

En la presente investigación se analizarán las acciones y omisiones por parte del Estado y los giros y contragiros, saltos y piruetas, que lleva adelante el Movimiento por la Ley Nacional de Danza (MLND) en pos de incidir en la elaboración de políticas públicas para el sector.

La democracia es un régimen político que a lo largo de su consolidación se ha complejizado, debido a la aparición de diversos actores y grupos “que reclaman su parte en los mecanismos de decisión y en los resultados de la acción de los poderes públicos” (Subirats, 1989, p.9). Si bien el Estado ocupa un lugar relevante, ha sufrido transformaciones a lo largo del siglo XX y se ha dado un gran incremento de las agrupaciones de distintos individuos con el fin de presionar sobre el Estado. Esto ha ocurrido en diversos grupos de la sociedad civil pero en la historia de la danza no han sido muchas las voces que se han levantado reclamando su participación en la toma de decisiones en la arena estatal. Es por este motivo que cobra especial interés el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, como ente aglutinador de voluntades con demandas específicas del sector respecto del Estado. Activo desde el 2010, trabaja en la presentación de la Ley y constituye un ejemplo palpable de actor que busca incidir en la formulación de una política pública, ya que siguiendo a Oszlak y O’Donnell (1981), este movimiento como organización representa a un grupo de individuos afectados por una cuestión y tienen interés por participar en la resolución de la misma.

El presente trabajo se propone identificar las problemáticas en torno a la actividad dancística en el país, indagando especialmente en las dificultades que atraviesa el sector en torno a su profesionalización y reconocimiento por parte del Estado tomando como eje el proceso de formulación del proyecto de ley señalado.

Presentación de los objetivos del trabajo:

Se plantea como objetivo general:

- Identificar las acciones llevadas a cabo por el Movimiento por la Ley Nacional de Danza en pos de incidir en la elaboración de políticas públicas para el sector.

A partir de esto, se definen como objetivos específicos:

- Analizar las dificultades del sector en su profesionalización y reconocimiento por parte del Estado.
- Indagar el proceso de formulación del proyecto de ley.
- Identificar las estrategias de movilización en torno a la ley.

Justificación:

Mientras que la política es el arte de lo posible, la danza es el arte de lo imposible; pero ambos campos comparten y están conectados por el movimiento y la acción. Se pretende lograr un puente que ayude a estudiar la situación de la actividad dancística en el país respecto a su incidencia en la formulación de políticas públicas del sector y comprender mejor de qué manera se da.

La danza, históricamente, ha estado relegada en los análisis académicos, por lo que se vería beneficiada por una exploración desde la perspectiva de la Ciencia Política, disciplina cuya capacidad analítica le permite ponerse a disposición de diversas áreas de estudio que así lo requieran para estudiar las relaciones de poder que se den.

Por todo esto, el presente trabajo procura ser un aporte a la hora de estudiar las políticas públicas que rodean al mundo de la danza, deseando ser un puntapié para otros trabajos que puedan ahondar más en este tema. De esta manera, la presente tesina se inscribe tanto en el ámbito académico, universitario, como también como un trabajo de registro y consulta para la comunidad de la danza.

Estado del arte:

Es pertinente destacar que desde el análisis de políticas públicas existe una amplia bibliografía por lo que en el presente trabajo se hará una selección y recorte de los autores que se consideran pertinentes para tratar el tema. Por otro lado, en lo que respecta a las artes escénicas, en general, y al de la danza, en particular, los estudios realizados, si bien existen, son localizados en distintas áreas y la difusión se dificulta por hacerse en pocas o únicas ediciones.

Muchos de los análisis en artes escénicas están más relacionados con la actividad teatral que la danza. No obstante, se destacan los trabajos y aportes de Bayardo (1990, 2002), Dubatti (1995), Espinosa (1987) y Scharier (2008). Este último, en particular, es quien echa luz sobre todo lo referido a la producción de espectáculos escénicos, al cómo se hace este tipo de arte determinado.

Específicamente, desde la danza se han hecho estudios con distintos grados de difusión y análisis. Al indagar sobre bibliografía en esta materia se encuentran autores que se remiten al estudio y observación de la misma desde su fisicalidad, su materialidad, es decir, el cuerpo y el movimiento. Estos estudios disciplinares constituyen un acervo construido desde el siglo pasado, por figuras de célebre trayectoria en la danza, tal el caso de Humphrey (1965) quien reseña elementos a tener en cuenta a la hora de pensar la composición en danza; Laban (2006) es quien expone un particular análisis de las variables del movimiento o Cunningham (2009) quien explica la composición de sus obras y colaboraciones con otros creadores.

A su vez, se encuentran estudios que ponen foco sobre lo anatómico y específicamente sobre la anatomía vivencial, como lo hace Calais-Germain (2017). Es decir, se busca comprender el desarrollo del esqueleto y la musculatura a través del movimiento y no como lo retratará Rembrandt en su “Lección de Anatomía”.

Desde las ciencias sociales, ha habido aportes a la danza desde la historia, la antropología, la pedagogía. Se encuentra a Pérez Soto (2008), por ejemplo, y sus Propositiones en torno a la Historia de la Danza donde formula distintas hipótesis y afirmaciones alrededor de la danza en tanto arte y práctica social. Tambutti (2007) refiere lo incompleta que resulta lograr una historia de la danza dada que la poca información que hay, no es del todo correcta o se presenta de un modo sesgado. La reconstrucción de una historia de la danza se da, por tanto, según distintas perspectivas como ser la biografía de los artistas, las formas coreográficas o estéticas desarrolladas.

Es interesante apuntar el trabajo de Rosales (2012), quien explicita el conocimiento que se genera desde la danza, el saber que produce por su autonomía epistemológica, que se

ha visto trastocado en las últimas décadas por la caída de viejos paradigmas, heredados de la Ilustración y el Romanticismo, que limitan la comprensión y el hacer de la danza desde finales del siglo pasado y principios del siglo XXI. Como también señala Tambutti (2006) ha habido una conmoción en el modo de comprender el cuerpo y, por tanto, de organizarlo. Se marca, entonces, que el objetivo epistemológico de la danza es la “transformación poética de la imagen del cuerpo” (Rosales, 2012, p. 18). Lo que se expresa es un corrimiento en la manera de construir conocimiento por fuera del lenguaje, pues la danza no es lenguaje sino que comienza a darse allí donde éste se acaba. La danza y su conocimiento se dan en la experiencia corporal, ese es el soporte y medio para su transmisión.

En este sentido, es de notar el desarrollo de la antropología corporal. La misma se ha visto impulsada desde Le Breton (2002) y en nuestro país está en actividad la Red de investigación de y desde los cuerpos, teniendo como precedente a la ex-Red de Antropología de y desde los cuerpos. Esta red busca favorecer el intercambio entre distintas disciplinas, que aborden las corporalidades y el movimiento en diversos entornos del ámbito social. Para esto, desde 2012 celebran encuentros en Latinoamérica que involucran tanto espacios de ponencia y reflexión teórica como lugares de participación activa del cuerpo en talleres y performances. Se destaca en este marco la edición de *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (Citro y Aschieri, coord., 2012), donde las autoras trabajan el estudio de la danza y el movimiento analizando distintas tradiciones y estilos, desde danzas más tradicionales y escénicas a folclóricas y de práctica social como el tango.

También en las últimas décadas se pueden encontrar distintas publicaciones en torno a la enseñanza y aprendizaje de la danza. En este punto cabría nombrar los libros de pedagogía de la danza de Alicia Muñoz (2016), los cuales plasman el proceso de enseñanza-aprendizaje, planificación y evaluación. A su vez, se destaca la particular mirada desarrollada por Capriotti (2016) donde analiza y estimula el movimiento corporal desde distintas pautas de improvisación para imaginar la danza.

Ahora bien, para analizar la danza desde una perspectiva de políticas públicas el material académico es limitado y acotado a determinados escenarios, como ser la situación de la Ciudad de Buenos Aires en particular. Esto lo demuestra en su tesina de grado Arenzon (2017), de la Universidad Nacional de Artes, donde analiza las políticas culturales para la danza contemporánea independiente en la Capital Federal. También lo hace Mitelli (2015), quien examina las condiciones de gestión de grupos de danza independiente, en su maestría en Administración Cultural (UBA), desde un análisis administrativo y económico.

Reflexionando en un nivel nacional, se encuentra la tesis de Maestría realizada por Rodríguez Capomassi (2017) donde la discusión discurre por la posibilidad de erigir un Plan Nacional de Danza en nuestro país, teniendo en cuenta experiencias similares en otros países y viendo las condiciones económicas, sociales y culturales presentes aquí.

A su vez, se destacan artículos y publicaciones que abarcan la situación de la danza en la Argentina desde lo artístico, gremial y laboral como son los trabajos de Melgar (2011) y Sbodio (2015). Cabe mencionar, además, el trabajo publicado en revistas especializadas en danzas, tanto impresas como digitales, abogando por la reflexión, difusión y comunicación de la danza. Así encontramos *Balletin Dance*, *Revista Revol*, *Giró Cartelera* (en actividad desde 2011 a 2017) y *Revista Inquieta*, esta última se edita desde la ciudad de Rosario.

Puede apreciarse que es en la última década donde hay un mayor interés en profundizar este tema. Estos trabajos se enmarcan en un cambio de paradigmas en lo que refiere a la formación académica en danza. A fines de 1996, siete instituciones terciarias y superiores de arte (el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore) se unieron para conformar en ese momento el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). De esta manera se concretó el nivel universitario en educación artística de las ramas mencionadas en la Ciudad de Buenos Aires, habiendo una adaptación de antiguas carreras terciarias y también creando nuevas áreas que hasta el momento habían estado relegadas de la formación universitaria. En el caso de la danza, previa a la conformación del IUNA, existía solo la carrera de Danza Contemporánea, en el nivel universitario, en la Universidad Nacional de Tucumán. Dado el crecimiento institucional, en 2014 el IUNA pasa a denominarse Universidad Nacional de las Artes.

Considerando la situación problemática y la producción teórica existente, se presentan entonces, los siguientes supuestos de investigación:

- La imposibilidad de aprehensión de la danza en un producto final tangible es un factor a tener en cuenta a la hora de analizar el estado de la actividad en el país, donde sus trabajadores, los bailarines, coreógrafos, productores y directores, se han sentido invisibilizados en sus derechos laborales.
- Esta situación anómica afecta la profesionalización de la disciplina, su fomento y desarrollo. Los bailarines y trabajadores de la danza definieron entonces ante el vacío legal, formular una Ley Nacional de Danza.
- Es relevante observar en ese momento la actuación del Movimiento por la Ley Nacional de Danza que al no lograr su propósito derivó luego el eje de lucha hacia la sindicalización de los bailarines. Se creó AATDa: Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza.

Metodología:

La investigación que se propone es de tipo cualitativa, teniendo en cuenta que la naturaleza de este enfoque tiene por finalidad la comprensión de la realidad estudiada, desde sus aspectos particulares como fruto de un proceso histórico de construcción. Se apelará entonces al análisis de fuentes primarias como documentos de administración pública, estadísticas y normativa tanto nacional como internacional en la materia. Se analizó información oficial publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina, Resoluciones Ministeriales, Legislación y también se recurrirá a entrevistas en profundidad hechas a protagonistas de la cuestión para recoger datos de un modo más exhaustivo. Las mismas fueron realizadas de manera abierta y no estructuradas para así ahondar en las razones más fundamentales de las actitudes y comportamientos de los entrevistados e identificar a través del discurso diversos aspectos no cognitivos de la persona.

Se utilizarán, a su vez, fuentes de tipo secundarias en lo que respecta a recolectar información presente en medios de comunicación a nivel nacional y local, también como redes sociales. Ambas fuentes tienen el fin de nutrir la investigación para superar la mera descripción y llegar así a formulaciones de tipo comprensivo y/o explicativas producto del análisis realizado

Estructura de la tesina:

El presente trabajo se encuentra organizado cual obra en tres actos que narrarán los sucesos recientes de la danza en nuestro país.

En el primero de ellos, se propone recuperar y presentar los conceptos y categorías analíticas que encuadran la investigación. Por esto, se ahondará en la definición de ideas claves en lo que respecta a la formulación de políticas públicas como ser el concepto mismo de políticas públicas, actor, actor no gubernamental y agenda. A su vez, se expondrán de manera detallada los conceptos relativos a la actividad dancística para entender los sistemas de producción en que opera y a la danza como una actividad cultural. Este conjunto conceptual se desarrolla con el propósito de profundizar los lineamientos teóricos en los que se inserte el trabajo.

En el segundo acto, se abordará la historia de la cuestión, detallando a los actores que problematizan el asunto, analizando de qué manera lo hacen, sobre la base de qué recursos y alianzas y mostrando cuáles fueron los obstáculos que se debieron sortear para definir la cuestión y formular finalmente la Ley Nacional de Danza. Se verá aquí cuáles son sus objetivos y propuestas y las estrategias de visibilización que se llevaron a cabo para la difusión del proyecto, rescatando la particularidad de un recurso utilizado, los flash-mobs, que son intervenciones en el espacio público que pusieron a la danza tomando distintas calles del país.

En un tercer acto, se analizará en profundidad al actor estudiado (MLND), su surgimiento, sus atributos, su capacidad de acción, sus cambios y rupturas a lo largo de diez años de existencia. Asimismo se hará hincapié en las dificultades que atravesaron para la formulación de la Ley Nacional de Danza y se verá el desenlace de la problemática, habiendo una redefinición del problema que hace surgir un nuevo actor (AATDa) que lleve adelante los reclamos sindicales de los bailarines en la Argentina. Se expondrá el viraje gremial de la cuestión, el nivel de adhesión logrado en el país y el estado actual de la cuestión.

Como movimiento final, a modo de cierre y coda de todo lo desarrollado, se harán los comentarios pertinentes para concluir la tesina, dejando a disposición la bibliografía utilizada. En Anexos, se incluye el proyecto de Ley analizado, junto a las entrevistas realizadas.

1er ACTO:

Marco teórico:

Desde la perspectiva del análisis de políticas públicas y a partir del aporte de Lasswell (1956) se entiende el rasgo procesal de las mismas, es decir, se piensa a las mismas como un proceso en distintas etapas, con sus actores, limitaciones, decisiones, desarrollos y consecuencias propios. Así cada momento influye en los demás y es afectado por lo que sucede en los otros. Esto es lo que se conoce como el policy process y analizan diversos autores como Aguilar Villanueva (1993) que entiende el proceso de las políticas públicas como un dispositivo analítico, lógicamente construido con fines explicativos, donde podemos apreciar los distintos componentes o etapas (agenda, formulación, implementación) que atañen a una cuestión más allá de su orden cronológico. Aquí encontramos, también el trabajo de Subirats (1989). Estos autores orientarán el análisis para comprender las relaciones entre teoría y realidad en el proceso de formulación y elaboración de políticas públicas. Los mismos contribuyen a comprender la emergencia de un asunto, la problematización social de la cuestión y la relevancia pública de la misma para ser incorporada en la agenda pública.

Se van a entender como cuestiones a aquellos “asuntos (demandas, necesidades) socialmente problematizados” (Oszlak y O’Donnell, 1981, p.110). Sin embargo, ocurre que no todas las cuestiones llegan a ocupar la atención del gobierno dentro de su agenda de acción. Tiene que darse un trabajo por el cual los problemas irresueltos por parte de los privados llegan a ser de carácter público y las demandas de grupos particulares se transforman en asuntos públicos, suscitando la atención general y son finalmente de interés general. Este camino es el “clásico problema político de la generalización de intereses” (Aguilar Villanueva, 1993, p. 34). La formación de la agenda de gobierno es crucial pues refleja, entonces, quiénes son los actores, grupos y organizaciones que tienen la capacidad para definir y justificar los problemas públicos; demuestra, en definitiva, “la estructura de poder que domina efectivamente la hechura de una política” (Aguilar Villanueva, 1993, p. 27). Esta decisión, como bien destacan varios autores – entre ellos Aguilar Villanueva (1993), Oszlak y O’Donnell (1981)-, no tiene por qué estar seguida de una acción propositiva, la inacción es también una respuesta, una política pública puede consistir en no hacer, en una omisión deliberada sobre tratar una cuestión.

Es vital para una cuestión entonces, haber llamado la atención del gobierno para lograr que el mismo actúe y se movilice para dar una respuesta. En la formación de la agenda

de gobierno, se da un proceso donde varios asuntos compiten por lograr esta atención que es siempre limitada y también se producen las definiciones que se construyen en torno del problema para identificarlo como tal. Tenemos, entonces, la configuración de dos agendas. Por un lado, la “agenda pública”, la de la ciudadanía con demandas e intereses que le son propios, que perciben dentro de la comunidad política asuntos como atendibles públicamente y dentro de la legítima jurisdicción del gobierno. Esta agenda pública “puede preceder y determinar – la otra agenda- la agenda del gobierno o ser inducida por las preocupaciones y prioridades gubernamentales, que puede empatar con la del gobierno o diferir de ella en mayor o menor grado” (Aguilar Villanueva, 1993. p. 31). Los vínculos que se configuren entre las dos agendas van a remitir al modo de relacionarse la sociedad y el Estado. La segunda agenda, institucional o gubernamental, se define por abordar los asuntos aceptados para consideración de un modo serio y activo, por quienes son los encargados de tomar las decisiones, es decir, las entidades gubernamentales de los distintos niveles (Cobb y Elder, 1993). En este diálogo entre ambas agendas se seleccionan finalmente qué asuntos serán tratados por el gobierno, es decir, se ven qué demandas de la comunidad política avanzan sobre las fronteras, filtraciones y valoraciones del gobierno y lo persuadan de su validez. Lo señalado es de suma importancia para el presente trabajo, pues el mismo discurrirá sobre los conflictos y vaivenes para llegar a ocupar un lugar en la agenda gubernamental.

Cobb y Elder (1993) destacan, por su parte, que hay una serie de requisitos que un asunto debe cumplir para ingresar en la agenda pública. Primero, que sea objeto de un gran conocimiento a nivel público, segundo, que una porción de la comunidad considere solicitar alguna actuación sobre el caso y que a su parecer, finalmente, esta actuación deba requerir la competencia de una entidad gubernamental.

En este trayecto hay asuntos que van a pasar más desapercibidos que otros o serán advertidos como poco problemáticos. En lo expresado por Cobb y Elder (1993), el grado de conflictividad que pueda despertar una cuestión en el presente o en un futuro cercano, va a favorecer en su difusión. En el caso de la danza, si bien hay un sector afectado, la potencialidad conflictiva del grupo es escasa.

El grado de expansión de la cuestión va aumentando y generalizándose. Se diferencian entonces distintos tipos de público (Cobb y Elder, 1993). En este caso, el ya señalado, el de los bailarines y la comunidad de la danza que opera como un "grupo de identificación", ya que son los directamente afectados e involucrados en la cuestión. Luego se hallarían los "grupos de atención" (son quienes por variadas razones, se interesan específicamente en el problema), se pueden localizar acá a otros miembros de la comunidad artística que empatizan

con la demanda del sector dancístico en particular. El problema surge al tratar de expandir el asunto a un "público atento" (es decir, a aquellos sectores poblacionales interesados en informarse de los sucesos políticos y que suelen prestar atención a los asuntos de su comunidad), y finalmente al " público en general" (se engloba aquí a la población menos interesada e informada, pero que toma nota del problema cuando es visible e importante).

Finalmente, la cuestión puede ser considerada como pública cuando tras ser definida a través de distintos ajustes, se presenta en el orden del día de la comunidad política, exigiendo un lugar en la agenda formal gubernamental para su tratamiento. Se puede suponer "que cuanto más amplio sea el público al que se ha expandido una cuestión, mayor será la probabilidad de que presione efectivamente al gobierno y se coloque en la agenda formal" (Aguilar Villanueva, 1993, p. 36). Un punto clave en esta escalada para la comunidad de la danza, fue en su momento, la realización de intervenciones urbanas, conocidas como flash-mobs, para dar mayor visibilidad al proyecto de ley y las demandas del sector.

En definitiva, cuando el gobierno decide introducir en su agenda asuntos públicos determinados va a depender de varios factores como ser si el mismo se halla o no en una oportunidad de elección favorable (con pocos asuntos, tiempo, recursos, etc.); si las cuestiones y demandas son en realidad tratables o no (hay experiencia, analogías, recursos información) o si los participantes en la toma de decisiones están o no interesados en entrometerse en la cuestión por diversas razones (políticas, morales, económicas).

La resolución que se le pueda dar a la cuestión va más allá de ser pensada, tiene que volverse operativa. Esto no siempre es posible, hay límites de todo tipo, a nivel fiscal, legal moral, político y sobre todo, mental. Conviene señalar la existencia de un "patrón de plausibilidad político-administrativa, determinado por restricciones de recursos e ideas" (Aguilar Villanueva, 1993, p. 43) que veremos se hace patente en el caso analizado ante las reiteradas negativas de tratar el proyecto, perdiendo estado parlamentario por no ser considerado un asunto prioritario por los legisladores.

Por otro lado, es interesante reconocer, que si bien se hace difícil penetrar en la agenda de gobierno, en algunas oportunidades existen hendijas a través de las cuales este tipo de asuntos puede colarse y llamar la atención. Kingdom (1984) emplea el concepto de "ventana de las políticas", para describir cómo operan estas oportunidades para permitir ingresar determinados problemas y recomendar ciertas propuestas de solución. Este interesante término, plantea dirigir la atención hacia estas ocasiones y momentos que pueden cambiar la dinámica en el juego para saber aprovecharlos a su favor por parte de los grupos interesados. La danza que reclama su ley desde el 2010 vio durante diez años diversos momentos

particulares como ser cambios de gobierno, de rangos ministeriales, pero escasamente se aprovecharon. Estas ventanas que se abren son especialmente favorables para ser tenidas en cuenta para casos menospreciados como el analizado y se hace necesario estar preparados para beneficiarse de ellas oportunamente. Estas ventanas de oportunidad no permanecen abiertas indefinidamente: se cierran inmediatamente cuando se percibe que el gobierno se responsabiliza y actúa, o porque los participantes fracasan al entrar en acción, quizás por no contar con alternativas disponibles, o porque los acontecimientos que "abrieron la ventana" salen de la escena por su propia naturaleza limitada.

Sin embargo, se ve que el componente "con mayor peso causal en la configuración de la agenda formal de gobierno es la fuerza de los actores políticos que intervienen en el proceso y las relaciones políticas y administrativas que han tejido entre ellos y con el gobierno" (Aguilar Villanueva, 1993, p. 44). Son dos las partes de la ecuación que se deben resolver, teniendo en cuenta, por un lado, las organizaciones de la sociedad civil para formular sus demandas, y por otro la intervención estatal que debe estar preparada para gestionar las resoluciones. En la actualidad para poder colocar determinados asuntos como prioridad en la agenda de gobierno se solicitan conocimientos sólidos, cálculos y evidencia relevante.

Es importante notar además, que el sistema de gobierno que habilita el tratamiento de ciertas cuestiones por sobre otras, lo hace de acuerdo a sus "sistemas de creencias (conceptos y creencias causales)" (Aguilar Villanueva, 1993, p. 53) que pueden limitar y moldear la información, es decir, prejuzgar el trabajo realizado hasta anular o sesgar el tratamiento de las cuestiones. El proyecto de ley estudiado perdió cuatro veces estado parlamentario, la danza nunca ha sido una actividad prioritaria dentro de las políticas culturales, se halla escasamente en consideración porque sus protagonistas señalan que no se la percibe como relevante desde la política. La falta de legislación es sentida por los bailarines como una situación problemática, donde se plasma una discrepancia entre el ser y el deber ser, construir de esto un problema lógicamente elaborado llevó a una tarea de una década que tras varios giros empieza a dar sus resultados. Por esto mismo, han variado las resoluciones: mientras inicialmente fue la presentación de un proyecto de ley, en otro momento, se cambió a formalizar un sindicato para los trabajadores de la danza, apelando así a recursos legales, técnicos y administrativos ya disponibles en la administración pública, pensando en una solución más factible. El caso estudiado es un ejemplo de que lo "importante es entonces saber estructurar o plantear los problemas, para no hallar la solución correcta al problema equivocado" (Aguilar Villanueva, 1993, p. 66).

La política pública es una tarea conjunta, colectiva, surge de incorporar corresponsablemente la iniciativa social y la gubernamental. Es “un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil” (Oszlak y O’Donnell, 1981, p. 112). Producto de esta injerencia, se podrá deducir una cierta direccionalidad, orientación normativa, que presumiblemente afectará el curso del proceso social que se venía desarrollando en torno a la cuestión.

Afectados por estos procesos se hallan los actores; se entiende que los mismos son las “clases, fracciones de clase, organizaciones, grupos e incluso individuos estratégicamente ubicados en un sistema de poder” (Oszlak y O’Donnell, 1981, p. 114). En el presente trabajo, se analizará particularmente, el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, siendo un actor especial, un actor no gubernamental (ANG). Se entiende que este tipo de actor son tanto individuos como grupos privados “no dotados de autoridad gubernamental y no pertenecientes al entramado institucional del Estado (gobierno, administración, parlamento, partidos, tribunales) que influyen o buscan influir de manera activa, independientemente de los medios utilizados, en el proceso de las políticas públicas” (Real Dato, 2002, p. 2). Estos grupos de interés actúan y su grado de relevancia a la hora de influir en el resultado final, dependerá de varios factores como ser la voluntad de influir en el proceso, el nivel de “dependencia de los actores públicos en la elaboración o implementación de los recursos controlados por los ANG’s (desde información hasta consentimiento) o el grado de afinidad personal o ideológica (aquí en el sentido amplio de "concepción del mundo") entre ANG’s y decisores.” (Real Dato, 2002, p. 9)

Otro concepto que ayudará a comprender la actuación del MLND será el de stakeholders y el modelo propuesto primeramente por Mitchell, Agle y Wood (1997) y que Falção Martins y Fontes Filho (1999) retoman. Los “stakeholders son actores (internos o externos) que afectan o son afectados por los objetivos o resultados de una organización dada, en diferentes grados, en la medida en que poseen entre uno y tres atributos básicos: poder, legitimidad y urgencia” (Falção Martins y Fontes Filho, 1999, p. 9). El juego y combinación de estos factores da cuenta de las capacidades y potencialidades de un actor para incidir en una organización particular. Veremos que el MLND va a atravesar distintas etapas y estos aspectos mutarán conforme estas fases.

Definiendo, entonces, estos atributos podemos ver a qué hacen referencia. Por un lado, el poder. Este hace referencia a la existencia o a la capacidad que tiene un actor social de hacerse de “recursos coercitivos (fuerza física, armas), recursos utilitarios (tecnología, dinero,

conocimiento, logística, materias primas) y recursos simbólicos (prestigio, estima, carisma) para imponer su voluntad sobre otro(s) en una relación (juego social)” (Falção Martins y Fontes Filho, 1999, p. 10).

La legitimidad, por otro lado, es la presunción o apreciación extendida de que las acciones de un actor son adecuadas o deseables en el sistema social hecho en base de determinadas normativas, valores y creencias. El atributo de la legitimidad puede medirse según la facultad “de un grado de deseabilidad de las acciones del actor, tanto para la organización (nivel de legitimidad microsocia) como para la sociedad como un todo (legitimidad macrosocia)” (Falção Martins y Fontes Filho, 1999, p, 10).

Por su parte, la urgencia es un factor relevante ya que le da mayor dinamismo a esta caracterización. La misma da cuenta de la necesidad de una pronta atención de acuerdo a distintos niveles de, por un lado, sensibilidad temporal, que implica la aceptación o no del atraso; y, por el otro, de la criticidad, que refiere a la capacidad de deterioro del sentimiento, expectativa, etc.

Presentados los tres atributos, la combinación de los mismos conduce a siete tipos de stakeholders, que se pueden agrupar en las siguientes categorías:

“Stakeholders LATENTES:

* Adormecidos: poder sin legitimidad ni urgencia. El poder coercitivo del Estado, mucho dinero o la influencia de los medios, pueden no servir en absoluto si quienes detentan estos recursos no tienen urgencia y si su interés no es legítimo. Lo esencial para estos stakeholders es la posibilidad de que adquieran un segundo atributo (legitimidad o urgencia).

* Exigentes: la urgencia, sin poder ni legitimidad, hace que estos stakeholders sólo sean barullentos e incómodos

* Discrecionales: con legitimidad, pero sin urgencia y sin poder. La atención a esta categoría de stakeholder depende del reconocimiento discrecional de la organización, lo que normalmente se da sobre bases filantrópicas.

Stakeholders EXPECTANTES:

* Peligrosos: urgencia y poder sin legitimidad. Existe, en este caso, espacio para el uso de la coerción por parte de esta categoría de stakeholder, bajo la forma de adquisiciones hostiles, sabotaje, huelga, terrorismo, etc.

* Dominantes: son stakeholders con poder y legitimidad, que forman parte de la coalición dominante (Cyert & March, 1963) en la organización. Por lo tanto, sus intereses y expectativas marcan una diferencia para la organización.

* Dependientes: urgencia y legitimidad sin poder hacen a esta categoría de stakeholders dependientes del poder de otros stakeholders, de adentro o de afuera de la organización, de modo de asegurar que sus intereses sean atendidos o no marginados.

Stakeholders DEFINITIVOS:

* Poseen los tres atributos: son stakeholders expectantes cuyos intereses, al incorporar el atributo que les faltaba, pasan a ser prioritarios sobre los demás.” (Falção Martins y Fontes Filho, 1999, p. 11).

Este concepto es útil pues:

1. es político, ya que considera la organización como resultado (pacto) de intereses conflictivos y desiguales;
2. es operacionalizable, permite identificar stakeholders evaluando la cantidad de poder, legitimidad y urgencia que determinados actores tienen dado un tiempo y espacio; y
3. es dinámico, considera la resultante de intereses en conflicto como variable en el espacio-tiempo social, de acuerdo con la actividad de los actores.

A través de este concepto se equiparan las perspectivas prescriptiva y descriptiva, ya que sugiere que el objetivo (real e ideal) de las organizaciones es satisfacer las expectativas e intereses de los stakeholders. El asunto es conocer qué expectativas predominan sobre otras y qué es lo que esto implica.

Hasta acá la síntesis teórica de la primera parte dedicada al aporte teórico desde el análisis de las políticas públicas. A continuación se exponen las principales ideas y conceptos en torno a la actividad escénica y la danza.

La danza como manifestación artística tiene una especificidad que le es propia. Así como el teatro, la música o el cine la tienen y son lenguajes artísticos que han requerido del reconocimiento estatal para proteger su quehacer, la danza busca este reconocimiento en la arena de políticas públicas culturales. Sin embargo, se ve en una suerte de orfandad y son contados los recursos legales con los que cuenta el bailarín, como trabajador que es, para amparar su labor.

La “Recomendación relativa a la condición de artista” (UNESCO, 1980) que en Argentina se sancionó recién en 1993 mediante la Ley 24.269, señala que los hacedores de una actividad artística deberían poder disfrutar de una condición equitativa y su profesión desarrollarse de la manera en que lo vale. Esto significa, que debería realizarse en

condiciones de trabajo, empleabilidad, legislación, sindicalización, seguridad social, asistencia médica, es decir, contar con la protección jurídica relativa a las condiciones de trabajo y empleo tal como la han definido las normas de la Organización Internacional del Trabajo tanto para los artistas asalariados como independientes. Sin embargo, frente a estas nobles recomendaciones no se puso en ejecución ninguna práctica de mejora ni aplicó estas recomendaciones, no dispuso ninguna herramienta que acorte el camino para llegar a eso que se aspira.

El financiamiento, por ejemplo, es un asunto problemático y, si bien, existen programas de subsidios estatales para compañías independientes, no son suficientes. A nivel nacional los mismos pertenecen al Ministerio de Cultura de la Nación, el Instituto Nacional del Teatro y el Fondo Nacional de las Artes, entre otros planes provinciales y municipales. Dentro del ámbito oficial si bien se puede encontrar un financiamiento y producción periódica, hay a su vez, disparidad entre los distintos elencos. Siguiendo a Melgar (2011) se destacan compañías rentadas reconocidas como las que corresponden al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: el Ballet Estable del Teatro Colón y el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín; por otro lado, en la Provincia de Buenos Aires, se halla el Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata. Dependiendo del Ministerio de Cultura de la Nación, se encuentran el Ballet Folklórico Nacional y la más reciente, Compañía Nacional de Danza Contemporánea. En otros puntos del país están trabajando el Ballet Estable de la Provincia de Tucumán, el Ballet del Sur de Bahía Blanca, la Compañía de Ballet de la Universidad de Cuyo, el Ballet de la Universidad Nacional de Arte, el Ballet de Tango y Folclore de la UBA.

En la provincia de Santa Fe podemos encontrar un régimen especial de Elencos que integran el Proyecto Institucional de Prácticas Escénicas del Instituto Superior Provincial de Danzas “Isabel Taboga” N° 5929 de Rosario, dependiente de la Dirección Provincial de Educación Artística del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Hay cuatro grupos de trabajo acorde a las cuatro orientaciones que ofrece el Profesorado, es decir, Danza Clásica, Danza Contemporánea, Folclore y Expresión Corporal. La particularidad es que sus bailarines y directores son exclusivamente egresados del Instituto de la disciplina específica y son personal rentado, percibiendo un salario dentro del régimen docente, están “designados en horas cátedras interinas a término por un periodo que no podrá exceder los dos años. Su designación surgirá del orden de mérito en el concurso correspondiente.” (art. 7, Reglamento Práctica Escénicas, s.f.) A su vez, pueden solicitar colaboración de alumnos avanzados u otros egresados pero sin ser rentados. Por otro lado, a nivel local, en la ciudad de Rosario, existen tres organismos dependientes de la Escuela Municipal de Danza y Arte

Escénico “Ernesto de Larrechea”: el Ballet Estable Municipal, el Ballet de Danzas Argentinas y el Ballet de Danzas Españolas. Sus directoras y docentes perciben salarios como empleadas municipales, sus bailarines trabajan completamente ad honorem.

Sucintamente, pueden verse diversos sistemas de producción en artes escénicas, esto es la manera de emprender la organización de un espectáculo teatral. Si bien, se ve que diversos proyectos van a compartir algunos aspectos como ser que parten de un proyecto, precisan personal tanto artístico como técnico y administrativo, se observan también diferencias fundamentales entre las distintas agrupaciones teatrales ya sean profesionales o no, en la manera de constituirse, en cuanto la forma de “organización y de administración, en la forma utilizada para producir, promover y exhibir espectáculos, en las diversas fuentes de financiación de sus proyectos, en las distintas legislaciones que las regulan y sobre todo, en sus objetivos específicos y distintivos” (Schrarier, 2008, p.22). Este conjunto de aspectos establecen “Sistemas de Producción”, es decir, “el conjunto de actividades productivas que un grupo humano (en este caso, la organización teatral) coordina, dirige y ejecuta de acuerdo a sus objetivos, cultura y recursos, utilizando prácticas acordes al entorno en el que se desenvuelve” (Schrarier, 2008, p.22).

Por un lado, entonces, encontramos el sistema de producción público y por otro, el privado, como dos grandes mundos que tienen ramificaciones en su interior. El primero incluye a los Teatros Públicos que tienen un financiamiento permanente por parte del Estado con la premisa fundamental de realizar la producción, exhibición, difusión y promoción de “la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público (...) Los precios de las localidades son económicos, lo que facilita el acceso a un importante número de espectadores” (Schrarier, 2008, p. 22). El rasgo que destaca es que estos teatros cuentan con una planta fija de personal que se desempeña en las distintas áreas, haciendo contrataciones ocasionales dependiendo los proyectos. En Argentina, este sistema se divide acorde a cada nivel del estado, es decir, nacional, provincial y municipal. De aquí que sus objetivos se encuentran encuadrados en las políticas culturales de cada estamento y por lo que se denomina a estos teatros “oficiales” (Schrarier, 2008, p.23). A nivel nacional se halla el Teatro Cervantes (el único en este nivel y está ubicado en la Ciudad de Buenos Aires), en la provincia de Santa Fe encontramos, por ejemplo, el Teatro Provincial Ideal en Venado Tuerto, el Centro Cultural Provincial en la capital provincial, Plataforma Lavardén en Rosario y dependiente de la Secretaría de Cultura local está el Teatro La Comedia y otros Centros Culturales (que no tienen el foco exclusivamente en la producción escénica) como el Fontanarrosa, la Casa del Tango, el Lumière, etc. Vale aclarar que “en nuestro país los

presupuestos de la mayoría de los Teatros Públicos se componen aproximadamente de un 80% de recursos provenientes del Estado y un 20% de recursos derivados de la venta de localidades” (Schrarier, 2008, p. 23).

El sistema de producción privada, por otra parte, se caracteriza por tener objetivos, modos de organización y financiación diversos al planteado previamente. El mismo se puede subdividir en tres: empresarial o de empresa de espectáculos, inversor ocasional o de empresario independiente y alternativo. El empresarial, es donde los empresarios o inversores ponen en juego su capital para la realización de una producción escénica, persiguiendo la rentabilidad económica, pensando como negocio y es el que se lo caracteriza peyorativamente de “comercial”. El tipo de espectáculos producidos también son tildados “pasatistas o de mero entretenimiento” (Schrarier, 2008, p. 25) y muchos de estos empresarios al ser dueños de salas también, cubren costos fijos constantemente al estar obligados a cubrir los salarios y beneficios de los correspondientes Convenios Colectivos de Trabajo de sus empleados. En un segundo punto encontramos al inversor ocasional o de empresario independiente. Este sistema es el menos común en este ámbito y supone la injerencia de un empresario capitalista ajeno al mundo del espectáculo, que decide invertir en la producción teatral. Este inversor caracterizado como ocasional, como lo hace el empresario, se hace cargo de solventar los gastos del montaje de la obra, su difusión, y “estará además obligado a pagar los salarios de ensayos y funciones, aguinaldo y vacaciones proporcionales de los actores, músicos, bailarines, asistentes, técnicos, etc., entre otras responsabilidades” (Schrarier, 2008, p.26). Este tipo de incursiones suele ser menor, y por ende, difícil de cuantificar y en su gran mayoría con resultados infructuosos producto del desconocimiento del quehacer de la actividad escénica pensando que pueden manejar el negocio como cualquier otro de sus emprendimientos privados.

Como tercera pata de este conjunto, se encuentra el sistema alternativo. Es el más nuevo de los sistemas de producción ya que lo encontramos a fines del siglo XIX aproximadamente en el continente europeo y antes de la I Guerra Mundial en América. El mismo alude a “nuevas formas de interpretación, de dirección y de producción, entre otras, experimentadas en los primeros Teatros de Arte (y muchos de sus posteriores derivados: independiente, libre, experimental, de vanguardia, etcétera)” (Schrarier, 2008, p.27). Sus trabajos buscaban “renovar la anquilosada escena de cierto teatro burgués (mayormente asumida por el melodrama o el vodevil), por un lado, y a evitar los cuestionamientos económicos y sobre todo artísticos impuestos por los Empresarios Teatrales como capitalistas, por el otro” (Schrarier, 2008, p. 27). En la Argentina de principios del siglo XX, confluyeron varios

factores como ser: una sobre-explotación de los actores y autores junto con el advenimiento de la radiotelefonía que van convirtiendo al “producto teatral en una mercancía desprovista de todo otro valor, más el proceso político-ideológico de la época, las organizaciones obreras y las necesidades culturales de las nuevas capas medias en ascenso, son los principales factores del surgimiento del teatro independiente”(Espinosa, 1987, p. 103). Siendo precisos fue el 20 de marzo de 1931 cuando Leonidas Barletta organiza en la sala Wagneriana de Buenos Aires la primera organización teatral independiente de la Argentina, el Teatro del Pueblo, con imponentes principios éticos, artísticos y culturales y con formas de producción y modos de gobierno particulares basados en “la cooperación, la organización democrática, la independencia del empresario y el control de la producción y de la distribución por los propios creadores trabajadores del teatro” (Espinosa, 1987, p. 103). La autogestión se revela como rasgo fundamental en la producción escénica de este tipo. Es para destacar la importancia “de trabajo grupal y sin jerarquías preestablecidas, con su activa militancia en contra del modelo teatral dominante, su innovadora y constante capacidad para formar actores y sobre todo por sus modos de producción, creación y organización novedosos hasta entonces” (Scharier, 2008, p.28). En la década del '70 esta forma de producir tuvo un nuevo giro que fue la conformación de cooperativas o Sociedades Accidentales de Trabajo. Pues, a pesar de haber existido “previamente como organizaciones autogestionadas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes” (Bayardo, 1990, p.27).

Este nuevo orden laboral, no es un convenio colectivo y subsiste al día de hoy con ciertas modificaciones y establecía que las agrupaciones de teatro alternativo serían “asociaciones transitorias conformadas para la realización de un solo espectáculo, lo que obligaba a la formación de nuevas sociedades por cada nuevo emprendimiento” (Scharier, 2008, p. 29). Como se plasma, es patente la problemática del financiamiento en las producciones de tipo alternativas, que con matices, producto de las diversas partidas presupuestarias, ha visto mejorada su situación a partir de la década del '90 gracias a los subsidios otorgados por espacios como el Instituto Nacional del Teatro entre otras. Por esta situación Scharier (2008) diferencia el sistema alternativo del independiente, aquel que surgiera en los '30. Porque con el actual movimiento puede compartir rasgos de asociativismo, cooperación, búsquedas estéticas particulares y, por tanto, alternativas, pero muchas veces el financiamiento está dado por organismos del Estado, aunque vulgarmente se le continúe diciendo teatro independiente a las manifestaciones artísticas de este tipo. El autor destaca que con diversas

denominaciones y cambios este sector alternativo sigue siendo el “más renovador de la escena contemporánea. Resulta frecuente observar a artistas destacados que, habiendo surgido de este sistema de producción (como antes del Teatro Independiente), son en determinado punto de su carrera absorbidos por el Teatro Público o el Empresarial” (Scharier, 2008, p. 30). Vale destacar que esta forma de producir, alternativa, de cooperativa teatral, es además “la más extendida en la Argentina y, a veces, el único modo posible de llevar a cabo un emprendimiento escénico por fuera de los otros grandes sistemas” (Scharier, 2008, p.31).

Otros sistemas de producción que el autor trabaja son la “coproducción” (Scharier, 2008, p. 33) para determinados casos donde confluyen dos o más organizaciones productivas que se asocian e invierten determinados recursos, ya sea de un modo proporcional o en partes iguales para llevar a cabo un proyecto escénico. Estos casos se suelen dar en ciertas coyunturas donde los presupuestos, requerimientos técnicos o artísticos no logran ser realizados por una sola organización teatral. Finalmente un último eslabón, lo conformarían todas aquellas maneras de producir que quedan por fuera de esta clasificación, llevando sus actividades a un nivel comunitario, vocacional, aficionado, de estudio, etc.

Dentro de esta categorización, el proyecto de ley analizado contribuiría a regular la producción en danza de tipo alternativa/independiente, ya que “la mayor parte de la actividad dancística en Argentina se concentra en el sector que denominamos “danza no oficial”, carente hasta el momento de fomento, incentivos, regulación y normativa” (Proyecto de Ley Nacional de danza, 2019, p. 14).

Servirá también para comprender la actividad llevada adelante por el colectivo del MLND, respecto de la aspiración de conseguir mayores recursos jurídicos para la danza, la noción de deseo que opera detrás de este grupo. En relación a esto, Deleuze (2005) da cuenta que sobre el cuerpo de la sociedad pasan flujos, deseos. Una persona, por tanto, es un corte de flujo: un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una recepción de flujos, una intersección de muchos flujos. Es en esta conjunción de flujos que se conforma la capacidad deseante y disposición de los sujetos de la danza para constituirse, agruparse y conectarse para luchar por sus derechos, formando en un primer momento el Grupo Independiente por la Ley Nacional de Danza (LND), equipo reducido a las tres redactoras del proyecto, que luego conforman el MLND. Esta situación se podría definir como un “cuerpo sin órganos (...) conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades pequeña máquina particular, dispuesta a conectarse con otras máquinas colectivas según las circunstancias” (Deleuze y Guattari, 1988, p.166). En este marco, el

MLND se piensa como una máquina deseante con un interés por el sujeto profesional de la danza y que en el camino, como se desarrollará, construye más conexiones y agenciamientos de deseo. Dado que el agenciamiento contiene dos aspectos que constituyen la base de toda sociedad, los deseos y las creencias, en este concepto se aprecia la concurrencia:

“de dos afirmaciones filosóficas: una teoría de la relación y de la composición y, por otro lado, una ontología del devenir y del deseo. Siempre tendremos estos dos ejes, uno de la relación y otro del proceso, uno de la composición y otro del movimiento, uno de la disposición y otro de la acción” (Heredia, 2014, p. 94).

Veremos entonces cómo trabajan esta disposición y la acción.

2do ACTO:

Historia de la cuestión:

En 1982, la UNESCO organizó en México la "Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales" en la que la comunidad internacional manifestó:

“la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.”(p.1)

Esta misma organización en 2001 proclamó la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural que versa sobre “Las políticas culturales, catalizadoras de la creatividad”:

Las políticas culturales, en tanto que garantizan la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial. Cada Estado debe, respetando sus obligaciones internacionales, definir su política cultural y aplicarla, utilizando para ello los medios de acción que juzgue más adecuados, ya se trate de apoyos concretos o de marcos reglamentarios apropiados (art. 9).

En nuestro país han sido muchos los avatares de la cultura y de su reglamentación estatal. Nuestra Carta Magna enuncia que se deberán: "Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales" (Constitución Nacional, 1994, art. 75 inc. 17). En el inciso 22 del mismo artículo, además, Argentina adhiere a los tratados

internacionales que, entre otras cosas, también alientan el sustento de la actividad artística como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

En Argentina, cabe destacar como hito jerarquizador la creación del Ministerio de Cultura en 2014, encabezado por la cantante Teresa Parodi, ya que hasta ese momento había funcionado como Secretaría dependiente de Presidencia de la Nación. Publicado en el Boletín Oficial (Infoleg, 2014) tiene entre sus competencias “entender en la formulación y ejecución de las políticas de la jurisdicción, destinadas a estimular y favorecer la expresión cultural en todas sus formas”. Entre sus dependencias se encuentran varias secretarías, bibliotecas, museos, institutos y elencos estables. Estos elencos son nueve, siete de ellos son dedicados a la música entre las Orquestas y diversos Coros y dos agrupaciones relativas a la danza: el Ballet Folklórico Nacional, creado en 1986 y la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, que como indica Cruz (2014) fue creada en 2010 a partir de que echaran a un grupo de bailarines del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín que reclamaban mejoras en sus condiciones laborales.

Durante la gestión de Cristina Fernández se dio vida a otro organismo estable, el Ballet Nacional de Danza. Dirigido por Iñaki Urlezaga, estuvo bajo la órbita del Ministerio de Desarrollo Social y luego con la gestión Cambiemos, pasó al Ministerio de Cultura para finalmente desaparecer a principios de 2018 (Hayon, 2018). Cabe señalar que esto se da en un contexto de recorte presupuestario a nivel nacional donde se produce la eliminación de diez ministerios en Septiembre de 2018, entre ellos, los de Cultura y Trabajo, que se subsumieron a la órbita de otras carteras ministeriales.

El derrotero que ha signado a la actividad cultural ha sido sinuoso y el de la danza, como se empieza a exponer, aún mayor. En este contexto en los Fundamentos que acompañan al proyecto de LND (2019) se destaca que:

“A diferencia de los derechos civiles y políticos, donde se reclama que el Estado no intervenga sino ante su violación, en el caso de los derechos económicos, sociales y culturales se entiende que estos no pueden ser alcanzados ni garantizados sino mediante políticas y prácticas activas que aseguren su implementación. De aquí que ya desde mediados del siglo XX las políticas culturales no son una opción, sino una obligación del Estado para con la ciudadanía. Y el enorme avance del constitucionalismo cultural en nuestro país no guarda relación alguna con la vigencia y el ejercicio efectivo de los derechos culturales. Si acordamos en que el Estado debe avanzar en materia cultural, es menester señalar que existen aún diversas áreas carentes de legislación. La danza es una de ellas, ya que a pesar de su trascendencia y

desarrollo actual, carece de legislación, políticas o programas que la contengan y garanticen su crecimiento y sustentabilidad.”

Por su parte, distintas disciplinas artísticas han perseguido y conseguido el apoyo estatal demandado. Los músicos consiguieron, en 2012, la aprobación de la Ley 26.801 que creaba un Instituto Nacional de la Música (InfoLeg, 2012), además de contar previamente con asociaciones que agrupaban a los mismos defendiendo la actividad y de las legislaciones laborales que respaldan su quehacer. El sector teatral también se halla agremiado principalmente a través de la Asociación Argentina de Actores, cuentan con una nueva ley de la actividad actoral, la 27.203, desde 2015 (InfoLeg, 2015) y la actividad escénica se apoya en el Instituto Nacional del Teatro (INT) que la fomenta desde el año 1997. En las enunciaciones de la Ley 24.800 de creación del INT, en su artículo 2 inc. “b” se especifican los géneros que implica la actividad teatral y en la enumeración hacia el final aparece nombrada la danza. Este nombramiento se logró tras varias acciones de un grupo de coreógrafos independientes, concentrados en la asociación Cocoa-Datei (Coreógrafos contemporáneos asociados y afines – Danza teatro independiente) de la ciudad de Buenos Aires, que tras presentar infructuosamente un proyecto de Ley para la Danza al Secretario de Cultura a nivel nacional, Pacho O’Donnell en ese momento, debieron conformarse con figurar soslayados bajo la Ley del INT. Esa es la máxima mención legal que tiene la danza - no oficial- hoy en la Argentina, a través de la cual algunas obras consiguen cierto apoyo, pero sin tener en cuenta especificidades y particularidades de la actividad.

La danza es difícil de aprehender y esa dificultad se plasma también en su precaria legislación. Siguiendo los Fundamentos del proyecto de LND (2019) se constata que “la danza tiene como característica principal su naturaleza evanescente, en el sentido de que sus condiciones de enunciación se diluyen en el momento en que se realiza la acción”. El movimiento es esencial en la danza y el movimiento significa dinamismo, lo opuesto a estático, a producto fijo. Otras disciplinas artísticas ven reflejada su labor en una materialidad particular, por ejemplo, las artes plásticas desembocan en cuadros, esculturas, grabados, etc, un escritor redacta un libro, un músico deja escritas partituras y graba un disco. En estos casos el artista es un trabajador que produce un bien, pero en las artes escénicas el panorama es distinto y esta división se diluye en el mismo artista. “No hay intermediarios entre la materia prima y el producto final, sino que es el mismo artista quien, a través de su cuerpo y

sus movimientos, se convierte en el producto artístico final” (Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2019, Fundamentos).

Estas particularidades y dificultades afectan el desarrollo artístico de la actividad y también el laboral. Sbodio (2015) retoma las palabras del Proyecto de Ley ‘Régimen de trabajo de ejecutantes musicales’ donde se marca que las relaciones laborales en Argentina tienen un rasgo acentuado industrial dado por la actividad económica de este tipo, sobre todo en sus comienzos a gran escala. En este marco la atipicidad de la actividad artística hace que quede relegada de los marcos regulatorios ordinarios y, si bien otras actividades artísticas han ido imponiéndose en la agenda, en el caso de la danza esto aún no ocurre. En cuanto a la agremiación y defensa de sus derechos laborales, la actividad se ve en el mejor de los casos obligada a sindicalizarse dentro de Actores o la Unión de Artistas de Variedades (históricamente los bailarines de teatro se han encolumnado en la Asociación Argentina de Actores -AAA- y en Variedades los de Revistas, circos, tango). Pero como señala Amalia Aguirre, referente el MLND en Rosario: “Actores es de actores, no de bailarines y Variedades no repiensa las condiciones laborales específicas de un bailarín que siempre fueron precarias” (A. Aguirre, comunicación personal, 22 de noviembre de 2017). Por ello, desde 2010 se ha intentado afianzar la actividad dancística impulsando la sanción de una ley que regule y fomente su actividad mediante un Instituto dedicado exclusivamente a la actividad de la Danza.

Un promotor importante de este objetivo fue la figura de Marcelo Isse Moyano. Este docente, investigador y teórico de la danza de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en 2009 plantea esta inquietud en el ámbito académico y político. Mariela Ruggeri, una de las co-redactoras de LND, da cuenta que él tuvo un “vínculo fuerte políticamente” con el Gobierno de ese momento y se plantea que la misma podría aprobarse en el marco de los Festejos del Bicentenario en 2010. Esta “ventana de política” que se abrió, pronto se cerró y la cuestión no logró colarse finalmente en la agenda de gobierno (según atestigua M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017). Las negociaciones no consiguieron ubicarse en la agenda gubernamental pero ya habían aumentado el entusiasmo y el deseo de los bailarines enterados de la iniciativa de que una LND fuera posible. Moyano, desilusionado de su intento, decide hacerse a un lado, pero un grupo de cuarenta bailarines comenzaron a reunirse. Este grupo inicial, con el paso de los meses se fue reduciendo hasta quedar tres personas al frente: Mariela Ruggeri, Noel Sbodio y Eugenia Schwartzman, quienes fueron las responsables de redactar finalmente el proyecto de LND e iniciaron la serie de grupos que lucharían por conquistar la ley.

El agenciamiento de este deseo primigenio ocurre en Rosario de la mano de Amalia Aguirre quien se pone a disposición para comenzar a trabajar con los bailarines locales y es la referente del Movimiento por la LND en la ciudad. A lo largo de su recorrido, en estos diez años, da cuenta de la dificultad de conectar con representantes de la multiplicidad y diversidad de estilos de danza que estén interesados en participar de las distintas reuniones para conocer el proyecto. A las distintas reuniones y encuentros, la convocatoria no supera la docena de personas en su mayoría y se acercan bailarines principalmente del estilo Contemporáneo, disciplina que se halla para su estudio en la educación formal, con mayor circulación de nuevos proyectos.

En este panorama, si se sostiene que es auténticamente contemporáneo quien no se halla coincidiendo de un modo perfecto con su tiempo “ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo” (Agamben, 2009) se comprende que algunos de los principales impulsos de activismo político en la danza venga de la mano de la danza contemporánea justamente, que se repiensa a sí misma como método y constitución disciplinar, a diferencia de otros estilos de baile más tradicionales, canónicos y escolásticos. La danza es una disciplina. Desde la temprana instrucción que requiere su entrenamiento se aprenden e internalizan prácticas y normas (sobre todo, desde la danza clásica) que tienden a invisibilizar la voz como elemento de la corporalidad¹. Doris Humphrey (1965), bailarina y coreógrafa, da cuenta al respecto de las diferencias compositivas y los momentos históricos en los que surge la danza clásica y la moderna y señala que la primera fue quedando limitada en su desarrollo en cuanto a las temáticas y personajes elegidos para contar sus historias (reyes, princesas, hadas). El ballet se arraigó con estas fórmulas tras cientos de años de historia pero a partir de comienzos del siglo XX estas estructuras se vieron sacudidas. Transformaciones sociales, revoluciones, la expansión de la psicología, guerras mundiales trastocaron el mundo y el arte conocido hasta ese momento. Isadora Duncan fue una de las líderes de este cambio de paradigma en el mundo de la danza que se ve más fuerte luego de la I Guerra Mundial. A partir de entonces ya no tiene sentido repetir viejos esquemas y los bailarines comienzan a preguntarse qué sentido tiene, si lo hay, bailar y cómo lo hacen. Dos faros guían la investigación de la danza y el movimiento en este panorama, Estados Unidos y Alemania lideran la carrera en los cambios compositivos. Paulatinamente estas voces tienen repercusión en América Latina y avanzado

¹ A propósito se halla el libro “Las bailarinas no hablan”. Con este elocuente título se presenta una obra de ficción pero con notas autobiográficas escrito por la ex bailarina del Teatro Colón Florencia Werchowsky.

el siglo se van gestando movimientos que acompañan esas transformaciones, entre las cuales se destaca en la década del 1980 el desarrollo de la técnica contemporánea Flying Low. La misma fue ideada por el venezolano David Zambrano afincado en Bélgica y le da a la danza contemporánea una nueva impronta que impacta fuertemente en la Argentina.

Con este avance, hacia finales de los '90 las asociaciones de bailarines empiezan a movilizarse para lograr un marco jurídico para la danza en el país y el mismo proviene del ámbito independiente y contemporáneo, en Buenos Aires, a través de la ya mencionada Cocoa-Datei. En Rosario se destaca COBAI, una asociación civil sin fines de lucro que nuclea coreógrafos, bailarines, investigadores del movimiento y expresión corporal independientes de la ciudad, que se entienden a sí mismos: “Como colectivo de artistas del movimiento –que- trabajamos para desarrollar, promover y difundir la danza contemporánea y sus lenguajes afines, desde el año 1999 a la actualidad” (COBAI/Quiénes somos, s.f.), buscando crear redes de colaboración, tanto con otros colectivos artísticos, como entes públicos o privados interesados en la cultura y la educación que deseen compartir su labor en torno al arte. Apelando a una organización horizontal convocan a los artistas a sumarse apoyando la iniciativa constituyéndose como socios o partícipes en distintos trabajos y acciones impulsadas por su comisión directiva. Los proyectos que COBAI lleva adelante se enfocan en mantener “como ejes transversales la producción, difusión, formación y reflexión en el amplio campo de las artes escénicas contemporáneas, incentivando la visión crítica de las producciones artísticas en cuanto a manifestación expresa del contexto en el cual emergen” (COBAI/Quiénes somos, s.f.).

Por esto, al ser la única agrupación de bailarines en la ciudad, en 2009 recibieron vía correo electrónico el mensaje de la idea de redactar un proyecto de LND, que estaría apoyada desde el Gobierno Nacional. Se cita a una reunión en la ciudad para pensar las necesidades locales que podrían estar contempladas en dicho proyecto y se designa a David Farías, docente local, para asistir a Buenos Aires a una convocatoria nacional para discutir y profundizar en esta idea. Allí se reúnen representantes de distintas regiones del país pero el desarrollo del encuentro fue caótico, desorganizado y donde estuvieron presentes bailarines principalmente de la danza Contemporánea, algunos menos de Folclore y Tango faltando la participación de tantos otros como ser Flamenco, Jazz o Árabe. Transcurrido el tiempo, ya en 2010, la noticia que llegó de Buenos Aires fue que desde Nación no restaban fondos para sancionar y ejecutar eventualmente la ley, producto de los Festejos del Bicentenario. Recién en 2012, se anuncia COBAI que lo que sí habían continuado eran las tratativas de las tres

redactoras y el proyecto estaba finalmente ya por presentarse al Congreso Nacional (A. Aguirre, comunicación personal, 22 de noviembre de 2017).

¿Qué plantea la Ley Nacional de Danza?

La danza, en sus diversas manifestaciones, es un componente fundamental para el desarrollo de la cultura y es generadora de valor simbólico. Se tendrá en cuenta la definición de danza como:

“toda actividad corporal de movimiento manifestada artísticamente que constituya un espectáculo que sea llevado a cabo en forma directa y real y/o a través de sus imágenes; que refleje alguna de las modalidades estéticas existentes y/o que posean carácter experimental; y que implique la participación real y directa de una o más personas compartiendo un espacio común físico o virtual. Asimismo, serán considerados como parte del quehacer de la danza las creaciones, investigaciones, documentaciones y actividades formativas” (Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2019, art. 2).

En los Fundamentos que acompañan al Proyecto de ley (2019) se sostiene que la danza “es una expresión ancestral que ha ido complejizándose a través del tiempo hasta convertirse en una de las artes escénicas más importantes”. Por esto tiene este doble carácter de elemento socializador e identitario de la cultura que puede verse en distintas festividades y bailes y como disciplina artística exigente de estudio y dedicación en orden de manifestarse ante un público.

Además agrega que: “La presente ley tiene como objeto el fomento, la promoción, difusión y preservación de la danza en todo el territorio argentino, en sus diversos géneros y manifestaciones”. Se persigue la puesta en práctica de una política pública estratégica para el sector que jerarquice la actividad y a sus trabajadores mediante la creación del Instituto Nacional de la Danza. Se entiende como trabajadores de la danza a todos aquellos involucrados en el proceso creativo de la escena, no sólo bailarines, sino también docentes, coreógrafos, investigadores, productores.

A tales fines, se presentaría como autoridad de aplicación un instituto de la danza, que en el proyecto de 2012 aparece nombrado como Instituto Federal de Danza (IFD) y en el más reciente proyecto de la ley (2019) el mismo se llama Instituto Nacional de la Danza (INDA). De crearse, este organismo sería la materialización de un régimen de fomento para la danza no oficial, es decir, para aquello que no es producto del sistema de producción oficial a cargo

del Estado. Cabe recordar que este sector no oficial o independiente, es el que concentra la mayor parte de la actividad en el país. El proyecto de LND señala que el establecimiento de este Instituto resulta imprescindible ya que no se advierte en nuestro país una política pública en materia de danza pues hasta el momento, ninguna de las gestiones de la administración nacional la ha considerado lo suficientemente importante.

El INDA se propone como un ente público no estatal en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación (art. 3, 2019). Sus funciones abordan a la danza desde cuatro grandes ámbitos de la actividad como son: su fomento, la generación de redes y circuitos, la investigación y la creación. Se pueden reseñar, entonces: el apoyo financiero a la creación y producción de la danza no oficial, para el sostenimiento y equipamiento de salas no oficiales existentes que dediquen parte importante de su programación a la danza, apoyo financiero destinado a la investigación teórica, técnica y artística, fomento de la actividad a través de la organización de circuitos estables, festivales, certámenes, formación de público y la creación del Archivo Nacional de la Danza, para la recuperación, conservación y estudio del patrimonio de la danza argentina, ya sea material bibliográfico, audiovisual, fotográfico, manuscrito, de notación coreográfica, etc. y se estipula la “Actuación necesaria de intérprete o grupo de Danza Nacional” en ocasión de que un bailarín o grupo de danza extranjero se presente en vivo en el marco de un espectáculo en el ámbito del territorio nacional.

A su vez, al tratarse de un proyecto nacional se piensa que el INDA debería tener una presencia activa con sedes en todas las provincias del país, habiendo ocho regiones distintas que agrupen a las mismas, a la hora de conformar un Comité Representativo.²

En cuanto a la financiación, mientras en 2012 se preveía que el IFD sea financiado por lo recaudado por el Estado a través de los denominados “impuestos internos” (básicamente a la producción de objetos suntuarios) y de lo recaudado por el impuesto a los juegos de azar (loterías y premios), el proyecto en 2019 presenta la novedad de proponer que el financiamiento del instituto surja de recursos de la telefonía celular y satelital (Proyecto LND, 2019, art. 18 inc. f).

² 1. Región NOA: provincias de Jujuy, Tucumán, Salta, Catamarca y Santiago del Estero.

2. Región NEA: provincias de Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa;

3. Región Nuevo Cuyo: provincias de Mendoza, La Rioja, San Juan y San Luis;

4. Región Centro: provincias de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos;

5. Región AMBA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires y área metropolitana de la provincia de Buenos Aires;

6. Región Buenos Aires: provincia de Buenos Aires;

7. Región Patagónica Norte: provincias Río Negro, Neuquén y La Pampa;

8. Región Patagónica Sur: provincias de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur; Santa Cruz y Chubut.

Con matices, los proyectos de LND presentados en varias oportunidades no difieren en su esencia, cuyo objetivo es la creación de un Instituto que regule y fomente la actividad, siguiendo el mismo esquema de la ley que impulsó la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT). Esto, señala Amalia Aguirre, se hizo con el fin de facilitar la redacción del mismo en cuanto a las cuestiones jurídicas y económicas. La primera etapa de redacción culminó en 2012 con la primera presentación en el Congreso como proyecto de particulares, de la “comunidad de la danza” y no de la mano de un partido político. Esta fue la primera de cuatro infructuosas presentaciones para que se trate el proyecto en los sucesivos años (2012, 2014, 2016 y 2018). En todas estas oportunidades el proyecto perdió estado parlamentario.

En su primera presentación Mariela Ruggeri reconoce que sabían que el mismo no iba a pasar a mayores porque básicamente nadie sabía siquiera que sus tres redactoras estaban presentándolo. Aquí vemos la limitación numérica del actor, son tres personas, que si bien, deciden iniciar la cuestión, van a tener que movilizarse para tener una mayor incidencia. Por eso, este grupo comenzó a realizar actividades (charlas, viajes, jornadas de encuentro, creación de redes sociales, página web y realización de flash-mobs, me explayaré sobre esto más adelante) a lo largo de los siguientes años para vincularse con trabajadores de la danza de todo el territorio nacional y lograr así la construcción de una base que sustentara y apoyara el proyecto. Se crea, entonces, el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, instancia superadora del Grupo Independiente por la LND.

En 2014 se realiza la mayor movilización hasta el momento para visibilizar y volver a presentar la ley en un gran festejo del Día Internacional de la Danza, el 29 de abril, llamado 29A, donde miles de bailarines en todo el país bailaron y reclamaron su ley. Frente al Congreso se congregaron los danzantes para ejecutar un flash-mob y en la ciudad de Rosario, por ejemplo, se realizaron presentaciones en el Centro Cultural Fontanarrosa. Como se marcó más arriba, ese año asciende a rango ministerial la hasta entonces Secretaría de Cultura, asumiendo Teresa Parodi su jefatura. En su ideario la Ministra quería implementar una Ley Federal de las Culturas, como una regulación marco para las disciplinas artísticas. La danza que buscaba su regulación específica quedaría una vez más opacada en ese abanico y ante la confesión en privado de algunos senadores a las redactoras, se terminaron por desencantar al conocer el freno que la propia titular de la cartera imponía al tratamiento de una ley de danza. Acá vemos que hubo una evasión directa a tratar la cuestión, se confirma la definición de políticas públicas como omisión en cuanto decisión. Finalmente ni uno ni otro proyecto vieron la luz.

Así en 2016 se presenta una vez más y consigue tratamiento en la Comisión de Cultura en Diputados, donde llaman a las redactoras para que efectúen modificaciones al proyecto porque consideraban que el mismo no era viable. Las redactoras asisten a diversas reuniones, son asesoradas y reciben como único apoyo el de la diputada socialista Lucila Duré quien pone a disposición a su asesora Soledad Villafañe. Ruggeri manifiesta que las correcciones que se les solicitaron estaban dirigidas “a un achicamiento de todo, que lo hicimos, pero no podía incluir no tener un instituto, que es la esencia del proyecto” (M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017).

Ante esto continúan insistiendo en su tratamiento pero los legisladores sin dar mayores explicaciones indican que el proyecto era inviable y que “si siguen con esto, vamos a hacer un dictamen negativo” relata Ruggeri. Como consecuencia, prefieren congelar esta instancia para resguardar futuras presentaciones y el proyecto pierde estado parlamentario en 2017. La redactora manifiesta que el recorrido de diez años se vive con mucha incertidumbre respecto del proyecto ya que desde el Poder Legislativo “ponen el título no es viable nada más, no ponen más justificación, nadie pone la cara, de por qué sucede eso, para que podamos trabajar en algo que sería viable desde otro punto que no sé cuál sería tampoco” (M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017). Es por esta falta de sustento que la redactora señala que los legisladores en su actitud “hacen agua” y ella estima que el motivo principal para declarar la inviabilidad no tiene que ver con el proyecto en sí, sino con la falta de interés para tratar la materia. El proyecto aunque fue presentado en 2018 nuevamente en ambas Cámaras, no obtuvo resultados.

Estrategias de visibilización: flashmobs

En el camino de consolidar la presentación del proyecto de LND se establecieron distintas estrategias de visibilización de la misma y del Movimiento, tanto a nivel digital como fuera de internet. Dentro del universo virtual contribuyeron a la difusión del MLND el manejo de una página web, redes sociales, principalmente Facebook, Twitter y Youtube. Esta última red fue importante para dar a conocer los videos para la organización de los flashmob que se comenzaron a hacer, para aprender las secuencias de movimientos y los tiempos rítmicos de los mismos. Además se difundieron videos para mostrar la red de apoyos que se iba logrando, ampliando el “grupo de identificación” inicial a otros “grupos de atención” (Cobb y Elder, 1993), participando de distintos relatos audiovisuales personas como Maximiliano Guerra, Julio Bocca, Patricia Baca Urquiza, Griselda Siciliani, Ricardo Darín, Laura Fidalgo, Julio Chavez, Mora Godoy, Norma Binaghi y Mauricio Wainrot.

En este contexto signado por el avance de las redes sociales es que se destaca la realización de una intervención masiva en el espacio público: el *flashmob*. Esta propuesta de manifestación artística se caracteriza por su dinámica donde un grupo organiza principalmente a través de diferentes medios digitales una actividad que, posteriormente, es realizada en un lugar público de forma breve y momentánea. Lo particular de este tipo de intervenciones urbanas es su carácter efímero, ya que comienza a partir de un elemento disparador, que reúne a la gente para dar inicio a la *performance* y, al finalizar, el colectivo vuelve a dispersarse para que el espacio público retome su ritmo habitual.

Ante la infructuosa primera presentación del 2012, en el 2014 como estrategia de la lucha se decide aprovechar el Día Internacional de la Danza, el 29 de Abril, planteando una protesta/festival público ese día, es decir, hacer flashmobs en distintas localidades de la República Argentina. La cita principal se dio en la Plaza del Congreso, en Buenos Aires, con más de cuatro mil personas y en más de 50 localidades del país, se dio un acontecimiento que reunió 14 mil firmas de la ciudadanía y de 32 legisladores nacionales; instalando a los “trabajadores de la danza” en la agenda pública e ingresando el Proyecto de LND al parlamento nacional. La fecha elegida no fue casual y la excusa fue el Día Internacional de la Danza. En 1982, la UNESCO proclama el 29 de abril como el Día Internacional de la Danza, en conmemoración del nacimiento de Jean-Georges Noverre, maestro y creador de ballet. Con este enclave cada año se celebra la danza internacionalmente con distintas iniciativas de muestras, espectáculos, etc.

En las distintas presentaciones, el flashmob consistió en la realización de una coreografía previamente acordada siguiendo la propia estructura identitaria de los convocantes: bailarines y trabajadores de la danza, reclamando por su quehacer, haciendo lo que saben hacer, expresarse a través del cuerpo.

La estrategia de los flashmobs, se destaca porque se trata de la danza ocupando las calles como un territorio a conquistar y va a ser un dispositivo usado desde el 2014 y en las distintas presentaciones que hubo del proyecto. El de 2014 va a ser un quiebre en ampliar la visibilización del proyecto de LND. En palabras una de sus protagonistas fue “un antes y un después en la historia de la danza argentina: nunca antes un reclamo de la danza había logrado reunir y organizar a tanta gente, y mucho menos, convertir ese reclamo en un hecho artístico sin precedentes” (Sbodio, 2015, s/p).

Este modo original a nivel creativo y estratégico de presentarse en el espacio público es un ejemplo de lo que teóricos como Foucault, Deleuze y Guattari denominan micropolítica: el MLND genera a través del flashmob un dispositivo que tiene por objetivo

demostrar la insatisfacción de los profesionales argentinos de la danza ante la falta de legislación y, así, lograr el interés y apoyo necesario para la aprobación de una ley que modifique las relaciones dadas en pos de contemplar a la danza como una actividad que precisa de fomento en el campo de las políticas públicas culturales del país.

Es útil, entonces, entender el flashmob tomando la idea de Lapassade (1979) de un dispositivo-analizador, como una intervención que busca provocar un efecto de desenmascaramiento de las instituciones o contradicciones de grupo como forma de posibilitar la toma de conciencia colectiva y el surgimiento de las capacidades instituyentes. En este caso, el MLND a través del flashmob busca subvertir el orden de silenciamiento de voces en la danza, que por un lado se da producto de su configuración como acción y expresión corporal, y por otro se ve agravada por la inacción legislativa respecto a los trabajadores de la danza. A su vez, cabe mencionar que el concepto de dispositivo de Foucault (1990) que se trabaja, también incorpora la lectura y reinterpretación que Deleuze y Guattari (1988) hacen sobre la categoría foucaultiana a través del concepto de agenciamiento de deseo. La noción propuesta por los dos filósofos franceses enfatiza en las líneas de creación y movimientos desterritorializantes a las que puede dar lugar un dispositivo. De esta manera, se entiende que el flashmob incorpora una dimensión deseante dando lugar a la producción de nuevos modos de subjetivación que se oponen al régimen de enunciación y visibilidad instituido en una sociedad.

El fenómeno del flashmob es interesante en cuanto es una manera de congregar a una comunidad diseminada por distintos espacios, que escasamente se reconoce en conjunto como sujeto de derechos, como trabajadores. De esta manera, se relaciona un colectivo alrededor de esta expresión cultural, tal como la entiende De Certeau (1999), es decir, como una operación en la cual se hace algo con algo, se hace algo con alguien y eso cambia la realidad cotidiana. Así entonces se utiliza el espacio público cotidiano como es la calle para realizar una coreografía colectiva y se interviene en este tipo de espacio, participando y presionando para ocupar e incidir en la elaboración de las políticas públicas culturales. Es así como la operación cultural gestada por el MLND es una posibilidad de generar efectos de representación y de transformación en el plano legislativo. Mediante el flashmob, también se abre el espacio de actuación de la danza, usualmente limitado al espacio escénico privado de teatros y salas, para darse ahora en la amplitud de la calle

El MLND nace de la potencia deseante de quienes como ciudadanos luchan por una ley que los enmarque como creadores culturales y ya que los recursos económicos con los que cuentan son limitados ser creativos y estratégicos se hace vital para hacer visibles y

efectuar las acciones necesarias para lograr el objetivo final. La promoción de las actividades del MNLD se hace mucho más extensiva y masiva a través del uso de herramientas digitales en un diálogo entre la organización a nivel nacional y demás organizaciones a nivel local y las cuentas particulares de las personas que deciden sumarse a participar y colaborar con el colectivo dancístico, prescindiendo de la mediación primaria que otorgan los medios de comunicación tradicionales, como lo son la televisión, la radio y la prensa gráfica que en menor medida cubre y atiende a las necesidades de la danza. Convergen en el diálogo y construcción del espacio público una nueva manera de presentarse y aparecer en él, tanto desde los elementos tradicionales como novedosos y virtuales, la ciudadanía, grupos de presión, los actores políticos, en definitiva, actúan en ambos planos.

En suma, el Movimiento Nacional por la Ley de Danza propone mediante el dispositivo del flashmob una forma creativa de movilización y a la vez una forma de mostrarse y participar en sociedad, siendo un actor más en esta democracia, que pregona un proyecto político para sí que es la aprobación de la Ley Nacional de Danza.

3er ACTO:

¿Qué es el Movimiento por la Ley Nacional de Danza?

Se puede empezar a definir a este Movimiento por la LND como un actor no gubernamental. Real Dato (2002) utiliza esta categoría para calificar así a este tipo de grupos privados que, careciendo de autoridad gubernamental y tampoco perteneciendo al entramado institucional del Estado, buscan influir activamente en el proceso de las políticas públicas, independientemente de los medios utilizados.

El Movimiento se define justamente como un colectivo federal de la sociedad civil que nuclea las acciones que se desarrollan en todo el país con el objetivo de lograr la sanción del Proyecto de Ley Nacional de Danza. Constituye así una instancia integradora y superadora de lo que en un primer momento fue el “Grupo Independiente por la LND” equipo reducido a las tres redactoras del proyecto.

Siguiendo el modelo que Falção Martins y Fontes Filho (1999) retoman de Mitchell, Agle & Wood (1997) se puede designar al primer equipo que llevó adelante la presentación del proyecto de ley, el Grupo Independiente por la Ley de Danza, en 2012, como un stakeholder latente de tipo exigente, pues tiene entre sus atributos la urgencia para que se atienda la situación de los trabajadores de la danza, pero carecen de poder para imponer su voluntad y de legitimidad tanto en lo microsocioal, dentro de la comunidad de la danza, por su escaso conocimiento en un primer momento, como macrosocioal, a nivel de la sociedad en general.

En esta búsqueda de legitimidad y difusión de su objetivo tras su primer intento de presentación de la ley, este Grupo halla en distintas asociaciones de bailarines y coreógrafos alrededor del país el sustento necesitado. Hacia 2014 se conforma entonces el MLND, apoyándose en las redes sociales que facilitaron el contacto y los viajes que las redactoras realizaron, sustentadas económicamente sólo por su cuenta, a distintas ciudades organizando ciclos de charlas para difundir el proyecto. Aquí, entonces se lo puede designar como un stakeholder dependiente, ya que, mantiene la urgencia como atributo, al ser críticas las demandas del sector y sensibles temporalmente ya que hasta el momento no ha logrado ver cubiertas sus expectativas, y además va ganando mayor legitimidad en sus bases de organización dentro del sector de la danza y en menor medida en la sociedad. Recordemos que a partir de ese año se implementa la estrategia de los flashmobs, lo que hace aumentar el deseo de los bailarines en cada presentación pero carece aún del atributo del poder,

dependiendo del poder del Poder Legislativo para tratar y aprobar la ley y del apoyo de la cartera ministerial correspondiente.

El rol dominante del Congreso, en vistas de tener los atributos de poder y legitimidad del modelo propuesto, es clave pues sus expectativas marcan el rumbo de la legislación a nivel nacional, lograr llamar el interés y la atención del mismo se hace imperioso para que el MLND alcance su cometido. Real Dato (2002), analiza también, entonces la importancia del sistema de creencias para lograr cambios en la elaboración de las políticas públicas. Esto implica que se generan distintas coaliciones de actores de acuerdo a sus sistemas de creencias y de allí adoptan una estrategia para influir en el resultado final.

Se admite acá las diferencias de posturas que se pueden dar entre los actores gubernamentales que tienden a defender posturas más moderadas que la de los actores no gubernamentales que en este caso justamente son los que impulsan un cambio en la legislación y que “representan(do) intereses no económicos suelen estar más limitados en la expresión de sus creencias y posiciones políticas” (Real Dato, 2002, p.15).

Esto explicaría la dificultad del Movimiento de incidir en la agenda de gobierno al intentar promover un cambio en el rumbo de la política pública cultural nacional, a pesar incluso del cambio de color político dirigente, pues ciertas creencias persisten. Estas creencias entrarían en lo que Ruggeri define como “desinterés”. Al respecto, acota:

“Nunca un Ministro de Cultura nos recibió, ni antes ni ahora, no recibió a nadie del colectivo de la ley de todo el país, las cartas que se cursaron antes cuando era Secretaría, pasando por quien fue Ministra y ahora el Ministro actual, jamás de los jamases nos recibieron y es porque no les interesa, no porque no es viable” (M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017).

Es interesante notar acá la distinción al respecto que hace Sabatier (1987) quien en su modelo “usa los sistemas de creencias, más que los 'intereses', como su punto central, porque considera que las creencias son más inclusivas y más verificables que los intereses” (Martínón, 2007, p. 20).

Vemos entonces que la danza, no recibe un trato preferente en la agenda de gobierno en materia cultural. Hay una distancia entre los responsables de ésta y la comunidad de la danza, distancia que remite a las distintas perspectivas que se tienen de la cuestión. El marco de las coaliciones promotoras, modelo pensado primeramente por Sabatier (1988), sirve para comprender cómo se produce el cambio en las políticas públicas y enfatiza el rol que desempeñan en esto las ideas, el conocimiento y el sistema de creencias. “Se basa en la

presunción de que las personas se involucran en política, al menos en parte, para trasladar sus sistemas de creencias a la política pública” (Martinon, 2007, p. 6). Las coaliciones promotoras se definen justamente “como los actores de una amplia variedad de instituciones que comparten las creencias del núcleo de política y que coordinan su comportamiento de diversas maneras” (Sabatier y Jenkins-Smith, 1999, p. 130), esto lo hacen en tanto difunden sus ideas, las formulan e incluso participan en la implementación de políticas públicas. Martinon (2007) destaca que en estas coaliciones los sistemas de creencias son los encargados de direccionar hacia donde incidir en los distintos programas o políticas gubernamentales, pero la capacidad de concretar esto va a depender de los recursos que maneje. En el caso analizado esto se ve como un claro ejemplo, ya que, el MLND como organización busca el reconocimiento jurídico de los trabajadores de la danza, con una fuerte convicción identitaria pero careciendo de recursos materiales que faciliten ese trayecto. Del otro lado, la coalición promotora del gobierno, como sistema incluye a los subsistemas del área legislativa y ministerial, donde también sus percepciones juegan un rol a la hora de analizar la magnitud de la cuestión a abordar. Aquí los sistemas de creencias “son las estructuras de pensamiento y opinión de las élites de las políticas públicas” (Martínón, 2007, p. 18). Lo que permite esta matriz de análisis es poner a las creencias y a las políticas a un mismo nivel para corroborar la preponderancia de los actores a lo largo del tiempo y la función de la información en el cambio de las políticas.

Para comprender la naturaleza de los sistemas de creencias y lo que involucran, se pueden analizar una serie de niveles con distintos grados de intensidad. Se halla un núcleo profundo que implica a grandes axiomas ontológicos y normativos, en cuanto a la naturaleza humana, valores, rasgos identitarios, etc. Un segundo núcleo es el de la política, que serían los compromisos que se hacen alrededor de percepciones causales, en torno a la seriedad del problema y estrategias. Y por último están los aspectos secundarios que abarcan decisiones instrumentales e información necesaria para implementar el núcleo de la política, se ven causas específicas, “preferencias de políticas en cuanto a regulaciones deseables o repartos presupuestarios, el diseño de instituciones específicas, y las evaluaciones de la ejecución de los diversos actores” (Martínón, 2007, p. 19). Este último es importante porque es moderadamente fácil su susceptibilidad al cambio e implica a la tarea administrativa y legislativa.

Un rasgo a notar también es el aprendizaje orientado a las políticas, entendido como un proceso que los miembros de las coaliciones promotoras hacen para comprender el mundo que los rodea y así incidir más efectivamente en la política pública para lograr sus objetivos.

Esto es particularmente importante para aquellas coaliciones que no son dominantes para apostar a mejoras desde este conocimiento y aprendizaje. Esto puede verse manifestado en el caso analizado, al ver el tránsito de la cuestión formulada primero como demanda legislativa y luego se reformula para ir por la sindicalización de la actividad. Se expondrá que los promotores del MLND y la comunidad de la danza darán un giro a su estrategia para perseguir el reconocimiento gremial, producto del aprendizaje de una década prácticamente, demostrando que los aspectos secundarios de los sistemas de creencias son más susceptibles al cambio, mientras el núcleo profundo al estar formado por valores más arraigados son difíciles de revertir. Este cambio y aprendizaje se va a dar dentro de la misma coalición promotora, del lado de la danza, pero del lado gubernamental el asunto sigue siendo problemático pues no se producen respuestas ni mayores diálogos.

Ahora bien, como señala Martín (2007), el modelo planteado de marco de las coaliciones promotoras busca centrarse en el análisis del aprendizaje entre los sistemas de creencias de diversas coaliciones. Al examinar lo que hay de por medio, se busca reconocer las condiciones en las cuales se pueda dar una discusión analítica entre los miembros de las distintas coaliciones promotoras y ver cómo se alteran o no aspectos de sus sistemas de creencias, producto de este diálogo más allá de las cuestiones circunstanciales exógenas. Para que este aprendizaje ocurra, influyen distintas variables, como ser el nivel de conflicto entre los sistemas de creencias, que el tema pueda ser tratado analíticamente, con datos y teoría aceptados y el tipo de análisis, en cuanto a su naturaleza si es más profesional o abierta. En el caso analizado, cuando esto fue más cercano, fue en la presentación de 2016, ocasión en la cual se produjo un diálogo entre las partes en la Comisión de Cultura, pero persistiendo los sistemas de creencias de la coalición dominante, mayoritariamente sin prestar relevancia a la cuestión, exigiendo que se eliminen partes del proyecto y faltando datos y relevamientos estadísticos tanto oficiales como del MLND, el proyecto queda una vez más sin poder tratarse en el recinto.

Tensiones en torno a la formulación de la Ley Nacional de Danza:

Como puede apreciarse aún la danza no ha visto sancionada su ley. Ahora bien, si algo caracteriza a este problema es su dificultad en cobrar relevancia pública. Siguiendo a Subirats (1989) se pueden señalar distintos puntos que afectan esto, como ser la limitación de recursos, tantos económicos como humanos, que se refleja en la débil construcción del equipo inicial impulsor del proyecto de LND en 2012. Este grupo inicial buscando ampliar su legitimidad y red de apoyos comienza a aumentar su capital humano en los distintos

encuentros y jornadas que organizan, pero a nivel económico no cuenta con más sustento que el de los propios miembros. Otro aspecto que retoma el autor es la falta de voluntad política, que como se expuso más arriba se manifiesta en las diferencias entre cada una de las coaliciones que no se han podido saldar y la oposición taxativa al proyecto en 2014 por parte de la Ministra de ese momento o en no hallar el mismo viable en las últimas oportunidades, siendo la razón esgrimida por los legisladores. A su vez Subirats (1989) marca como causas que explican por qué algunos problemas llegan a formar parte de la acción de los poderes públicos y otros no, la presión por parte de los medios, que en el caso analizado es muy baja, cubriendo las presentaciones de la ley con notas, cobrando mayor peso la difusión a través de medios digitales de las actividades del MLND al crear redes sociales. Otra cuestión es la presión propia que pueden generar los sectores involucrados, donde cobraron relevancia los flashmobs.

Esta situación da como resultado una anomia generalizada que afecta la profesionalización de la disciplina, su fomento y desarrollo. Se suma a esto la falta de relevamientos ordenados de la actividad por parte del Estado. La danza no existe como categoría o segmento especial de análisis para los estudios estadísticos culturales del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA, 2019). Esto dificulta recopilar información, sobre todo teniendo en cuenta que estos datos valen más como herramienta que como información en sí misma. Al hablar de políticas públicas culturales, esta herramienta, como da cuenta un informe propio de este organismo, tiene que estar dirigido para garantizar “tanto el aumento de la producción cultural como la pluralidad de voces, la existencia de múltiples productores y generadores de cultura, con posibilidades de difundir su mirada sobre el mundo al tiempo que hacen de ello un medio de vida” (SInCA, 2010, p. 11).

En el mundo actual, marcado por la amplificación de demandas al Estado y la multiplicidad de actores que operan en la arena pública, el Estado sigue siendo un agente de dirección necesario pero insuficiente, y es por ello que se vuelve enriquecedora la participación de organizaciones privadas y sociales, potenciando la capacidad y eficacia de la elaboración de políticas públicas. Es vital comprender entonces que la capacidad de coordinar suele presentar rasgos inmaduros en el nivel del gobierno, pues hoy, “la coordinación es más bien el resultado de los ajustes mutuos particulares entre los sistemas que un acoplamiento integral llevado a cabo por una instancia superior del sistema, la política o el gobierno” (Aguilar Villanueva, 2007, p.3).

Se han señalado las declaraciones y recomendaciones hechas a nivel internacional que llaman al fomento de la actividad cultural en todas sus expresiones, sin embargo, en nuestro

país, la falta de puesta en práctica de esas recomendaciones de organismos internacionales afecta a la danza como actividad y a la comunidad que la practica, dejando un surco de exclusión alrededor de la porción de ciudadanos que se dedica a la danza profesionalmente. En tanto trabajadores, se presentan al mercado de trabajo informalmente, marginados de prestaciones sociales, seguros médicos, tributación, sistemas jubilatorios, etc. Respecto a la situación laboral, Aguirre y Ruggeri además coinciden en una polarización de la actividad hacia la docencia, refugio para conseguir una percepción económica por los servicios prestados, desatendiendo de esta manera la difusión de la actividad como bien cultural. La danza como manifestación cultural, baja el nivel de producción y lo que hay se vuelve cada vez más circunscripto a un público experto, que conoce y está acostumbrado a consumir danza.

“La danza al no estar desarrollada, la gente no la entiende- y enfatiza Ruggeri- no entiende ese *métier*, no lo entiende tu vecino y no lo entiende el Ministro de Cultura, las dos cosas son graves (...) y lo peor es que no quiere hacerlo, no quiere entenderlo, porque si tomas un cargo que supone va a dirimir las políticas culturales del país, no puedes seguir desconociendo el tema” (M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017).

Por el tipo de actor y reclamo que se hace, el Gobierno puede percibir al MLND, en definitiva, como inofensivo, ya que se ve que “la conflictividad actual o potencial de un asunto en la comunidad política es el factor que favorece su expansión y difusión” (Aguilar Villanueva, 1993, p. 35) y este elemento no está presente.

Además, Ruggeri sostiene que la danza aparece en la agenda de gestión a través de unos pocos programas que no resuelven las causas generales. Resulta interesante apuntar la distinción entre política y acciones culturales. Estas últimas marcan hechos puntuales como ser emprender un concierto en una sala, colgar un cuadro en un museo pero eso no significa que esté inscripto en una política. Hablar en términos de políticas culturales requiere pensar en “reunir un conjunto de acciones, coordinadas y puestas en función de unos objetivos comunes” (Bayardo, 2002, s/p). Ruggeri también marca que el Estado no presta mayor importancia al hecho de que tiene Universidades e instituciones oficiales abocadas al estudio y formación en danza siendo endeble su campo de aplicación. Hay un “pensamiento errático” dice ella ante el contraste entre la oferta académica para la formación en danza y la falta de

inserción laboral, reconocimiento, derechos sociales o legislación hacia los graduados en las distintas tecnicaturas, profesorados, licenciaturas.³

Para el caso de la danza, entre sus cuestiones estructurales también vale señalar, como lo hace Furhman (2010), el hecho de que la reproducción del hecho artístico es limitada, situación que afecta a su financiamiento como bien cultural. Es de notar la existencia de una disciplina, la economía de la cultura, que se detiene a analizar los fenómenos culturales dentro del campo de la ciencia económica. En este marco, Baumol y Bowen plantearon por primera vez en la década del '60 el "dilema económico" de las artes escénicas donde explican la necesidad de fomento y financiamiento externo de las mismas ya que no son rentables por sí solas. Este concepto trabajado recientemente por Aguado y Palma (2010), prescribe que el Estado debiera subsidiar el trabajo del teatro, la ópera y la danza. El dilema refiere a que por un lado, los salarios de los artistas aumentan más lento que los salarios en general. Además los salarios ocupan la mayor parte de los costos totales. Estos costos totales en artes escénicas aumentan constantemente y más que los costos de producción de la economía en general. La explicación de por qué ocurre esto, remite a las técnicas propias de producción que manejan las artes escénicas. Como señala en sus Fundamentos el Proyecto de LND (2019), para montar el Lago de los cisnes en el siglo XXI se necesitan la misma cantidad de bailarines que la primera función hecha en el siglo XIX. La producción es artesanal y lenta.

A partir del estudio de Baumol y Bowen (1968) se caracteriza justamente a la economía de la cultura en dos sectores. Por un lado, el Sector Progresista, es decir el manufacturero, con innovaciones tecnológicas que generan aumento en la productividad y disminución en los costos, lo cual repercute en el incremento del ingreso. Por el otro, el Sector Arcaico, al que afectan las artes performáticas: los avances tecnológicos tienen escasa o nula influencia en la dinámica de la actividad. Se genera un desfasaje entre los costos y los ingresos que pueda generar. En este fenómeno "los salarios de este sector siguen la evolución del resto de la economía, conformada en su mayor parte por actividades del sector progresista. Por esta razón, necesitan de un financiamiento externo" (Furhman, 2010, p. 96/97). La danza entonces que forma parte del sector arcaico de la economía, dentro de las artes escénicas o performáticas queda atravesada por esta cuestión. Este sector es deficitario y la situación se resolvería mediante un sistema de subsidios que prevea "un pasaje de valor de las zonas más

³ Sin embargo, Ruggeri también destaca que la conversación que brinda al ser entrevistada para el presente trabajo diez años atrás no hubiera existido, ya que nadie planteaba estas cuestiones y hoy el Movimiento está presente y activo en muchas provincias. Se destaca el caso de Misiones, donde el Movimiento local logró sancionar una Ley Provincial de Danza en 2017.

rentables a las menos rentables del trabajo productivo- con índices magros en los dineros que se ofrecen en subsidios y exigentes demandas de demostración de justificación de uso” (Capomassi, 2017, p. 58).

En América Latina la forma más general de financiamiento de la cultura es la ayuda estatal directa y en Argentina, la herramienta principal para el financiamiento público es la Ley de Presupuesto Nacional, que establece la distribución de las asignaciones entre las diferentes áreas de la Nación. Las últimas discriminaciones disponibles corresponden al ejercicio 2016 donde se señala “que el presupuesto del Ministerio de Cultura de la Nación representó un 0,14% del presupuesto total” (SinCa, 2018, p. 15). El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCa) lo que hace además es analizar cuál fue el gasto público cultural que se computa de los gastos hechos propiamente por el Ministerio de Cultura de la Nación y a su vez por organismos que tienen programas y actividades relacionados con la promoción de la cultura, a pesar de que su objetivo principal no sea la política cultural⁴ pero que ejecutan casi dos tercios de este gasto finalmente y así obtienen una cifra del 0,69% del gasto de la Administración Pública Nacional referida “a las instituciones de los tres poderes (Ejecutivo, Legislativo, Judicial) y los de la seguridad social” (SinCa, 2018, p. 5). De todos modos, cualquiera de los porcentajes no se corresponde con lo establecido por la UNESCO como gasto adecuado para el área que debiera ser del 1% (Fuhrman, 2010, p. 99). Asimismo se destaca una diferencia entre lo destinado por los presupuestos provinciales y el nacional, ya que el promedio de los primeros fue de un un 0,45% demostrando que asignan una proporción de recursos mayor a políticas culturales que la nación (SinCa, 2018) y entre estos resalta el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que destina más de cuatro veces el presupuesto promedio provincial.

Como se ha marcado en un primer momento la legitimidad del financiamiento público de la cultura está dada por un derecho constitucional, el mercado por su parte, tiene reglas propias y si bien muchas áreas culturales pueden jugar mejor este juego que otras, hay actividades que tienen otra lógica y desaparecerían si no tuvieran financiamiento como es el caso de la danza que demanda su promoción y fomento a través del proyecto de LND que regularía su quehacer mediante el INDA de un modo más sistematizado “en condiciones de

⁴ Forman parte de este grupo de organismos programas de diversos Ministerios, como las acciones del Sistema Federal de Medios Públicos que dependen de la Jefatura de Gabinete de Ministros o la Biblioteca del Congreso que depende del Poder Legislativo Nacional, así como Entes y Empresas públicas como Télam que depende de Jefatura de Gabinete. (p. 11)

salir del círculo vicioso de la excepción y la exclusión, y de generar un plan marco normativo general para la actividad profesional del sector Danza” (Capomassi, 2017, p. 68). El costo económico de una obra de danza en su producción involucra el trabajo de bailarines, coreógrafos, escenógrafos, vestuaristas, los costos del espacio de ensayo y alquiler del espacio teatral. Para cubrir esto, se invierten dinero y recursos propios, se trabaja gratis y entonces se hace imposible recuperar lo hecho en las condiciones actuales. En definitiva, “pagar para trabajar, o trabajar gratis no resulta gratis – es alta y significativamente costoso – y a la larga, tampoco es grato ni sostenible” (Capomassi, 2017, p. 51).

En esta actitud se demuestra una cuestión muy propia de los trabajadores del sector de la danza, que es una abnegación por el trabajo, ignorando su rol de ciudadano y trabajador. Es conveniente enfatizar que:

“No ser reconocido como trabajador, no significa que uno no lo sea. No ser remunerado dignamente, no significa que el trabajo no tenga valor digno de intercambio económico en la sociedad de consumo. No ser reconocido como sujeto de derecho, no significa que haya que renunciarse como tal. Ser artista o trabajar como artista -producir bienes y/o servicios artísticos y culturales – no debería hoy significar que haya que optar siempre por estrategias marginales de identidad física, jurídica, civil y de supervivencia.” (Capomassi, 2017, p. 52).

A su vez, dentro de las condiciones internas que hacen a los trabajadores de la danza y su organización a partir del MLND, se halla que el mismo tiene una estimación numérica de 80 mil trabajadores afectados pero con baja influencia y capacidad de presión sobre las decisiones gubernamentales. Es “el clásico problema político de generalización de intereses” (Aguilar Villanueva, 1989, p. 34) por parte de los particulares de la danza, que tienen una baja capacidad de transformar sus intereses de particulares en intereses públicos. Esto se demuestra en que el Gobierno en sus distintas gestiones hizo caso omiso al llamamiento de este Movimiento y más aún en el hecho que los propios bailarines y trabajadores no se sienten interpelados a formar parte del mismo y reclamar por sus derechos.

Al respecto resulta esclarecedor seguir esta idea:

“¿Hasta qué punto la invisibilización que han sufrido históricamente los bailarines no es responsabilidad del propio colectivo? ¿Hasta qué punto el hecho de no haber intentado estrategias colectivas sostenidas con anterioridad no es entera responsabilidad de los protagonistas? El artista de la danza tiene dificultades para percibirse como trabajador, y para pensar su hacer como un trabajo más entre otros.

Tal vez este sea uno de los mayores problemas pero también la punta del ovillo para empezar a desandar este camino de tanta vulnerabilidad” (Sbodio, 2015, p. 4).

Vemos que este colectivo de trabajadores, si bien, existe en sí, no termina por reconocerse como tal y como sujetos de derechos. Tenemos por un lado una limitación de la cuestión para cobrar mayor relevancia pública y a su vez tenemos a sus propios hacedores que les cuesta configurarse y percibirse como trabajadores sujetos de derecho dentro del ámbito laboral y social en general. Es muy limitada la autopercepción como tales, casi con vergüenza y eso repercute en la situación presente en la danza, donde persiste más el enamoramiento y la pasión por el arte que la comprensión que lo que se realiza es una labor digna de remuneración. La precariedad laboral se hace patente en la participación de festivales o jornadas donde los bailarines, si es que cobran, lo hacen la mayoría de las veces por fuera de cualquier contrato laboral o con una remuneración que no equipara el esfuerzo realizado. Es una realidad aceptada por los propios trabajadores de la danza que asisten a determinados festivales o programas con el fin de legitimar su trabajo artístico y aumentar así su prestigio, teniendo “una consagración artístico-cultural, sin intervención otra (ni económica, ni financiera, ni fiscal, ni legal) sobre las reales condiciones de valoración económica del trabajo como tal, y de los costos de la circulación de la producción del bien cultural” (Capomassi, 2017, 43). Uno de los ejemplos más resonantes de este tipo de actuaciones fue en diciembre de 2018 cuando los bailarines de la Gala del G20 en el Teatro Colón dieron a conocer las situaciones de contratación y precarización laboral sufridas, y en definitiva, aceptadas por el grupo de bailarines que participó. Quienes se manifestaron al respecto de esta situación fueron la ínfima minoría (5 de 80 bailarines) que terminó excluyéndose de participar del evento demostrando que en el ámbito de la danza es muy fácil el reemplazo de unos trabajadores por otros, ya que existe de todas maneras un sinnúmero de otros bailarines disponibles para realizar la misma tarea y aceptando las condiciones que se impongan.

La mayoría de los trabajadores de la danza mantienen en paralelo otra profesión u oficio que sí es rentable, mientras la actividad artística sigue siendo sostenida desde el entusiasmo. Por esto, muchos trabajadores de la danza perciben su precaria situación con resignación en el mejor de los casos, y como natural en otros. Hay que comprender que forma parte de “la idiosincrasia de la comunidad del sector Danza, el trabajo no asalariado y el voluntariado como las fuerzas y recursos naturales de los procesos de producción. Esta naturalización está asentada en los protagonistas del sector” (Capomassi, 2017, p. 43). En

definitiva, sigue primando “la idea neo-romántica del artista” (Sbodio, 2015, p. 18) que rige en la sociedad y dentro de los propios bailarines que concibe al artista como alguien dotado de condiciones excepcionales, por fuera de la condición humana prácticamente, como un factor a resolver y superar en pos de concretar derechos laborales y condiciones de trabajo dignas.

La situación señalada, se agrava cada vez más por fuera de los límites de Capital Federal. La distinción y división Capital-Interior se ve aquí presente. Justamente el propio MLND lo demuestra en su liderazgo y centralidad capitalina. Las redactoras del proyecto de LND fueron quienes impulsaron, motorizaron, redactaron y difundieron el proyecto de ley, luchando contra todo este panorama hacia dentro de la danza y librando las batallas para su tratamiento político. Sin dudas, el esfuerzo ha sido titánico y noble pero la correlación de fuerzas desfavorable. El MLND, como actor que procura una impronta nacional, lo hace constituyéndose desde un centro, Buenos Aires. El equipo redactor del proyecto de LND, si bien se escuda en señalar que originariamente son de las provincias de La Pampa, Santa Fe y Córdoba, residen en Buenos Aires. Es desde Capital que extienden lazos hacia las provincias, no al revés. Esta direccionalidad condiciona la fortaleza y legitimidad del MLND que se da de modo unilateral, dificultándose el diálogo entre las partes. Esta diferencia Capital-Interior no se puede soslayar cuando en Capital Federal es mayúscula la oferta, tanto a nivel educativo como de producción y circulación de espectáculos y de subsidios, así como las distintas facilidades de movilidad, información y estructura técnica. Basta con recapitular que en Buenos Aires se halla la mayor oferta académica y de nivel universitario con la UNA, se encuentra el único Teatro Nacional –el Cervantes-, los dos organismos estables nacionales dedicados a la danza funcionan allí- el Ballet Folclórico Nacional y la Compañía Nacional de Danza Contemporánea-, además que el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires sancionó una legislación de fomento para la danza mediante la Ley N° 340 creando el organismo Prodanza en el año 2000, único en su tipo en el país. El mismo es un Régimen de Fomento para la danza no oficial y busca fomentar y proteger la actividad en cuanto a su desarrollo escénico y de creación y reposición coreográfica.

El resto del país no acusa la misma suerte. Esta realidad lleva lógicamente también a una mayor familiaridad entre el público capitalino y la danza. Los dichos de la coreógrafa Silvia Pritz son ilustrativos para marcar que:

“En la Argentina, no puede el público ir a ver algo que no le es familiar. Nuestra educación llega a la educación física y, muy poco, con esa otra posibilidad de expresión, el arte del movimiento, que no plantea una relación de competencia, sino la

posibilidad de percibir lo propio, de percibir al otro, de tener conciencia de lo que hacés en relación al espacio, de reconocer la diversidad de que cada uno se mueve de manera diferente” (Melgar, 2011, p. 7).

Por otro lado, la red de apoyos del Movimiento, excluyendo a los propios trabajadores, incluye a algunas personalidades relevantes de la cultura con su firma y difusión, como así de algunos medios de comunicación que levantaron el tema principalmente en el 29A de 2014 por las características propias que adquirió esa fecha, pero sin tener mayor tratamiento mediático en las otras oportunidades que se presentó el proyecto de LND.

Asimismo, se reconoce una endogamia en la actividad, que limita su desarrollo. La ya reseñada circunscripción del público y de la formación (sumados los egos deambulantes) fomenta un peligroso círculo vicioso que resiente la actividad. Estando presente el hecho que:

“dentro de la comunidad ha existido históricamente escasa tolerancia a concebir, con toda consciencia, la diversidad de expresiones artísticas y las singularidades territoriales de agenciamiento; existe una marcada tendencia a definir conceptualmente el todo por una parte –ignorando el resto de los fenómenos y manifestaciones de incumbencia para el sector– y performativamente estas tensiones se traducen en reflexiones y actitudes personales e institucionales que abogan por la asignación de razones y poderes para sí – como singularidades o campos de fuerza irreconciliables – en vez de gestar la afirmación del sector en su magnitud con significación y *performance* solidaria de colectivo, comprendiendo las similitudes y las diferencias artísticas y territoriales como un valor positivo de segmentación en contexto de comprensión y análisis crítico constructivo de la complejísima y diversa producción humana en el arte” (Capomassi, 2017, p. 67).

A su vez se constata que:

“El descreimiento, la resignación resentida y la maniquea búsqueda de conquista del poder por la imposición de las razones interesadas en sostener un *statu-quo* generalizado -que no ve, no se sensibiliza, no se responsabiliza y no piensa ni gestiona en calidad constructiva hacia el bien común mayor y el desarrollo- suelen ser algunas condiciones del escenario natural donde se aletargan las potencialidades de gestión que pueden vislumbrarse proactivas hacia el fortalecimiento del sector Danza” (Capomassi, 2017, p. 70).

Vemos, entonces, una actividad que se halla resentida internamente por una dispersión de voluntades y las dificultades en la organización. Por ejemplo, en septiembre de 2017 en una asamblea convocada en Rosario, Ruggeri se presenta ante sólo diez personas. No obstante, a pesar de la estrechez numérica, esta reunión inaugura una nueva página en la estrategia de la danza para incidir en las políticas públicas del país, ya que se trató de una asamblea del colectivo de trabajadores de la danza que busca crear un sindicato de la danza propiamente: la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa).

Redefinición del problema:

El 2015 trae consigo otro hito en la historia de la danza del país. A partir de los infructuosos intentos de legislar sobre la actividad, el deseo de los profesionales de la danza se impulsa en este punto en la posibilidad de creación de un sindicato ya que, al no existir uno propiamente, gran parte de los bailarines se encuentran agremiados en organizaciones sindicales de actores, músicos o artistas de variedades que no abarcan las contingencias propias del desarrollo laboral del profesional de la danza. En este momento entonces, surge la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa) como una táctica para vehicular las demandas del sector, asociarse y desde una agrupación reconocida por el Estado presionar al mismo por el reconocimiento de derechos. Si bien está pendiente el legajo en el Ministerio de Trabajo, es un paso más viable y firme en la persecución de una regulación de la actividad. En este trámite el Estado habilita el gremio “pero la construcción corre por el lado de sus trabajadores” (M. Ruggeri, comunicación personal, 05 de diciembre de 2017). Esto se celebra dentro de la comunidad de la danza como un paso más en la constitución política del sector como sujetos de derecho que se organizan y que resulta primordial ya que “ninguna política pública ni cultural, ni de reconocimiento de derechos laborales tomará cuerpo sin el activo protagonismo de los interesados” (Sbodio, 2015, p. 19).

Al hablar sobre la incidencia en la formación de la agenda de gobierno conviene recordar que “la filtración de las cuestiones se vuelve entonces una actividad estratégica” (Aguilar Villanueva, 1993, p. 29). Por eso, puede verse como una oportunidad más favorable y fructífera el cambio de rumbo que la comunidad de la danza ha emprendido, aprovechando los recursos y oportunidades que provee el Estado para poder agremiarse y ganar legitimidad, antecedentes y validez desde donde poder seguir avanzando. Esta redefinición del problema, entendido como construcción lógica donde se ordenan los elementos en tensión entre lo que es y el deseo de lo que debería ser, habilita a repensar otra solución (Aguilar Villanueva, 1993). La solución de la sindicalización tiene un antecedente en 2011 con el Sindicato de

Profesionales de la Danza (SIPRODA) que tuvo entre sus objetivos “la sistematización de información pertinente a la situación laboral de los profesionales del sector” (Capomassi, 2017, p. 138). No obstante, el mismo fue un espacio de consulta y asesoría para visibilizar experiencias del sector, no logró mayores frutos.

En 2015 lo que ocurrió fue una celebración una vez más mediante un flashmob el Día Internacional de la Danza ahora en el contexto del Foro Argentino de Danza. En este evento se presenta el marco para debatir las implicancias de la creación de un Sindicato de Trabajadores de la Danza y sentar así las bases para vincular la organización de este gremio capaz de reunir las múltiples y heterogéneas necesidades de los trabajadores de la danza de toda la Argentina. Una vez más, la mayor convocatoria de las “Jornadas Federales. Construyendo políticas para el desarrollo de la danza” se concentra en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. No obstante, desde la organización se impulsa a imitar estas mesas de trabajo en las distintas provincias y regiones para fomentar la concientización, la única delegación de AATDa por fuera de la capitalina se halla en la ciudad de Rosario.

En Rosario, en agosto de 2017, se llevó a cabo la primera reunión de esta delegación donde estuvieron presentes bailarines, docentes y coreógrafos de la ciudad y también se apersonaron representantes de la Asociación Argentina de Actores, Delegación Rosario. Su presencia intentó básicamente boicotear la existencia de otro sindicato que, aunque dedicado a otra actividad como es la danza, compitiera de alguna manera con el que ellos representaban. Actores se siente amenazado de alguna manera pues, en el mientras tanto, los bailarines cuando requieren alguna apoyatura gremial, facturar si no son monotributistas, lo hacen mediante Actores que se queda con un porcentaje del caché y la existencia de un nuevo sindicato abocado exclusivamente a la actividad de los trabajadores de la danza haría mermar una parte de su recaudación.

La creación de un sindicato para la actividad no hace más que sustentarse en la reglamentación sindical argentina, regida por la Ley N° 23.551 (1988) que en su art. 4, inc. a) remarca como derecho la libertad sindical y la posibilidad de “constituir libremente y sin necesidad de autorización previa, asociaciones sindicales”. Con el objetivo de garantizar la libertad sindical también la Organización Internacional del Trabajo (OIT) ha adoptado diversos convenios, recomendaciones, resoluciones y declaraciones, entre los que se destaca, por ejemplo, el Convenio número 87 (1948), referente a la libertad sindical y la protección del derecho de sindicación, asimismo el Convenio número 98 (1949), se destaca por ser concerniente a los principios del derecho de sindicación y de negociación colectiva. Estos

convenios, lo que generan en realidad son marcos que garantizan la aplicación de la libertad sindical y explícitamente se apunta que:

“Los trabajadores y los empleadores, sin ninguna distinción y sin autorización previa, tienen el derecho de constituir las organizaciones que estimen convenientes, así como el de afiliarse a estas organizaciones, con la sola condición de observar los estatutos de las mismas” (Convenio 87, art. 2).

La creación de un sindicato, como se ve, está resguardada por distintas normativas y además implica seguir ciertos pasos por parte de los trabajadores y las trabajadoras establecidos por los organismos correspondientes, en el caso argentino, el Ministerio de Trabajo a nivel nacional. Como primera medida se debe asegurar la existencia de trabajadores dispuestos, con el deseo de organizarse y con el conocimiento de lo que implica la actividad sindical por lo que es clave la concientización de los mismos “sobre lo que es un sindicato y su importancia y los beneficios que puede obtener a través de éste” (CSU, 2011). De acuerdo a la normativa nacional se señala los tipos de asociaciones que se prevé se constituyan de acuerdo, por un lado, a una misma actividad o actividades afines; por otro, se podrán agremiar los “trabajadores de un mismo oficio, profesión o categoría, aunque se desempeñen en actividades distintas;” y finalmente aquellos “trabajadores que presten servicios en una misma empresa” (Ley N° 23.551, 1988, art. 10).

Una vez definido esto se debe proceder a la inscripción del sindicato ante el Ministerio de Trabajo para que queden registradas debidamente y puedan proceder luego a obtener su personería gremial y así poder, entre otras cosas, negociar y firmar el convenio o contrato colectivo. Al momento de realizarse la inscripción, la solicitud que se presente debe hacer constar: “a) Nombre, domicilio, patrimonio y antecedentes de su fundación; b) Lista de afiliados; c) Nómina y nacionalidad de los integrantes de su organismo directivo; d) Estatutos” (Ley N° 23.551, art. 21). La normativa señala que luego dentro “de los noventa (90) días de presentada la solicitud, dispondrá la inscripción en el registro especial y la publicación, sin cargo, de la resolución que autorice la inscripción y extracto de los estatutos en el Boletín Oficial” (Ley N° 23.551, art. 22). Como se ve el primer paso es obtener la inscripción gremial y al cabo de seis meses de obtenida, se puede tramitar la personería gremial. Luego se deben cumplir otra serie de requisitos, entre ellos si hay otra entidad con personería gremial en el mismo ámbito personal y territorial se deberá presentar al menos un 20% del universo que pretende representar y el plazo para el otorgamiento de la personería gremial puede ser incierto, a pesar, que el art. 6 de la Ley 23.551 sea claro al marcar que

nadie podrá interferir en la vida de las asociaciones, ni siquiera el propio Estado. Para entender cabalmente la diferencia entre la simple inscripción de una asociación sindical y la obtención de la personería gremial, se pone a disposición el siguiente cuadro:

DERECHOS DE LAS ASOCIACIONES SINDICALES	
<u>Con inscripción</u> (adquisición de personería jurídica)	<u>Con personería gremial</u>
a) Peticionar y representar los intereses individuales de sus afiliados;	a) Defender y representar ante el Estado y los empleadores los intereses individuales y colectivos de los trabajadores;
b) Representar los intereses colectivos, cuando no hubiere en la misma actividad o categoría asociación con personería gremial;	b) Participar en instituciones de planificación y control de conformidades con lo que dispongan las normas respectivas;
c) Promover: 1° La formación de cooperativas y mutuales. 2° El perfeccionamiento de la legislación laboral, previsional de seguridad social. 3° La educación general y la formación profesional de los trabajadores;	c) <u>Intervenir en negociaciones colectivas y vigilar el cumplimiento de la normativa laboral y de seguridad social;</u>
d) Imponer cotizaciones a sus afiliados;	d) Colaborar con el Estado en el estudio y solución de los problemas de los trabajadores;
e) Realizar reuniones o asambleas sin necesidad de autorización previa	e) Constituir patrimonios de afectación que tendrán los mismos derechos que las cooperativas y mutualidades;
	f) Administrar sus propias obras sociales y, según el caso, participar en la administración de las creadas por ley o por convenciones colectivas de trabajo.

Fuente: Elaboración propia, a partir de la Ley N°23.551.

En Argentina mediante el artículo 14 bis de la Constitución Nacional se garantiza a los trabajadores la "organización sindical libre y democrática reconocida por la simple inscripción en un registro especial" y disponiendo de este derecho, nuestro país en toda su extensión cuenta con 3.419 organizaciones gremiales. Desglosando, encontramos que "3.290 son sindicatos; 110, federaciones, y 19, confederaciones (...) de la totalidad de esas entidades sindicales, 1.681 tienen personería gremial y las restantes 1738 sólo cuentan con inscripción gremial" (Klipphan, 2020). Se destaca en esta división la diferencia marcada más arriba respecto a tener o no personería gremial. De tenerla, el Estado le da derechos exclusivos al sindicato más representativo por rama de actividad, lo que significa, que pueda intervenir en la negociación colectiva y administrar, por ejemplo, sus propias obras sociales, entre otros derechos de los que carecen las asociaciones sindicales con simple inscripción. "Luis Campos, que maneja el Observatorio del Derecho Social de la CTA Autónoma, -explica que:

"Históricamente, las inscripciones servían para muy poco, pero a partir de algunos fallos que la Corte dictó a partir de 2008 las inscripciones son más importantes (por ejemplo pueden elegir delegados y éstos tienen tutela sindical), por eso cada vez era más difícil acceder a la inscripción y en muchos casos se tuvieron que judicializar los pedidos" (...) Pero también entiende que, sin personería gremial, los sindicatos "no pueden negociar paritarias. Eso sigue siendo un derecho exclusivo de los sindicatos con personería"⁵ (Klipphan, 2020).

Álvarez Echazú (2018) compara la situación de los últimos gobiernos y señala que durante el kirchnerismo se habilitó la creación de unos 60 sindicatos por año, mientras que en la gestión de Triaca al frente del Ministerio de Trabajo, desde 2015 a 2018 se habilitó la inscripción de sólo 9. La periodista afirma por esto, que hubo medidas dilatorias y evidentes con la intención de reducir la cantidad de gremios, evitando la inscripción de nuevas solicitudes en la gestión Cambiemos, desoyendo fallos judiciales incluso. Lograr las inscripciones se volvió más difícil en este período. Por esto, AATDa aún no consiguió la misma. Su trámite está esperando ser atendido ante el Ministerio de Trabajo tras los cambios de gobierno y los imprevistos de cada momento, a pesar de los tiempos estipulados legalmente, que claramente están sobrepasados. Mientras tanto, se destaca el caso de los bailarines de tango que desde 2001 se agremian en la Asociación de Maestros, Bailarines Y

⁵ Este hecho sigue siendo un derecho gremial con el cual combatir y presionar políticamente y es notorio, por ejemplo, en el caso de los Metrodelegados de la Ciudad de Buenos Aires que disputan por esto poder con la UTA. Habiendo obtenido la personería gremial a finales de 2015, luego la Corte Suprema de Justicia en 2018 falló declarando su nulidad tras los recursos presentados por Roberto Fernández, secretario general de la UTA.

Coreógrafos del Tango Argentino (AMBCTA) como una manera de defender sus derechos laborales, supervisando los pagos de los asociados y difundiendo la actividad. En este caso lo que se hizo en 2015 fue firmar un Convenio con la Unión Argentina de Artistas de Variedades (UADAV) para que los socios de AMBCTA se registraran también como afiliados de UADAV que sí tiene personería gremial para apoyar al artista ante posibles conflictos que puedan surgir en el ámbito laboral y ambas asociaciones se encargan de difundir los cachets mínimos que los bailarines de tango deberían cobrar según la paritaria vigente.

Argentina tiene históricamente una tradición de organización y activismo sindical que viene dada desde las primeras organizaciones en el siglo XIX hasta nuestros días. Los trabajadores han atravesado y reivindicado luchas y derechos que convirtieron en nuestro país en protagonistas a la clase trabajadora y, en definitiva, a sus organizaciones. Como señala un Informe de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) del 2018, en esta historia el mundo del trabajo ha mutado y en esto “fue consolidándose progresivamente hacia la segunda mitad del siglo XX a nivel mundial una clase obrera urbana, asalariada, masculinizada, empleada bajo condiciones formales y vinculada fundamentalmente a las actividades industriales” (Tomada, 2018, p. 2). Para finales del siglo pasado el paisaje laboral se vio envuelto en el repliegue del proceso de industrialización, el aumento de la desocupación y de la informalidad junto con la expansión del trabajo por cuenta propia.

Sin embargo, la sindicalización en la Argentina es elevada y principalmente la afiliación está concentrada en el segmento de los asalariados registrados de los sectores privado en un 35% y 46% en el público. Esto significa que 4 millones de empleados aproximadamente están afiliados a organizaciones sindicales. Estos datos revelan que Argentina es el segundo país de Sudamérica con mayor tasa de sindicalización y se halla dentro de los primeros diez países de todo el mundo, según el informe elaborado desde la UNSAM. Vale destacar que los sectores de transporte y almacenamiento, además de la industria, son los que presentan las mayores tasas de sindicalización (50% y 45%, respectivamente). La atipicidad de la actividad artística se ha visto envuelta en este escenario pero ha logrado en muchos casos abrirse camino para la sindicalización de distintas actividades, creándose más de una decena de asociaciones incluso desde principios del siglo XX⁶.

⁶ Se citan a continuación asociaciones artísticas con su fecha de inicio de actividades: Asociación Argentina de Intérpretes (1954), Asociación Argentina de Actores (1919), Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (1994), Sociedad General de Autores de la Argentina (1910), Directores Argentinos

En suma, es importante destacar de la estrategia que se generó desde AATDa fue la de apostar a concretar los derechos de los trabajadores de la danza desde el lado de la sindicalización. Tras el aprendizaje de años de lucha que implicó el MLND se prestó atención a la organización propia y a los recursos y oficinas disponibles burocráticamente para incidir desde distintos puntos en políticas culturales para el sector. Es relevante señalar al respecto que “toda demanda debe ser codificada, traducida a un lenguaje adecuado para que la autoridad pública pueda escucharla o tratarla. En cierta manera se politiza publicitándose” (Meny y Thoenig, 1992, p. 124). Se puede notar entonces que es necesario presentar las demandas en términos de acción política y pública para lograr mayores ventajas en la arena de las políticas y entre los actores, dialogando y traduciendo las mismas estratégicamente. Si esto no implica ninguna garantía, al menos es una demostración de la creciente capacidad del sector de la danza para comprender los andamiajes políticos y reconocer dónde y cómo presentar sus demandas.

Cinematográficos (1958), Directores de Obras Audiovisuales para Televisión (2011), Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (2013), Sindicato Argentino de Autores (2015), Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (1936), Sindicato Argentino de Músicos (1945), Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes (2010), Sindicato Argentino de Televisión (1958), Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (1948), Sindicato Único de Trabajadores Espectáculo Público (1953). Las mismas forman parte de la Mesa Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual (2016).

CODA:

Conclusiones:

A lo largo de estas páginas se buscó identificar y desarrollar las acciones llevadas a cabo por el Movimiento por la Ley Nacional de Danza en pos de incidir en la elaboración de políticas públicas para el sector. Se vio que los obstáculos en esta tarea han sido diversos, tanto a nivel externo como internos a la propia comunidad de la danza. Las dificultades del sector en su profesionalización y reconocimiento por parte del Estado, no se remiten a una única cuestión, habiendo sido el MLND, un impulsor en articular y aunar fuerzas, concientizar al sector buscando distintos caminos para dar respuestas a sus demandas. Una primera instancia fue la formulación del proyecto de Ley Nacional de Danza, que en sus distintas presentaciones no logró el objetivo deseado. Por esto se ha expuesto en el trabajo la dificultad de inmiscuirse en la agenda de gobierno y lo vital que se hace adoptar distintas estrategias y caminos para lograr incidir en las políticas culturales que decide poner en marcha el Estado. En esto se destaca que las mismas se llevan a cabo en tanto acción u omisión, situación notoria en las reiteradas dificultades para dialogar con los poderes del Estado por parte del MLND para concretar sus objetivos.

El proyecto de LND busca amparar y dar respuesta a la mayoría del sector que se desarrolla de modo precario, informal e independiente siguiendo un sistema de producción alternativo, siendo imperiosa la necesidad de un apoyo en su financiamiento mediante las arcas estatales. Lo que se ha mantenido expectante en una década de lucha ha sido el deseo de los distintos trabajadores de la danza por conquistar terreno e incidir en políticas públicas para la danza. El sector no hace más que ampararse en las recomendaciones realizadas por organismos internacionales y en los propios derechos constitucionales de nuestro país que manifiestan que el Estado tiene que intervenir para su fomento y desarrollo. En este panorama la legislación existente es precaria, quedando supeditada la danza en el ámbito del teatro y del INT, organismo a través del cual consigue algunas pocas ayudas y herramientas. Esto revela también distintos conflictos a nivel gremial que, en el mientras tanto, se disputan la sindicalización de los bailarines e impiden incluso que la misma se logre. Se han destacado figuras, individualidades en este recorrido y estilos como el contemporáneo que se hacen más presentes en esta lucha, un desafío sigue siendo ampliar el espectro y que la danza, las danzas, se vean interpeladas para unirse y organizarse.

El proyecto de LND persigue la implementación de un Instituto que jerarquice la actividad y contribuya al fomento de la danza, la generación de redes y circuitos en los que la misma se desarrolle, así como también se favorezca la investigación y la creación. Este proyecto ha pasado por distintas presentaciones, una primera en 2012 en completa soledad, hecha por el equipo de las tres redactoras que conformaron el Grupo Independiente por la LND. Extendieron lazos y conformaron el MLND y en 2014 a pesar de que el gobierno de ese momento hizo subir un escalón más a la cultura al establecerse el Ministerio, se hizo patente el freno impuesto por quien encabezaba la cartera de ese momento. En las siguientes oportunidades (2016, 2018) quedaron al descubierto las resistencias y los pocos apoyos al proyecto por parte de los legisladores que mantienen en un letargo a la danza. El proyecto de Ley Nacional de Danza aún no ha sido aprobado y puede ser que el Congreso haya priorizado muchos otros asuntos en su tratamiento por considerarlos más relevantes. Se constata que reiteradamente se soslaya a la danza a un segundo plano cuando hay una comunidad entera de trabajadores y ciudadanos sujetos de derecho que merecen ser escuchados y ser atendidos en sus demandas. Asimismo se reconoce que la danza forma parte del patrimonio cultural y no legislar sobre ello es desprotegerla y así someterla a la lógica mercantilista y reducir su producción a mero entretenimiento sin contemplar expresiones minoritarias, contraculturales, críticas, de investigación, que también constituyen nuestro patrimonio cultural intangible.

El recorrido y el aprendizaje de una década de lucha han llevado a buscar distintas estrategias de movilización en torno al proyecto, como es el caso de los flashmobs. Se ha expuesto que en su construcción, el MLND se ha mostrado como un actor no gubernamental con capacidad de aprendizaje a lo largo de los años, buscando ampliar su legitimidad microsocia dentro de la comunidad de la danza como interpelando a la sociedad y a los poderes del Estado mediante la realización de flashmobs que acompañaron las presentaciones del proyecto de LND. Esta estrategia de visibilización fue doblemente operativa, al pensarse y reproducirse virtualmente a través de redes sociales y por ejecutarse en el espacio público, apareciendo en las calles de las distintas ciudades del país para celebrar la danza y demostrar su presencia. Esto contribuyó notablemente a la toma de conciencia colectiva por parte de los bailarines que se acercaron a participar de los mismos, superando el silencio característico de la actividad y congregando en un mismo acto a individuos que de otra manera se hallan dispersos y no se reconocen como conjunto. El flashmob responde en definitiva a un modo original de movilizar creativa y políticamente a los trabajadores de la danza.

Otro punto importante, como se marcó, son las resistencias demostradas por los legisladores producto de sus sistemas de creencias que difieren con el promulgado por la

comunidad de la danza que reclama su ley. Esto demostró la importancia de saber plantear y construir el problema para que encuentre una solución y cómo ha virado el mismo, pasando el foco de la formulación de una ley para concretar un instituto que fomente la actividad, hacia la búsqueda de la asociación sindical como manera de organizar al sector y hacer escuchar sus demandas buscando mayor legitimidad en su reclamo.

En el camino se han vislumbrado dificultades de distinta índole, tanto a nivel estructural como interno, dentro del sector de los trabajadores de la danza. Por un lado se destaca la falta de recursos humanos y económicos que sumen a la cuestión, como la falta de voluntad política para dialogar con la comunidad y la poca presión mediática que se ha logrado, sólo unos apoyos sustentados a partir del dispositivo de los flashmobs. La nula existencia de datos oficiales respecto el sector lo hacen más endeble a la hora de concretar propuestas. Se manifiesta la marcada ida hacia la docencia, perdiendo validez la producción de la danza y su valor como bien cultural. Se ha mostrado la diferencia entre acciones y políticas, ya que, si bien se destacan algunos determinados programas que fomentan la danza, son acciones que no se enmarcan en políticas culturales más generales y que busquen incidir fuertemente en el sector. Sin embargo, aunque el Estado priorice el tratamiento de otros temas, la danza ha recorrido un camino, que ha conducido a una creciente capacidad de construcción y búsqueda.

Un aspecto estructural a la danza es su característica de arte performativo, con una reproducción limitada, característica que la diferencia de otras artes y expresiones culturales que se resuelven en un producto. Es cierto que la imposibilidad de aprehensión de la danza en un producto final tangible es un factor importante para comprender el estado de la actividad en el país, donde sus trabajadores, los bailarines, coreógrafos, productores y directores, se han sentido invisibilizados en sus derechos laborales. La inherente evanescencia de la danza y la dificultad para su aprehensión han marcado su curso en el país. Lo efímero y vivencial de la danza son su sustento y razón de ser. Esto se ha demostrado en el dilema económico que presenta, mostrando un desfase entre los costos de producción y los ingresos y sustenta la necesidad de subsidios que impulsen la actividad.

Internamente, se ha evidenciado la falta de reconocimiento como trabajador de los propios bailarines y coreógrafos, como sujetos de derecho, que prefieren resignar su dignidad laboral ante la consagración artística en la participación de festivales y escenarios. Otro punto importante que se ha demostrado ha sido la diferencia entre la situación en la ciudad de Buenos Aires y el resto del país. Las propias redactoras se encuentran en la ciudad capital y esto ha teñido la unidireccionalidad de búsqueda de apoyo al proyecto de LND,

construyéndose el MLND desde este punto y buscando ramificaciones y no a la inversa. También pesan en este punto la amplia oferta académica y de producción disponible en Capital respecto al interior de Argentina, mostrando a su vez lo limitado del público de personas que accede a la actividad, ante su desconocimiento y falta de circulación. Una parte de la comunidad de la danza no se siente interpelada a participar en esta lucha colectiva, no la sienten como propia y ven con ojos ajenos lo que se impulsa, principalmente, desde Capital Federal. A pesar de todas estas dificultades se han ido sumando voluntades, lo que no significa dejar de hacer un trabajo educativo importante en los propios trabajadores de la danza para percibirse como tales y encabezar así el reclamo por sus derechos laborales y artísticos, superando la endogamia que caracteriza a los distintos estilos de danza.

Es de destacar, que en este camino, la actuación del Movimiento por la Ley Nacional de Danza, al no lograr su propósito derivó luego el eje de su lucha hacia la sindicalización de los bailarines creando AATDa como un paso más en la búsqueda por el reconocimiento de los derechos de los trabajadores de la danza. A lo largo de una década de historia se han producido aprendizajes que mostraron que lo que en un momento fue MLND dio paso a la constitución de AATDa para asociar las voluntades de los trabajadores de la danza, ahora buscando la dimensión sindical de la cuestión, inexistente hasta el momento. Se han ampliado los horizontes reivindicativos para contar con una herramienta de presión más, frente a los privados y al Estado y contar así con un marco para el diálogo de políticas públicas para la danza en Argentina.

La redefinición del problema hizo posible otra respuesta y otra solución para el sector que espera conseguir en una primera instancia la inscripción y personería jurídica que le permitan representar las demandas de sus trabajadores. Se ha visto que a pesar del nivel de sindicalización que presenta la Argentina, existiendo incluso sindicatos dentro del propio campo artístico, el sector de la danza también se encuentra relegada en este sentido pero está construyendo las bases de la asociación gremial aunque con dificultades en Buenos Aires y Rosario principalmente.

En suma, el estudio de la situación de la danza en el país, de su búsqueda de regulación y reconocimiento por parte del Estado es un ejemplo entonces de la búsqueda de un actor para incidir a través de distintos aspectos en las políticas culturales en Argentina relativas a la danza. En este proceso se han visto acciones y omisiones que dificultaron los objetivos de un grupo de la sociedad civil que está movilizada en torno a la cuestión y que ansía ver escuchadas sus peticiones.

Al momento de ser presentado este trabajo, el Movimiento se halla activo y buscando nuevas respuestas, deviniendo hacia fines de 2019, en el Movimiento Federal de Danza como un espacio que continúa el trabajo iniciado por el MLND en 2010. Se han realizado asambleas en las distintas regiones del país con una convocatoria bastante exitosa por ejemplo en la ciudad de Rosario, las dos que se desarrollaron a principios de 2020 tuvieron la participación de unos 40 trabajadores de la danza en promedio. Si se comparan con algunas de las reuniones pasadas, en las cuales se expuso que hubo diez asistentes, el saldo es alentador y permite ver un creciente involucramiento de la comunidad de la danza. A su vez, se estableció un Registro Nacional de Trabajadores de la Danza para movilizar un censo dentro del sector y contar con estadísticas que permitan un mejor conocimiento del panorama que se atraviesa. El último proyecto fue presentado en diciembre de 2019 a Daniel Filmus, “quien al dejar su banca lo traspasó hacia quienes quedaron en su lugar. También tiene el apoyo de la Dirección Nacional de Innovación Cultural, a cargo de Luis Sanjurjo, y de Diego Boris del Instituto Nacional de la Música” (Segura, 2020). Se ve que los trabajadores de la danza siguen persiguiendo el reconocimiento y el fomento de la actividad en un futuro tratamiento de LND y se sigue trabajando para concretar la sindicalización del sector, hechos que harían transitar a la disciplina por nuevos escenarios. Aguardamos con expectativa que estos permitan “dar sala” y hagan que se levante finalmente el telón.

Bibliografía:

Aguilar Villanueva, L. (1993). “Estudio introductorio” en Problemas públicos y agenda de gobierno. Ciudad de México, México: Porrúa Grupo Editor.

Baumol, W. y Bowen, W. (1968). Performing arts, the economic dilemma; a study of problems common to theater, opera, music and dance. Ed. Cambridge, Mass. M.I.T. Pr.

Bayardo, R. (1990). “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro”, Boletín del Instituto de Artes Combinadas –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Calais-Germain, B. (2017). Anatomía para el movimiento. Bases de ejercicios. Tomo II. Ed. La liebre de marzo.

Capriotti, F. (2016). Hacer magia, asuntos de danza. Ed. por Pablo Cabrera. Buenos Aires.

Citro, S. y Aschieri, P. (2012). Coord. Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires, Ed. Biblos.

Cobb y Elder. (1993). “Formación de la Agenda. El caso de la política de los ancianos.” En Aguilar Villanueva, L. “Problemas públicos y Agenda de Gobierno”. Ciudad de México, México: Porrúa Grupo Editor.

Cunningham, M. (2009). El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve. Ed. Global Rhythm Press.

De Certeau, M. (1999): La Cultura en plural. Buenos Aires: Nueva Visión.

Dubatti, J. (1995). Batato Barea y el nuevo teatro argentino. Planeta Ediciones Temas de hoy, Argentina.

Espinosa, P. (1987). Influencia de las formas de producción en el producto teatral. Espacio de crítica e investigación teatral, Año 2, Nº 2, abril, FUNDART, Buenos Aires.

Falção Martins, H. y Fontes Filho, J.R. (1999). “¿En quién se pone el foco? Identificando "stakeholders" para la formulación de la misión organizacional. Revista del CLAD Reforma y Democracia. N° 15,1-18.

Foucault, M. (1990): Vigilar y Castigar. México: Siglo XXI.

Fuhrman, S. F. (2010). “Economía y Cultura: Una compleja relación”. En O. Moreno (Coord.) *Artes e industrias culturales* (pp. 92-104). Buenos Aires: EDUNTREF

Humphery, D. (1965). El arte de crear danzas. Eudeba, Bs. As.

Kingdon, J. W. (1984). *Agendas, Alternatives and Public Policies*. Little Brown, Boston.

Laban, R. (2006). El dominio del movimiento. Ed. Fundamentos.

Lapassade, G. (1979). El analizador y el analista. Barcelona, GEDISA.

Lasswell, H. (1956). *The Decision Process: Seven Categories of Functional Analysis*, College Park: Universidad de Maryland Press.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

Martinon, R. (2007). La incorporación de las ideas al análisis de políticas públicas en el marco de las coaliciones promotoras, en *Gestión y Política Pública*. Vol. XVI N°2. (México, II Semestre de 2007) p. 281-318.

Melgar, A. (2011). Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI en *La revista del CCC*. N° 13; 11-19.

Meny, Y. y Thoenig, J. C. (1992). *Las políticas públicas*. Ed. Española de Ariel, Barcelona.

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

Muñoz, A. (2016). Caos o Planificación: Estrategias para el Docente (Pedagogía de la Danza nº 2). Ed. Balletin Dance Didáctico. Buenos Aires.

O'Donnell, G. y Oszlak, O. (1981). "Estado y políticas estatales en América Latina". Buenos Aires, Argentina: CEDES.

Pérez Soto, C. (2008). Proposiciones en torno a la Historia de la Danza. Santiago, Chile. LOM Ediciones.

Real Dato, J. (2002). "Visiones sobre el papel de los actores no gubernamentales en las políticas públicas." VII Congreso de CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Lisboa, Portugal 8-11 Oct. 2002. Ed. Digital.

Rosales, G. (2012). Epistemología del cuerpo en estado de danza. Edición de Revista DCO Danza, Cuerpo, Obsesión. México.

Sabatier, P. A. (1988). "An advocacy coalition framework of policy change and the role of policy-oriented learning", en *Policy Sciences*, 21, 129-168.

Sabatier, P. A. (1987). "Knowledge, Policy-Oriented Learning, and Policy Change", en *Knowledge: Creation, Diffusion, Utilization*, 8, 649-692.

Sabatier, P. A. y Jenkins-Smith, H. C. (1999). "The Advocacy Coalition Framework: An Assessment", en Sabatier, P. A. (ed.): *Theories of Policy Process*. Boulder, Colo.: Westview Press.

Sbodio, M. N. (2015). Ley de Danza y foro argentino de danza. Hacia la estructuración del sector en el país en *Emprende Cultura*. Nº 8.

Scharier, G. (2008). Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos. Ed. Atuel. Buenos Aires.

Subirats, J. (1989). "Análisis de políticas públicas y eficacia de la administración". Madrid, España: INAP

Tambutti, S. (2006). La danza ante la agonía de la belleza. En Revista DCO Danza, Cuerpo, Obsesión, número 6, abril-junio, ed. binacional México-Argentina.

Tambutti, S. (2007). Introducción. Material de la Cátedra Teoría general de la danza. Departamento de Artes. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Sitios Web consultados:

Agamben, G. (2009) "¿Qué es ser contemporáneo?". Traducción de Cristina Sardoy. Clarín 21-03.09. Obtenido de: <https://rebelion.org/que-es-ser-contemporaneo/>

Aguado, L. F. y Palma, L. A. (2010). "Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la economía". En *Revista de Economía Institucional*, Vol. 12, N°22, Primer semestre (pp. 129-165). Consultado en: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/386/365>

Aguilar Villanueva, L. (2007). "El aporte de la política pública y la Nueva Gestión Pública a la gobernanza". Ponencia presentada en: XII Congreso Internacional del Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo (CLAD) sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública. Sto. Domingo, Rep. Dominicana. Publicado en: *Revista del CLAD Reforma y Democracia*. No. 39. Caracas. Disponible en: <http://old.clad.org/portal/publicaciones-del-clad/revista-ladreformademocracia/articulos/039-octubre-2007/0057201>

Álvarez Echazú, M. B. (2018). El Ministerio de Trabajo restringe la habilitación de nuevos sindicatos. La Nación. Obtenido de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/trabajo-restringe-la-habilitacion-de-nuevos-sindicatos-nid2121902>

Arenzon, M. (2017). Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires (2007- 2015). Tesina de grado. Departamento Artes del Movimiento, Universidad Nacional de Artes. Buenos Aires. Obtenido de: https://www.academia.edu/34118751/Tesina_Mayra_Arenzon._Pol%C3%ADticas_culturales_para_la_danza_independiente_en_Bs_As._con_montos_en_d%C3%B3lares.pdf

Bayardo, R. (2002). Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural. En: *SIC México* Sistema de Información Cultural Centro de Documentación. Disponible en: http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=53&disciplina=

COBAI, (s.f). http://www.cobai.org/page/quienes_somos

Consejo Sindical Unitario de América Central y Caribe (CSU)- 2011, Costa Rica. Practicando la libertad sindical. Obtenido de: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---actrav/documents/publication/wcms_174970.pdf

Constitución Nacional Argentina, 1994. Obtenida de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm>

Cruz, A. (2014). Dos nuevas compañías, muy distintas realidades. La Nación. Obtenido de: <https://www.lanacion.com.ar/1705476-dos-nuevas-companias-muy-distintas-realidades>

Cruz, A. (2014). La danza reclama a la política. La Nación. Obtenido de: <https://www.lanacion.com.ar/1685710-la-danza-reclama-a-la-politica>

Deleuze, G. (2005). Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia. Parte I. Buenos Aires: Cactus. Obtenido de: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g-derrames-entre-el-capitalismo-y-la-esquizofrenia-espanhol.pdf>

Deleuze, G. y Guattari F. (1988). Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos. Obtenido de: <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/mil-mesetas.pdf>

Hayon, A. (2018). Ya no es tiempo de inclusión. Obtenido de Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/88249-ya-no-es-tiempo-de-inclusion>

Heredia, J.M. (2014). Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XIX-Nº1, pp. 83-101. ISSN: 1136-4076 Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras Campus de Teatinos, E-29071 Málaga (España). Obtenido en: https://www.uma.es/contrastes/pdfs/019/5-Juan_Manuel_Heredia.pdf

InfoLeg (1988). Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Ley 23 51. Obtenido de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/20993/texact.htm>

InfoLeg (2012). Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Obtenido de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>

InfoLeg. (2014). Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Obtenido de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/225000-229999/229556/norma.htm>

InfoLeg. (2015). Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Obtenido de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/255670/norma.htm>

Klipphan, A. (2020). Crece la tensión por la autorización del Gobierno a nuevos sindicatos que compiten con los de Moyano y Palazzo. Infoabe. Obtenido de: <https://www.infobae.com/politica/2020/01/25/crece-la-tension-por-la-autorizacion-del-gobierno-a-nuevos-sindicatos-que-compiten-con-los-de-moyano-y-palazzo/>

Ley Nacional del Teatro N° 24.800 (1997) Obtenido de: <http://inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes>

Ley N°340 (2000) Obtenido de:

<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley340.html>

Mesa Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual. (2016).

Obtenido de <http://multisectorialaudiovisual.org/quienes-somos/>

Organización Internacional del Trabajo (1948) Convenios de la OIT, núm. 87. Obtenido de:

https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312232

Organización Internacional del Trabajo (1949) Convenios de la OIT, núm. 98. Obtenido de:

https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C098

Proyecto de Ley Nacional de Danza (2012). Obtenido de [https://ispd-](https://ispd-sfe.infod.edu.ar/aula/archivos/repositorio//0/230/PROYECTO_LEY_NACIONAL_DE_DANZA.pdf)

[sfe.infod.edu.ar/aula/archivos/repositorio//0/230/PROYECTO_LEY_NACIONAL_DE_DANZA.pdf](https://ispd-sfe.infod.edu.ar/aula/archivos/repositorio//0/230/PROYECTO_LEY_NACIONAL_DE_DANZA.pdf)

Proyecto de Ley Nacional de Danza (2019). Obtenido de

<https://movimientofederaldedanza.com.ar/wp-content/uploads/1-PROYECTO-LND-y-FUNDAMENTOS-2019.pdf>

Red de investigación de y desde los cuerpos (ex-Red de Antropología de y desde los cuerpos)

<http://red.antropologiadelcuerpo.com/>

Reglamento Prácticas Escénicas Instituto “Isabel Taboga” (Sin fecha). Obtenido de

https://ispdsfe.infod.edu.ar/aula/archivos/repositorio//250/326/Reglamento_practicas_escenicass.pdf

Sbodio, N. (2015). “Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina.

Estudio exploratorio” disponible en archive.org ed. Digital.

Segura, D. Llegás, revista digital (2020). Ley Nacional de la Danza: En cuarentena pero en acción. Obtenido de: https://revistallegas.com.ar/teatro/notas/ley-nacional-de-la-danza-en-cuarentena-pero-en-accion/?fbclid=IwAR3e5NyNxCOU_A19v_f8gUsLRVOCZ1VPsFGZxasFxUwGwNVeMJPw5hLne-w

SinCa, (2019). Coyuntura Cultural. Datos sectoriales, 2018. Año 11. Número 25. Obtenido de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>

SinCa, (2018). Coyuntura Cultural. Gasto y empleo público cultural. Año 10 Número 19, Enero 2018. Sistema de Información Cultural de la Argentina. Resultados 2016. Obtenido de: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>

SinCa, (2010) Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura. Obtenido de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=5>

Tomada, C.; Schleser, D y Maito, M. (2018). Radiografía de la sindicalización en Argentina. Universidad Nacional de San Martín. CETyD – IDAES – UNSAM. Obtenido de: <https://drive.google.com/file/d/12G5ptoldiug0cfSXTfwO4fuoEWRSpXPs/view>

UNESCO (1980). Recomendación relativa a la Condición del Artista. Obtenido de Unesco: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (1982). Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia Mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Líneas generales. Obtenido de https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

UNESCO (2002). Declaración Universal sobre la diversidad cultural. Obtenido de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>

Universidad Nacional de las Artes. https://una.edu.ar/contenidos/historia_12263

ANEXOS

PROYECTO DE LEY

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etc. sancionan con fuerza de Ley:

CREACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE LA DANZA

Capítulo 1

Disposiciones Generales

ARTÍCULO 1º - *Objeto*. La presente ley tiene como objeto el fomento, la promoción, difusión y preservación de la danza en todo el territorio argentino, en sus diversos géneros y manifestaciones.

ARTÍCULO 2º - *Definición*. A los efectos de esta ley, se considera danza a toda actividad corporal de movimiento manifestada artísticamente que constituya un espectáculo que sea llevado a cabo en forma directa y real y/o a través de sus imágenes; que refleje alguna de las modalidades estéticas existentes y/o que posean carácter experimental; y que implique la participación real y directa de una o más personas compartiendo un espacio común físico o virtual.

Asimismo, serán considerados como parte del quehacer de la danza las creaciones, investigaciones, documentaciones y actividades formativas.

Capítulo 2

Autoridad de Aplicación

Título I. Del Instituto Nacional de la Danza

ARTÍCULO 3º - *Autoridad de Aplicación*. Créase el Instituto Nacional de la Danza, en adelante INDA, que funcionará como ente público no estatal en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación. El INDA se rige por el estatuto y reglamento interno que elabore el directorio y apruebe la asamblea federal y por las normas que le sean aplicables conforme a su naturaleza jurídica, objeto y funciones.

ARTÍCULO 4º - *Funciones*. Son funciones del INDA:

- a. Favorecer el desarrollo sustentable y equitativo de todos los géneros y manifestaciones de la danza.
- b. Diseñar, implementar, promover, cuantificar y evaluar políticas públicas para la actividad.

- c. Diseñar e implementar regímenes de fomento de la actividad a través del otorgamiento de subsidios y becas.
- d. Promover la actividad mediante la organización de ciclos, certámenes coreográficos, festivales y sesiones de danza;
- e. Fomentar la organización de circuitos estables, que tendrán por objeto fundamental la circulación y difusión de la danza;
- f. Crear el Archivo Nacional de la Danza con el objetivo de promover la recuperación, recopilación, conservación, difusión y estudio del patrimonio de la danza argentina; entendiéndose por tal el material bibliográfico, audiovisual, fotográfico, manuscrito, de notación coreográfica y cualquier otro que pudiese ser considerado relevante.
- g. Impulsar acciones en torno a la formación de públicos;
- h. Promover bianualmente ámbitos de consulta, intercambio y debate con la comunidad de la danza de las distintas jurisdicciones; con el objetivo de reflexionar acerca de la efectividad de las políticas llevadas adelante por el INDA.
- i. Generar y actualizar el Registro Nacional de la Danza, como base de datos de acceso público de artistas, grupos, docentes, infraestructura y operadores de la danza, incluyendo las actividades de formación, creación, producción, exhibición, investigación, documentación y cualquier otra que surgiese en el futuro.
- j. Difundir la danza, a partir de la edición de libros, folletos, publicaciones y/o boletines;
- k. Promover el uso de los espacios habilitados para la actividad de la danza procurando el aprovechamiento de los recursos técnicos, materiales y humanos disponibles.
- l. Fomentar la programación de la danza en salas no oficiales, a través de ayuda financiera para el sostenimiento y equipamiento de las mismas
- m. Fomentar la creación de salas no oficiales de dedicación exclusiva a la actividad de la danza.

ARTÍCULO 5º - Atribuciones. Son atribuciones del INDA las siguientes:

- a. Administrar los recursos específicos asignados para su funcionamiento, y aquellos provenientes de su accionar técnico-cultural y demás actividades vinculadas al cumplimiento de su cometido;
- b. Suscribir acuerdos y/o celebrar convenios con organismos públicos o privados tendientes al cumplimiento de los objetivos del INDA.
- c. Aplicar multas y sanciones que se derivan de la presente ley;
- d. Prestar su asesoramiento a los poderes públicos, nacionales o provinciales, en materia de su especialidad, cuando ello le sea requerido;
- e. Elevar ante las autoridades, organismos y entidades de diversas jurisdicciones y ámbitos, las propuestas y sugerencias que estime convenientes en el área de su competencia y jurisdicción.
- f. Otorgar los beneficios mencionados en la presente ley, bajo los requisitos y condiciones que se establezcan en la reglamentación;

- g) Actuar, cuando así le fuere solicitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, como agente ejecutivo en proyectos y programas internacionales en la materia de su competencia;
- h) Designar, promover y remover al personal y fijar sus remuneraciones siguiendo los procedimientos legales normativos del caso;

Título II. Órganos de administración

ARTÍCULO 6° - *Conducción y administración.* El INDA está conducido y administrado por un directorio, una asamblea federal y un comité representativo.

A los integrantes de estos órganos les está vedado presentar proyectos para obtener subsidios, créditos, ya sea como persona física o jurídica, por sí mismos o por interpósita persona.

ARTÍCULO 7° - *Conformación del directorio.* El directorio está integrado por: un (1) presidente y un (1) vicepresidente, quien reemplazará al primero en caso de ausencia o delegación expresa de éste. Ambos serán designados y removidos por el Poder Ejecutivo Nacional.

El presidente y el vicepresidente tienen un mandato de cuatro (4) años, pudiendo ser reelegidos por un único período consecutivo.

Quienes ocupen ambos cargos deben acreditar idoneidad y antecedentes profesionales en el arte de la danza y/o en la gestión cultural para la danza.

En caso de vacancia de ambos por muerte, renuncia u otra causa, el Poder Ejecutivo Nacional designará nuevos representantes.

Los integrantes de este órgano no pueden ser directivos o detentar cargo en entidades vinculadas a la danza, salvo renuncia expresa al momento de asumir.

ARTÍCULO 8° - *Funciones del directorio.* Son funciones del Directorio:

- a) Elaborar el Estatuto y Reglamento Interno, que regulen el funcionamiento del INDA, los que serán sometidos a consideración de la Asamblea Federal para su aprobación;
- b) Elaborar un Plan Anual de Acción y Presupuesto General del INDA, los que serán sometidos a consideración de la Asamblea Federal para su aprobación;
- c) Convocar y presidir las sesiones de la Asamblea Federal;
- d) Convocar y presidir las sesiones del Comité Representativo;
- e) Convocar al comité Evaluador a los efectos de que evalúen y seleccionen los proyectos presentados en las convocatorias.
- f) Gestionar, percibir y administrar el Presupuesto General del INDA y los ingresos que pudiera obtener por todo concepto, así como administrar los bienes del organismo;
- g) Ejecutar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la actividad de la danza;
- h) Instrumentar las convocatorias para la presentación de proyectos destinados a subsidios y becas;

- i) Crear y gestionar el Archivo Nacional de la Danza;
- j) Crear, mantener y actualizar el Registro Nacional de la Danza;
- k) Asesorar a otros organismos del Estado en asuntos en que se encuentre involucrada la actividad de la danza;
- l) Elaborar un informe anual sobre la ejecución de la presente ley;
- m) Implementar los mecanismos de control e imponer las multas y sanciones previstas en la presente ley;
- n) Instrumentar y convocar a concurso público de antecedentes y oposición a los fines de seleccionar los representantes de las regiones culturales;
- o) Proponer a la Asamblea Federal la creación de sedes provinciales.
- p) Disponer la creación de sedes regionales del INDA en las distintas regiones culturales;
- q) Celebrar convenios multijurisdiccionales y multisectoriales, de cooperación, intercambio, apoyo, coproducción y otras formas del quehacer de la danza.

ARTÍCULO 9°. *Asamblea Federal.* La Asamblea Federal está presidida por el presidente del INDA e integrada por un (1) representante gubernamental del ámbito de la cultura por provincia y del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Tomará sus decisiones por mayoría simple de sus miembros.

Los integrantes de la Asamblea Federal ejercen sus funciones ad honorem y sus gastos serán financiados por las jurisdicciones de procedencia.

Los integrantes de este órgano no pueden ser directivos o detentar cargo en entidades vinculadas a la danza, salvo renuncia expresa al momento de asumir.

ARTÍCULO 10°. *Funciones de la Asamblea Federal.* Son funciones de la Asamblea Federal:

- a) Aprobar el Estatuto y Reglamento Interno elaborados por el Directorio;
- b) Aprobar el Plan Anual de Acción y el Presupuesto General del INDA, elaborados por el Directorio;
- c) Aceptar o rechazar, a propuesta del Directorio, la creación de sedes provinciales.
- d) Seleccionar y designar a las ocho (8) profesionales relevantes del ámbito de la danza que formarán parte del Comité Evaluador. Estas ocho (8) profesionales tienen un mandato de (2) años, pudiendo ser reelegidos luego de transcurrido un período..

ARTÍCULO 11°. *Conformación del Comité Representativo.* El Comité Representativo está integrado por un (1) representante del Directorio y los ocho (8) representantes de las regiones culturales.

ARTÍCULO 12°. *Funciones del Comité Representativo.* Son funciones del comité representativo:

- a) Asistir a las sesiones convocadas por el Directorio;
- b) Organizar los circuitos estables y definir su programación;
- c) Proponer programas de acción en torno a la formación de públicos;

- d) Generar y gestionar la ámbitos de consulta, intercambio y debate con la comunidad de la danza de las distintas jurisdicciones; a los fines de reflexionar acerca de las necesidades del sector en los ámbitos de su quehacer y la efectividad de las políticas llevadas adelante por el INDA;
- e) Crear y organizar la Red de teatros amigos y promover la firma de convenios de cooperación para la incorporación de las salas oficiales a dicha Red;
- f) Definir estrategias de promoción de la danza;
- g) Promover el uso de los espacios habilitados para la actividad de la danza procurando el aprovechamiento de los recursos técnicos, materiales y humanos disponibles;
- h) Fomentar la programación de la danza en salas no oficiales, a través de ayuda financiera para el sostenimiento y equipamiento de las mismas;
- i) Fomentar la creación de salas no oficiales de dedicación exclusiva a la actividad de la danza.
- j) Elaborar, concentrar, coordinar y coadyuvar en la ejecución de las actividades de la danza de las diversas jurisdicciones, propugnando formas participativas y descentralizadas en la formulación y aplicación de las mismas, respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos de ejecución de las mismas
- k) Propiciar, facilitar y colaborar en la ejecución del trabajo del Directorio.

ARTÍCULO 13° - Regiones culturales. A los fines de esta ley, se especifican las siguientes regiones culturales:

1. Región NOA: provincias de Jujuy, Tucumán, Salta, Catamarca y Santiago del Estero.
2. Región NEA: provincias de Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa;
3. Región Nuevo Cuyo: provincias de Mendoza, La Rioja, San Juan y San Luis;
4. Región Centro: provincias de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos;
5. Región AMBA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires y área metropolitana de la provincia de Buenos Aires;
6. Región Buenos Aires: provincia de Buenos Aires;
7. Región Patagónica Norte: provincias Río Negro, Neuquén y La Pampa;
8. Región Patagónica Sur: provincias de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur; Santa Cruz y Chubut;

ARTICULO 14°. — *Creación de sedes regionales.* Se creará una sede en cada región cultural. El representante de la región cultural es la máxima autoridad de cada región. Los representantes de las regiones culturales tienen un mandato de cuatro (4) años, pudiendo ser reelegidos por un único período consecutivo.

ARTÍCULO 15° - *Representantes Regionales*. Los representantes regionales deberán ser propuestos por las organizaciones no gubernamentales ligadas al quehacer de la danza de cada región; y serán elegidos por concurso público de antecedentes, mérito y oposición, evaluado por el Directorio.

Todos los representantes de las regiones culturales deberán poseer idoneidad y antecedentes profesionales que los acrediten para el cargo.

ARTÍCULO 16° - *Funciones de los representantes regionales*. Son funciones de los/las representantes regionales:

- a) Hacer cumplir el Reglamento Interno y el Plan Anual de Acción a nivel regional;
- b) Representar en el Comité Representativo a todas las provincias que forman parte de su región;
- c) Asistir a las reuniones del Comité Representativo;
- d) Coordinar la planificación y desarrollo de las actividades de la danza con las jurisdicciones que conforman la región que representa;
- e) Organizar la programación de los Circuitos regionales de su región;
- f) Recepcionar las inquietudes de la comunidad de la danza;

ARTICULO 17°. — *Conformación de las sedes regionales*. Cada sede regional estará conformada de la siguiente manera:

- a) Área de producción; cuyas funciones son planificar, organizar, dirigir, y articular las actividades generadas en los Circuitos de la Danza regionales.
- b) Área sociocultural; que tiene como función el fomento de actividades culturales y sociales con eje en danza, promoviendo el desarrollo de la actividad en los sectores más postergados.
- c) Área de Subsidios y Créditos; que tiene como función la selección de los proyectos que serán beneficiarios de subsidios y créditos en las instancias de convocatoria provincial.
- d) Área de Formación Integral para la danza, que tiene como función promover conocimientos sobre la danza, de estudios académicos, de los derechos laborales, de la propiedad intelectual, de gestión y producción; y de todo lo que aporte al desarrollo de la actividad.
- e) Área de asesoría legal, cuyas funciones serán las de asesorar en la tramitación de la personería jurídica de asociaciones, cooperativas, y demás organizaciones que se relacionen con la danza y el movimiento, y cualquier otro tema que requiera asistencia legal.

Título III. De los recursos y el patrimonio del INDA

ARTÍCULO 18° - Son recursos del Instituto Nacional de la Danza:

- a) Las sumas que se le asignen en el presupuesto general de la Administración Nacional;
- b) Los provenientes de la venta de bienes, locaciones de obra o de servicios, así como las recaudaciones que obtengan las actividades de danza especiales dispuestas por el INDA;
- c) Las contribuciones y subsidios, herencias y donaciones, sean oficiales o privadas, nacionales o internacionales;
- d) Las rentas, frutos e intereses de su patrimonio;
- e) Los aportes eventuales de las jurisdicciones provinciales o municipales;
- f) Los aportes derivados del 10% del producido del impuesto interno al servicio de telefonía celular y satelital, establecido en el Artículo 30 de la ley 24.674 según modificación del Artículo 118 de la Ley 27.430, en la porción de renta correspondiente al tesoro nacional.

ARTÍCULO 19° - Constituirán el patrimonio del INDA los siguientes bienes:

- a) Los que le pertenezcan por cesión del Poder Ejecutivo Nacional y los que adquiera en el futuro por cualquier título.
- b) Los que, siendo propiedad de la Nación, se afecten al uso del INDA, mientras dure dicha afectación.

Título IV. De los Instrumentos de promoción

ARTÍCULO 20°- Apoyo financiero para proyectos de danza. Podrán obtener subsidios y/o créditos las personas físicas o jurídicas que presenten proyectos de creación/producción de obra; investigación, publicación, difusión, realización de video-danza, creación de centros de documentación, y cualquier otro proyecto específico relativo al fomento de la danza.

ARTÍCULO 21° - Apoyo financiero para espacios escénicos. Podrán obtener créditos las personas físicas o jurídicas que presenten proyectos cuyo objeto sea solventar la construcción, adquisición, habilitación, ampliación, remodelación, equipamiento y/o sostenimiento de salas y espacios para la actividad de la danza.

Podrán ser beneficiarios los espacios escénicos convencionales y no convencionales, existentes y/o a crearse, que tengan la capacidad técnica potencial necesaria para el desarrollo de la danza, de acuerdo a las siguientes previsiones:

- a) Espacios existentes: podrán ser beneficiarios aquellos que dediquen no menos del 50% de su programación en día y horario central a la danza.

b) Espacios a crearse: podrán ser beneficiarios aquellos espacios a crearse que se dediquen exclusivamente a la danza.

ARTÍCULO 22° - Becas. El INDA otorgará becas para coreógrafos, intérpretes, realizadores, gestores, productores, docentes, investigadores y críticos que presenten proyectos relacionados a la danza.

ARTÍCULO 23° - No podrán ser beneficiarios/as de nuevos créditos o subsidios aquellas personas físicas o jurídicas deudoras morosas del INDA.

ARTÍCULO 24° - Comité Evaluador. El comité evaluador será el encargado de evaluar y seleccionar los proyectos presentados en las convocatorias.

Estará conformado por los representantes regionales y ocho (8) profesionales relevantes del ámbito de la danza que serán propuestos por las organizaciones no gubernamentales ligadas al quehacer de la danza de cada región; y serán elegidos por concurso público de antecedentes, mérito y oposición, evaluado por el Directorio y designados por la Asamblea Federal.

ARTÍCULO 25° - Sanciones. El incumplimiento de las obligaciones por parte de el/la beneficiario/a o la violación de las normas emanadas de la autoridad de aplicación, darán lugar a sanciones que serán determinadas en la reglamentación.

ARTÍCULO 26°. - *Registro Nacional de la Danza*. Créase el Registro Nacional de la Danza. La inscripción en el Registro se efectuará por medio de una declaración jurada sobre su condición de trabajador o trabajadora de la danza por la cual se otorgará la credencial correspondiente. La misma será obligatoria para obtener los beneficios que pudieran otorgarse a partir de la presente Ley.

ARTÍCULO 27°- *Actuación necesaria de intérprete o grupo de danza nacional*. En ocasión de que un bailarín o grupo de danza extranjero se presente en vivo en el marco de un espectáculo en el ámbito del territorio nacional, deberá ser contratado un bailarín nacional registrado y/o grupo de danza nacional registrado, que contará en el evento con un espacio para ejecutar su propio repertorio, finalizando con una antelación no mayor a una (1) hora del inicio de la actuación de aquél.

ARTÍCULO 29°- *Sanción por Incumplimiento*. En caso de incumplimiento de lo dispuesto en el artículo anterior, el productor de dicho evento deberá pagar una multa por un valor equivalente al doce por ciento (10%) de la recaudación bruta de todos los conceptos que haya generado la actuación de dicho bailarín o grupo de danza extranjero.

Capítulo III. Disposiciones transitorias

ARTÍCULO 30° - *Reglamentación.* El Poder Ejecutivo deberá reglamentar la presente ley dentro de los sesenta (60) días a partir de su promulgación. La presente Ley entra en vigencia a los treinta (30) días de su reglamentación.

ARTÍCULO 31° - Se invita a adherir a las provincias y a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ARTÍCULO 32° - De forma.-

FUNDAMENTOS

Sr. Presidente:

El presente proyecto de Ley fue presentado por primera vez en la Cámara de Diputados el 3 de septiembre de 2012, bajo N° de Expte. P 116/2012. Luego de perder estado parlamentario, fue presentado nuevamente el 29 de abril de 2014, día internacional de la Danza, en el Senado de la Nación (N° de Expte. P 9/2014). La presentación fue realizada por la comunidad de la danza a través del Movimiento por la Ley Nacional de Danza y acompañada por más de 10.000 firmas de adherentes de todo el país. El ingreso del proyecto al Parlamento fue acompañado además por un multitudinario acto en la Plaza de los Dos Congresos, y por eventos en apoyo que se replicaron en más de sesenta localidades de todo el país. Legisladores de todo el arco político se comprometieron públicamente a acompañarlo y, posteriormente, lo hicieron suyo, oficializándose una nueva presentación; esta vez a cargo ya de miembros del Senado (Expte. S 1436/14).

En 2016, tras la nueva pérdida de estado parlamentario resolvimos volver a presentarlo, en la Cámara de Diputados, cuyos asesores recomendaron realizar modificaciones de fondo y forma al trabajo original, para que el proyecto sea viable de tratamiento. Nuevamente no pudo ser tratado, y aunque lo volvimos a presentar en 2018 en ambas Cámaras, no obtuvimos resultados.

En acuerdo con las sugerencias de que se vuelva a corregir, hemos realizado las modificaciones, y ahora desde el Movimiento Federal de Danza, colectivo que representa la danza de Argentina organizada en cada provincia, presentamos el proyecto para que sea tratado en tiempo y forma. Reafirmando una vez más la urgencia y necesidad de que el mismo se sancione.

Sr. Presidente, consideramos que la cultura constituye el pilar identitario que nos conforma como sociedad, hace que nos asumamos como Nación, y al mismo tiempo nos atraviesa y nos relaciona con la historia, con el presente y con el futuro en un constante dinamismo. En esa historia siempre aparece la danza como expresión de las culturas y como característica distintiva de los pueblos. Así, cuando hablamos de los pueblos más antiguos, podemos comprender sus costumbres y entender sus mitos cosmogónicos y teogónicos a través del ritual de la danza. Este arte ha tenido y tiene diversos significados como práctica y recorre la experiencia de la multiculturalidad a lo largo de la historia. Es una expresión ancestral que ha ido complejizándose a través del tiempo hasta convertirse en una de las artes escénicas más importantes. La danza, en este sentido, ha logrado, por un lado, mantenerse activa como elemento de socialización a través de diferentes expresiones que hacen a la vida cotidiana como fiestas, celebraciones, bailes tradicionales, bailes sociales; y por otro lado, como disciplina artística que supone instrucción y estudio -en general desde muy temprana edad- hasta llegar a su

grado máximo en tanto profesionalización de la actividad; contando con innumerables estilos, técnicas, tendencias; forma parte –tal como otras artes- de la construcción simbólica identitaria que hace a la noción de cultura, en su sentido más amplio.

La vinculación entre el Estado y la cultura tiene su sustento en una cuestión jurídica, que es el reconocimiento de los derechos culturales como parte de los derechos humanos. Lo enuncia nuestra Constitución Nacional en el inciso 17° del artículo 75°, cuando dice: "*Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales.*"; y en el inciso 22 del mismo artículo, donde la Argentina adhiere a los tratados internacionales de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; la Declaración Universal de Derechos Humanos; la Convención Americana sobre Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales; el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y su Protocolo Facultativo.

A diferencia de los derechos civiles y políticos, donde se reclama que el Estado no intervenga sino ante su violación, en el caso de los derechos económicos, sociales y culturales se entiende que estos no pueden ser alcanzados ni garantizados sino mediante políticas y prácticas activas que aseguren su implementación. De aquí que ya desde mediados del siglo XX las políticas culturales no son una opción, sino una obligación del Estado para con la ciudadanía. Y el enorme avance del constitucionalismo cultural en nuestro país no guarda relación alguna con la vigencia y el ejercicio efectivo de los derechos culturales. Si acordamos en que el Estado debe avanzar en materia cultural, es menester señalar que aún existen áreas carentes de legislación. La danza es una de ellas, no puede desarrollarse porque carece de políticas o programas que la contengan y garanticen su crecimiento y sustentabilidad.

Varios han sido los intentos de los trabajadores de la danza por lograr un marco jurídico para la actividad sin llegar a concretarse más que a través de soluciones parciales. La necesidad de una legislación para la danza no es sólo una bandera que enarbola cada vez con más vigor la comunidad de la danza sino que, además, ha sido reconocida por el 'I Congreso Argentino de Cultura' (Mar del Plata, año 2006). En él se concluyó, entre otras cosas, que era necesario crear un marco legal para aquellas artes escénicas que no poseyeran aún este resguardo.

Danza y derechos culturales

Podemos decir que existen tres perspectivas conceptuales diferentes englobadas dentro de lo que conocemos como 'derechos culturales': en primer lugar, aquella que remite a los derechos culturales relativos a la protección y promoción de la diversidad cultural; en segundo lugar, el derecho "a" la cultura, que refiere a los derechos culturales en tanto se ocupan de garantizar el derecho a la expresión, al acceso y al goce de tradiciones y creaciones propias y ajenas; y en tercer lugar, el derecho "de" la cultura, referido a la normativización y fomento de un sector

específico de las artes. Propiciar una legislación concerniente a la danza implica avanzar en estas tres vertientes.

Este proyecto de ley establece fundamentalmente y en primer lugar, el reconocimiento por parte del Estado del valor de la danza en nuestra sociedad, el reconocimiento de la danza como actividad, y el reconocimiento de los artífices de la danza (bailarines, coreógrafos, maestros, etc.) como trabajadores, es decir, como sujetos de derecho.

En segundo lugar, el proyecto establece un régimen de fomento para la danza no oficial, y para hacerlo, crea el Instituto Nacional de Danza. La creación de un organismo que se ocupe de la política integral de la danza en la Argentina resulta imprescindible. A partir de la creación por parte del Estado de instituciones educativas formadoras en danza ha aumentado exponencialmente la cantidad de personas que no pueden desarrollar su actividad porque el campo carece de posibilidades de profesionalización. Esto se debe a la falta de políticas públicas que sufre el sector de la danza, sin posibilidad de crecer dentro de un marco de desarrollo sustentable.

Protección y promoción de la diversidad

La cultura en general y las artes en particular, adquieren formas y contenidos diversos a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades.

Las manifestaciones de la cultura forman valores y construyen visiones del mundo, por lo que la homogeneización de la oferta cultural va en detrimento de la diversidad de contenidos y sentidos, de visiones posibles sobre nuestra realidad.

Las industrias culturales, con capitales de inversión concentrados en manos extranjeras, la mediatización cultural, y muchas veces las grandes marcas de diseño y publicidad masiva, operan decisivamente en las pautas y los contenidos de las producciones artísticas, conformando una oferta cultural de lógica mercantilista, regida pura y exclusivamente por el mercado, que no contempla expresiones minoritarias, contraculturales, que se pretenden o son alternativas, críticas, de investigación, que también constituyen nuestro patrimonio cultural intangible.

Por ello se hace imprescindible la intervención del Estado en pos de sostener la posibilidad de existencia de todas las expresiones y fundamentalmente de aquellas que, ante la ausencia de políticas, quedan libradas a la ley del más fuerte y sufren la invisibilización, la negación y hasta la supresión, ya que constituyen “lo otro”, aquello que no circula, sencillamente porque no es rentable. Y no lo es porque no están dadas las condiciones para que ello ocurra.

La danza tiene como característica principal su naturaleza evanescente, en el sentido de que sus condiciones de enunciación se diluyen en el momento en que se realiza la acción, lo cual genera una sospecha sobre la posibilidad de construir discursos críticos, históricos y estéticos. Pero esta inasibilidad contrasta con otra característica esencial, emparentada con una herencia cultural común, que está ligada a las costumbres, y que nos conecta con las ideas por las cuales el

hombre estableció una relación particular y diferente con su cuerpo en cada momento histórico; ideas que subyacen en la vida colectiva y tienen gran poder de acción aunque sean difíciles de detectar.

Lo esencial en la danza es el movimiento, que por definición es opuesto a lo definitivo, a lo estático. Se trata de un consumo cultural vivencial: el espectáculo en vivo implica una relación artista-espectador en una simultaneidad temporo-espacial, y requiere de la interacción que se da entre espectador y artista, tanto que no hay obra sin espectador, y no hay espectador sin obra. El cuerpo actuante, sintiente, creador de sentido, que se sitúa frente a los ojos del espectador, lo afecta y a la vez se ve afectado por él: ver bailar en un escenario, por caso, es diferente a ver bailar en un film: sobre el escenario está no sólo la personalidad del intérprete yendo al encuentro de las reacciones de la audiencia, sino también la fuerza cinética del bailarín. La fuerza cinética provoca una respuesta del espectador y esto no puede conseguirse en la pantalla. El espectador da una respuesta kinestésica a través de su cuerpo, tal como reproducir en sí mismo, en parte, la experiencia del bailarín. Esta correlación existente entre lo físico y lo psíquico llamada ‘metakinesis’, es lo que llamamos apropiación de la obra, un desarrollo en el que el cuerpo del espectador pasa a ser un lugar estratégico donde transcurre la experiencia del hecho artístico.

Si las obras artísticas pueden estar preocupadas por el devenir del mundo y de los hombres que lo constituyen, las obras coreográficas son especialmente significativas de los cuerpos que constituyen el mundo.

Danza y derecho “a” la cultura

Arte efímero, vivencial, de encuentro; sin dudas se trata de una experiencia estética insustituible. Cuando hablamos de danza y derecho a la cultura, lo hacemos en relación al derecho a la expresión, al acceso y al goce de tradiciones y creaciones, tanto propias como ajenas, es decir, en relación al derecho inalienable de todos los ciudadanos a acceder a los bienes culturales (imaginación, producción y creación literaria, artística, científica y técnica) que no se da sólo en carácter de hacedor o creador sino, imbricadamente, como receptor, consumidor o usuario, correlativamente partícipe.

El fomento de la danza por parte del Estado no es sólo una necesidad imprescindible para los hacedores (coreógrafos, bailarines, etc.), sino también y muy especialmente para los destinatarios de la misma, sea como receptor de las producciones, como de todo el complejo de manifestaciones que hacen a la disciplina.

Danza y derecho “de” la cultura

La danza presenta dinámicas económicas y sociales que la diferencian de las industrias culturales en muchos aspectos. Algunos autores, incluso, llegan a considerar que se trata de un sector que puede ser catalogado económicamente como pre industrial o artesanal.

La creación propia de las artes escénicas es personalizada, artesanal y no existe posibilidad de reproducción masiva. En otras palabras, la tecnología no ha podido sustituir el trabajo de los artistas: para poner en escena hoy el Ballet “Lago de los cisnes”, se necesita exactamente la misma cantidad de bailarines que en el momento de su estreno, en el siglo XIX. A diferencia de lo que sucede en cualquier industria, en la cual el trabajador es un medio para la producción de un bien, en las artes escénicas el trabajo del artista es un fin en sí mismo. No hay intermediarios entre la materia prima y el producto final, sino que es el mismo artista quien, a través de su cuerpo y sus movimientos, se convierte en el producto artístico final.

La danza posee, además, particularidades que hacen que requiera de medidas específicas para el fortalecimiento de su producción, calidad, diversidad en la oferta-demanda y distribución. Si continuamos dejándola librada a la lógica del mercado, seguiremos observando que la mayoría de las expresiones de la danza no circulan, o que la circulación de las obras se acota a su mínima posibilidad; y que el panorama de la danza se reduce a aquella modalidad que la captura para formato de televisión, vaciándola de su esencia, no sólo como arte presencial, sino de cualquier contenido que exceda el entretenimiento banal.

Sin embargo, a pesar de la complejidad de este panorama, son cada vez más los que se dedican profesionalmente a la danza, (intérpretes, docentes, coreógrafos, investigadores, etc.); y las instancias formativas se multiplican en distintos niveles, en el ámbito público y también en el privado. Lamentablemente, las instituciones arrojan cientos de profesionales a un mercado laboral que no posee las condiciones mínimas para contenerlos: en un país tan extenso como el nuestro, contamos sólo con dos compañías nacionales, y una docena de compañías provinciales. Por lo tanto, la mayor parte de la actividad dancística en Argentina se concentra en el sector que denominamos “danza no oficial”, carente hasta el momento de fomento, incentivos, regulación y normativa. No existe legislación alguna relativa a la danza a nivel nacional, más allá de aquella que creó puntualmente el Ballet Folklórico Nacional (Ley 23.329). Por otro lado, la única jurisdicción en Argentina que tiene una ley de fomento para la danza es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Ley N° 340 CABA), y con serias dificultades para la concreción de una política cultural estratégica. El resto del país carece de legislación.

Estamos hablando de un arte efímero para el cual la creación de un organismo público que contemple la fragilidad de los procesos, de los resultados, de las trayectorias, se torna imprescindible. Planteamos una herramienta federal que, con la participación de la comunidad de la danza junto a las instancias oficiales, coordine las acciones necesarias para delinear una política estratégica para el desarrollo sustentable.

Porque necesitamos jerarquizar la actividad y situarla a la altura de sus necesidades actuales, juzgamos necesario recordar que hace poco más de 100 años, se implementó una política primordial para el desarrollo cultural de la pujante ciudad de Buenos Aires y del país,

fundándose el nuevo Teatro Colón en 1908, y la consiguiente decisión de impulsar la danza con la formación de un elenco estable de ballet que pudiera, con la dedicación de reconocidos coreógrafos y maestros nacionales e internacionales, llevar adelante obras del repertorio mundial y creaciones propias, permitiendo forjar uno de los teatros de producción propia más importantes de América Latina: una política adecuada para aquella época fundacional. Igualmente trascendente fue la creación del Ballet Folklórico Nacional, con la impronta de los artistas que forjó la danza folklórica. Lo mismo ha ocurrido con la danza clásica (fuera del Teatro Colón), el tango, la danza contemporánea, Flamenco, y otras, donde surgieron figuras que hoy son referentes de excelencia, tanto a nivel nacional como internacional.

Hoy transitamos una época de cambio de paradigmas y no podemos soslayar que necesitamos otro tipo de políticas para una disciplina que existe y se desarrolla impulsada y sostenida exclusivamente por sus propios hacedores.

La actividad de los trabajadores de la danza (contemplados en la Ley 24.269/93, que aprueba en nuestro país la “Recomendación relativa a la condición de artista”) no debería quedar ya fuera de la legislación existente, que promueve y protege la cultura nacional.

Por todo ello, solicitamos a nuestros representantes el pronto tratamiento y aprobación de este proyecto de ley.

Bibliografía:

- Agenda 21 de la Cultura.
- Bayardo, Rubens. 2005. “Notas a la conversación sobre políticas culturales y cultura política” En: Argumentos nº 5, Revista Electrónica de Crítica Social, Publicación del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. En: <http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/index5.htm>
- Bayardo, Rubens. 2006. “La diversidad cultural y los derechos culturales”. En: Revista MERCOSUR Parlamentario. Comisión Parlamentaria Conjunta del MERCOSUR. Número 4, pp. 27-30, Buenos Aires.
- Bayardo, Rubens. 2007. “Políticas culturales en Argentina” en: Rubim, A. y Bayardo, R. (Org.) Políticas culturais na Ibero-América, Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Conde Salazar, Jaime (2003) “Sobre la piel”, en Sánchez, José Antonio y Conde Salazar, Jaime (Editores) Cuerpos sobre blanco, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Fontaine, Geisha (2012) Las danzas del tiempo. Ediciones del CCC. Buenos Aires.

- Garcia Canclini, Néstor (2010) “La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia”. Katz Ed. BA.
- Guido Raquel (2010) “Cuerpo, Arte y Percepción. Aportes para repensar la Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal”, IUNA, Buenos Aires.
- López, María Pía. (2000) “Mirones”, en Revista Funámbulos. Año 3, Número 12, Edición de septiembre/octubre, Buenos Aires.
- Marinho, Nirvana. (2007). “La mentira de la danza”, en Revista DCO (Danza Cuerpo Obsesión). N° 8 “Mente”, Edición de julio, México.
- Najmanovich (2001). Publicado en Campo Grupal N° 30, Buenos Aires, Diciembre.
- Nollenberger, Natalia (2003). “Alternativas frente a las restricciones económicas en las artes escénicas. El caso del teatro de Montevideo”, en www.convenioandresbello.info/?idcategoria=1286&download=Y
- Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires (OIC) (2006). Documento de Trabajo N° 1: Industrias culturales en la Argentina: los años '90 y el escenario postdevaluación. Secretaría de Cultura, Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Ortiz, Milagros (comp.) Es por amor. Las condiciones de creación, empleo y producción cultural en una ciudad ex – céntrica (2009). Córdoba, Ábaco, Cultura contemporánea.
- Revista Tiempo de Danza (1996). “El amigo americano”. Año 2, N° 4, Edición de Abril / Mayo, Buenos Aires.
- Stolovich, Luis et al. 1997 La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay, pp. 29 – 54 y pp. 55 – 68, Editorial Fin de Siglo, Montevideo.
- UNESCO. Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, 2001.

Entrevista con Amalia Aguirre- referente del Movimiento por la Ley Nacional de Danza en la ciudad de Rosario.

La misma se desarrolló el día 22 de noviembre de 2017. Amalia Aguirre (AA) y quien escribe (VL).

VL: Bueno Amalia, la idea es que me cuentes cómo se empezó a desarrollar el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, acá en la ciudad.

AA: Bueno acá en 2009 llega la comunicación desde Buenos Aires, de parte de COCOA-DATEI, un colectivo de bailarines de Capital Federal. Ellos lo que mandan es que hay una propuesta del gobierno de redactar una ley para que salga para el Bicentenario, y entonces ellos le mandaron como colectivo independiente a todo el país. Acá a Rosario esta información llega vía COBAI porque eran a los que conocían desde Buenos Aires y eran la única agrupación de bailarines de la ciudad. Ellos organizan una reunión para tratar el tema. Voy a esa reunión y había más que nada gente del ámbito de la danza contemporánea y algo más de danza de acá de Rosario y lo que hicimos más que nada fue pensar qué quería Rosario, qué se esperaba desde Rosario para hacer una ley.

VL: ¿Entonces la propuesta viene desde Buenos Aires, de COCOA que dice que el gobierno estaba impulsando una ley?

AA: Acá nos enteramos por COCOA, pero sí en realidad estaba el Director de Prodanza del momento, que es un programa de Capital, que estaba moviendo las cosas y desde ahí quizás informalmente se tira la información y se empieza a hablar, hay cosas que eso lo sabe bien Mariela sino, Mariela Ruggeri, yo te paso el número si querés, si te sirve...

VL: Ah dale, buenísimo, gracias. Contame de cómo siguió la convocatoria acá en Rosario.

AA: Bueno, cuestión que acá en Rosario habremos sido unas 50 personas aproximadamente y estábamos reunidas para tratar el tema, pensamos espacios, subsidios y lo que veíamos era una complejidad para redactar el proyecto, cómo hacerlo, cómo plasmar las ideas. Después nos dicen que va a haber una reunión en el Congreso con representantes de distintas partes, de distintas regiones del país. De Rosario va David Farias pero dice que era imposible con toda la gente que había charlar

algo o ponerse de acuerdo en algo y además en la diversidad ponerse de acuerdo sin que estuvieran todos. Porque no estaban todos los lenguajes representados: estaba contemporáneo, algo de folclore, algo de tango, pero faltaba todo lo que es flamenco, jazz, tap.

VL: ¿Esos son lenguajes de la danza?

AA: Sí, claro por ahí es un término que usamos mucho acá, pero son las distintas formas de expresar la danza, eso es lenguaje, lo mismo que manifestaciones y géneros, que así es como dice el proyecto de ley. Pero hay muchísimos, la danza árabe, por ejemplo, que mueve muchísima gente pero es difícil de conectar, o de las Colectividades que acá en Rosario está muy presente y es también difícil que lleguen.

VL: ¿Y cómo fue siguiendo todo?

AA: Bueno de esa reunión que te decía en Buenos Aires, con gente de todos lados, esa reunión, pensaron desde Rosario que quedó en la nada. Después en 2010 llega un mail que el gobierno no tiene plata para la ley de danza, que se la gastó en los Festejos del Bicentenario y pasa el tiempo y después en 2012 llega el mail del proyecto de ley a Cobai y ahí se dan cuenta que las 3 redactoras se quedaron pensando y siguieron trabajando. Siguieron, tomando de modelo el INT para facilitar la redacción del proyecto por no entender bien cuestiones jurídicas y entonces en 2012 lo presentan sólo ellas 3 y pierde estado parlamentario a los 2 años.

VL: ¿Cómo se tomaron esta situación, esta presentación?

AA: Sí, bueno en el transcurso de ese tiempo, en 2013 está el Festival El Cruce y yo trabajé en COBAI y armamos una Mesa de Discusión de la Ley de Danza. Y las invitamos a las 3 redactoras, vinieron 2 nomás que son bailarinas porque una, la otra redactora no es bailarina, solo estudió de chica danza en realidad. Esa chica es de Santa Fe y tiene conexión con el Movimiento porque vive en Buenos Aires, porque en ese momento es socióloga y asesora de un Diputado de Santa Fe. Y se conecta con las otras 2 y escriben el proyecto al final, y con las conexiones de ella y como sabía un poco más de cómo se manejaba eso en política lo presentan por primera vez en 2012. Ya después en 2014 es la segunda vez que se presenta y se hace una movida grande y pierde estado parlamentario. Se vuelve a presentar en 2016 y ahí convocan a los representantes de distintas regiones y yo viajo al Congreso y recién ahí, esta es la primera vez que entra en

discusión y se empieza a tratar entre los Diputados. Se piden que haya algunos cambios y hay modificaciones que no sé bien cuáles son y eso estuvo así que se modificó hasta febrero.

VL: ¿Esas modificaciones la hicieron las mismas redactoras?

AA: Sí, nos lo compartieron igual, porque fue así, los Diputados el año pasado cuando reciben el proyecto señalan que así no puede ser aprobado, que tiene que ser modificado. Llamamos a las redactoras para empezar a hacer las modificaciones, y ellas hacen un Drive para que de cada lugar editen lo que se consideraba necesario pero no sabemos bien si fueron tenidas en cuenta o no esas cosas.

VL: Está bien, y acá vos también estás trabajando en AATDa ahora. ¿Cómo fue ese pasaje?

AA: Sí, bueno AATDa surge en 2015 en realidad en Buenos Aires y este año (2017) estamos formando la Delegación acá en Rosario, somos cinco igual. Y también hay un vacío legal, porque al no haber sindicato, no hay nada. Algunos bailarines están afiliados a Actores y otros a Variedades, por ejemplo, que estaba medio en desuso pero se reavivó en el último tiempo con los conflictos que hubo de las revistas de Carlos Paz y Mar del Plata en el verano. Pero Actores es de actores no de bailarines, y Variedades no repiensa las condiciones laborales específicas de un bailarín, que siempre fueron precarias.

VL: ¿Cómo o dónde se ve esta precariedad laboral en la danza?

AA: Y por ejemplo, sin irse al mercado informal, se han abierto campos laborales dentro del Estado, como docentes, pero como docente común se nos ha incorporado, no se tiene en cuenta el desgaste físico especial de nuestra actividad y las condiciones de trabajo en Jornada Ampliada de la primaria, en escuelas periféricas, de bajos recursos y con condiciones edilicias paupérrimas. Yo siempre cuento de una amiga, una compañera que se lesionó en el trabajo, en una escuela y la recuperación estuvo cubierta parcialmente, para poder caminar, que sí estaba bien para una persona “común” pero para un bailarín el daño causado es más perjudicial.

VL: Se terminan adaptando a esas condiciones...

AA: A todo, porque seguimos y estamos acostumbrados a seguir. La excepción justifica la regla, como Alicia Alonso que se terminó quedando ciega y bailaba así, ¿todos tenemos que hacer lo mismo?

VL: No, no, evidentemente, pero se ha ido avanzando a pesar de todo, ¿no? Vi que Misiones sancionó una ley provincial, ¿cómo se logró eso?, ¿cómo fue creciendo el Movimiento y se han ido contactando?

AA: Ahora por suerte existen las redes y se ha agilizado por ahí, y llegado cada vez a más personas. Hablamos los distintos referentes y bailarines a través de chats de Facebook, de grupos de WhatsApp. La comunicación es virtual pero se da y así nos enteramos que Misiones había sancionado la ley provincial y se están pensando otros proyectos de leyes provinciales que particularizan lo regional de la danza, para anclar en el territorio lo más amplio de la ley.

VL: ¿Hay otro caso similar que ya haya concretado como Misiones?

AA: No, no, aún no, por lo que sé.

VL: Y acá en Rosario que está COBAI como agrupación también, ¿qué relación tienen, cómo trabajan?

AA: COBAI es un colectivo de personas que piensa por las falencias de la danza, pero no para legislar propiamente. Fue consultado y trabajó con el Estado local para ordenanzas de incentivos, por ejemplo, de obras, como en el caso de organizar en La Comedia el ciclo Norberto Campos y estuvieron asesorando, dando su parecer y reclaman algunos subsidios, hacen la publicación de una revista, pero siempre entra desde el lado del teatro en realidad.

VL: ¿Actualmente cómo son la mayoría de los subsidios para danza, cómo se alcanzan?

AA: Es que es por la ley del INT. Porque está mencionado ahí teatro-danza y entonces así se pueden pedir algunos subsidios.

VL: ¿Qué apoyos ha recibido el Movimiento por fuera de la danza en sí?

AA: Bueno, otros apoyos fuera de la danza, algunas personas en particular, madres de bailarinas, por ejemplo, pero empresas no, algún apoyo de medios de comunicación que cubrieron las presentaciones y las cosas que hemos hecho y tenemos el contacto pero

porque están, de alguna u otra manera ligados a la danza, conocen a alguien. Hay una endogamia, por algo tampoco sale la ley y en el Congreso hay otras urgencias por tratar.

VL: Claro, pero por ejemplo igual los músicos consiguieron sancionar su ley y consiguió apoyo...

AA: Sí, pero también tiene que ver con el producto y el teatro mismo, que a pesar de ser efímero tiene otros anclajes, y la danza es el aquí y ahora. Incluso el bailarín tiene una vida útil más reducida que un actor o músico, hasta los 50 como mucho, y exagero. Pero el mundo de la danza involucra otras cosas además, uno es bailarín, pero también es coreógrafo, investigador, docente, hay creadores, directores pero todos y todo siempre se termina haciendo por amor al arte. Queda en eso y los legisladores no piensan en la danza como parte del patrimonio cultural.

VL: Como un trabajo también, que la ley señala involucra a 80 mil trabajadores, ¿cómo saben este dato?

AA: Ese número surge de un censo que hubo en un momento pero es un número estimado, yo creo que son más incluso, porque no todos se censaron. Lo que estaba era un censo particular de uno y una encuesta que preguntaba cuántas personas se dedicaban a la danza en Rosario. Y yo me manejo en el centro pero en los barrios está lleno de estudios donde se cocina danza y no sé completamente cuántos son.

VL: De los apoyos pero por parte del Estado para presentar la ley, ¿hubo?

AA: Bueno para presentar la ley había que presentar firmas de apoyo de legisladores de las provincias. Yo en ese momento por complicaciones personales no pude recorrer a preguntar o rastrear, busqué algún contacto por las redes y no obtuve respuestas. Por mi marido que trabaja en la Secretaría de Cultura acá, estuvo buscando algo de apoyo, algún contacto pero tampoco pudo, porque lo que se necesitaba en realidad era la firma de algún legislador en sí. Sé que de la provincia hubo de Rufino, de Santa Fe, pero de Rosario no, era algo más simbólico, a efectos formales nomás.

VL: Me pregunto qué pasa con telas, acrobacias, o prácticas somáticas, si entra dentro de la danza...

AA: Bueno eso es una discusión que se dio hace un par de meses. En realidad en el proyecto no queda claro pero sí en Rosario entendemos que a pesar que el Pilates no

tenga escena, tienen que formar parte. Desde AATDa pensamos esto porque no cualquiera se dedica a esto, en general hay un recorrido por la danza y luego se derivan a esas actividades, lo que deciden es que no se dedicarán a la producción escénica. Es una discusión a darnos aunque en la ley no esté contemplado, porque es un proyecto que va hacia la escena.

VL: Hacia la escena del ámbito no oficial...

AA: Es que es necesario un apoyo financiero a lo no oficial, porque es lo que está más precarizado, en el limbo. En lo oficial aunque sea cobran un sueldo, aunque no tienen jubilación, lo no oficial es lo más masivo, donde están estos 80 mil trabajadores y lo oficial sería el 2% de eso.

VL: ¿Hubo algún apoyo del exterior o sabés cómo es la legislación de danza en otros países?

AA: No, no sé en Latinoamérica. En Europa sé que está la ley del artista, y de cada área del arte va funcionando pidiendo subsidios por obras y así trabajan más o menos.

VL: Con las becas que se otorgan, que ya existen acá ¿cómo conviviría lo que propone el proyecto de ley?

AA: Es que las becas si hay nuevas sería ideal que convivieran con las ya existentes y con el resto de cuestiones que se plantean desde la ley y el Instituto a crear.

VL: ¿Por qué el Estado debería legislar la danza?

AA: Porque es parte del patrimonio cultural, la danza es una de las expresiones de la cultura, y que no tenga legislación es desprotegerla y dejarla a que sea lo que sea. Sin este marco legal la profesionalización de la danza es muy difícil, es para muy pocos, es para legitimar nuestro trabajo, que muy pocos pueden elegir como trabajo único. De los 80 mil trabajadores seguro el 75% tiene vidas paralelas.

VL: Yo tengo dos CV (risas)...¿qué fue lo último que han hecho, en qué siguen?

AA: Bueno Mariela estuvo en Septiembre, el 29 acá. Vino a una asamblea, que vino por su cuenta, un esfuerzo enorme y acá eran 10 personas al final para ver lo de AATDa...

Entrevista con Mariela Ruggeri- Coredactora del proyecto de Ley Nacional de Danza e impulsora del Movimiento por la Ley Nacional de Danza

La misma se desarrolló vía Skype el día 05 de diciembre de 2017, Mariela Ruggeri (MR) desde Buenos Aires y quien escribe (VL) desde Rosario.

VL: Bueno Mariela, muchas gracias por tomarte un tiempo para hablar conmigo. La idea es que me cuentes cómo se fue desarrollando la idea de una Ley Nacional de Danza, cuándo surge, cómo...

MR: Bien, bien bueno la idea surge hace 10 años. Lo que pasó fue que en 2008 empieza a haber una movida importante sobre la idea de una Ley de Danza, que en ese momento el que la organiza es Marcelo Isse Moyano, él es docente de la UNA y es un investigador y teórico de la danza. Empieza a analizar entonces lo que podría ser una posible legislación de la danza y empieza a mover los hilos para que se empiece a pensar por lo menos el tema. Lo que pasaba también es que hubo un vínculo fuerte políticamente en ese momento...

VL: Un vínculo ¿de qué estilo?

MR: Un vínculo específicamente con el Jefe de Gabinete de Nación de ese momento, que Marcelo tenía y lo habla al proyecto, lo cita a la comunidad de la danza para conversar, y empieza a ver una idea de lo que puede ser una legislación, pero así como empezó terminó, era algo meramente electoral. En ese momento no sé qué elecciones había pero era para eso, para sacarse la foto y nada más. Y Marcelo se sintió mal y decidió hacerse a un lado, pero otro grupo seguimos reunidos para pensar un proyecto de ley. En 2009 empezamos a reunirnos, éramos unas 40 personas, el grupo se fue reduciendo y al poco tiempo ya éramos 10 y después finalmente 5 y quedamos 3 en menos de un año, las 3 redactoras: Noel, Eugenia y yo.

VL: ¿Y cómo empezaron a trabajar?

MR: De nosotras, Noel era asesora de un Diputado nacional socialista por Santa Fe, porque ella es de Santa Fe, entonces trasladamos el trabajo a su despacho, el diputado cedía el lugar sin buscar un rédito, se trabajaba en algo que era necesario. Estuvimos

trabajando así, yendo y viniendo hasta 2012. En 2012 terminamos el proyecto después de mucho trabajo, asesorándonos con muchísima gente, personas de otros rubros, de todo. Porque en general para escribir un proyecto de ley de este tipo siempre hay tres problemas, uno es que hay que conocer el tema. Pero nosotras lo conocíamos al dedillo porque las 3 somos gente de danza desde siempre y porque las 3 sobre todo somos del interior, yo soy pampeana, Eugenia es cordobesa y Noel es santafesina. O sea que conocíamos el problema de las provincias y de Capital, sabíamos las necesidades, y el tema de encarar un instituto. Después, existen figuras jurídicas, legislativas y con lo económico, que no conocíamos que por eso tuvimos problemas y tuvimos que hablar con constitucionalistas o economistas para asesorarnos.

Concluido eso, en 2012 teníamos el proyecto y lo presentamos como comunidad de la danza, no queríamos dárselo a un partido político, porque creíamos que era mejor que entrara desde el consenso general y después lo tomaría el partido gobernante de turno...

VL: Claro, esa fue la primera presentación que hubo...

MR: Sí, sí, lo presentamos en Diputados pero sabíamos que iba a perder estado parlamentario en dos años si no se trataba. Entonces pasamos esos dos años haciendo un trabajo con las bases, porque nadie sabía que nosotras habíamos escrito un proyecto de ley. Entonces en esos dos años se crea el Movimiento por la Ley de Danza con el objetivo que la comunidad de la danza se lo apropiara al proyecto, y llevara adelante el reclamo por una ley. Movilizamos a todo el mundo en dos años. En 2014 hicimos el 29A que fue algo impresionante, en todo el país, y presentamos el proyecto en la Cámara de Senadores, siempre como comunidad de la danza y presentamos un respaldo de 13 mil firmas. En los dos años siguientes fue un trabajo impresionante para que el proyecto fuera tratado, y si bien todos los Senadores habían firmado que se tratara y estaban de acuerdo que hubiera una ley de danza, aun así no lo trataron.

VL: ¿Por qué no se trató el proyecto?

MR: No lo trataron porque el Gobierno en ese momento, y específicamente, la Ministra de Cultura Teresa Parodi, dio la orden que el proyecto no sea tratado porque ella impulsaba otra cosa que era la Ley Federal de las Culturas, y no era viable entonces la de danza, que en realidad la Ley Federal de las Culturas es una ley marco y la danza

quedaba a un lado sin nada específico. Ella dio la orden que no se tratara, lo sabemos porque nos dijeron dos senadores, uno de su partido y otro de la U.C.R., que ella había dicho que no, porque nosotras íbamos todas las semanas a ver cómo estaba el proyecto y preguntar por qué no se trataba, hasta que un día nos dijeron y obviamente perdió estado parlamentario nuevamente.

VL: ¿Cómo se siguió trabajando? Porque se siguió presentando el proyecto de ley...

MR: Claro, ahí ya estamos en 2016. Hicimos una movida también pero menor, y ahora lo presentamos el 6 de marzo en 2016 y ahí logramos con un lobby muy importante juntando contactos, movida densa, y logramos que la Comisión de Cultura de Diputados que es donde está ahora lo ponga en tratamiento. El proyecto tiene un giro en Cultura y otro giro en Presupuesto, porque el Instituto necesita dinero. El año pasado entró en tratamiento en agosto, Eugenia y yo fuimos a la reunión de asesores, ahí tuvimos dos reuniones. A la segunda reunión ya nos dijeron que lo tenían que sacar de tratamiento, que era un proyecto muy largo que necesitaba tiempo, sabiendo que no tenían otro proyecto para tratar, y nos proponen hacer una comisión ad hoc porque había que hacerle correcciones de fondo y de forma. Bueno, la única que se puso solidariamente con nosotras, con la comunidad de la danza, fue la diputada socialista formoseña, Lucila Duré. Ella estaba interesada en que esto continuara y se tratara y brindó a su asesora, Soledad Villafañe, para que trabajara esas correcciones, eso fue en octubre de 2016. Con Soledad estuvimos trabajando hasta abril de este año (2017) y logramos hacer la corrección que querían que hiciéramos. Este año después de un sin fin de pedidos para que lo leyeran, finalmente se reúnen y comunican que el proyecto no era viable.

VL: ¿Por qué no era viable?

MR: Porque no es viable, no es viable para la Presidencia de la Comisión de Cultura del Frente Para la Victoria un Instituto Nacional de la Danza, y tampoco era viable para Cambiemos. Argumentaban que a ninguno les parece viable, pero y...tenían que proponer algo. Soledad les consultó cuál era su contrapropuesta, y la respuesta fue bueno, generar, crear una Comisión de danza que tratara los asuntos de la danza, sin saber quién sería el órgano de aplicación, y bueno nosotras lo charlamos y dijimos que no. No hizo falta tratarlo mucho después de todo lo que habíamos trabajado, porque

para crear una comisión no necesitas ninguna ley, no necesitas presupuesto, no tenés órgano de aplicación, no tenés nada, y bueno nuevamente Lucila Dure pidió una reunión con todos y la respuesta fue que no era viable y que si siguen con esto iban a hacer un dictamen negativo. Y esto no es favorable, porque pensando en el futuro eso sería un mal antecedente, así que dejamos todo en la nada, y bueno de hecho ya perdió el proyecto estado parlamentario. La coronación de esto es que el año que viene no hay ley porque tanto el gobierno anterior como este no quieren una ley de danza, no quieren un instituto, no les parece viable, y ahí hace agua su respuesta porque habría que sentarse seriamente a discutir las partes sobre un problema que tienen 80 mil trabajadores. Si vos no te sentás a ver eso, si nunca un Ministro de Cultura nos recibió, ni antes ni ahora, no recibió a nadie del colectivo de la ley de todo el país, las cartas que se cursaron antes desde que era Secretaría, pasando por quien fue Ministra y ahora el Ministro actual, jamás de los jamases nos recibieron es porque no les interesa, no porque no es viable.

VL: ¿No es viable para ninguna de las comisiones o cómo se maneja eso?

MR: No, es que el proyecto tiene dos giros, Cultura uno y Presupuesto, el otro. Pero si no sale de Cultura con dictamen positivo no entra a Presupuesto, el derrotero positivo debiera ser, ahora esta en Comisión de cultura, tendría que tratarlo y sacarlo con dictamen positivo, de ahí pasa a Presupuesto que también debiera darle el dictamen positivo. Ahí adquiere media sanción, en Cámara de Diputados, lo giran a Cámara de Senadores, lo pasa a Cultura y Educación, que se llama así la Comisión en Senadores, le dan el visto bueno y pasa a Presupuesto, le dan el ok y así obtiene la otra media sanción, ahí después el Ejecutivo lo aprueba, se reglamenta y ahí viene la implementación...

VL: Claro si, la cuestión es que de la Comisión de Cultura no sale y se sigue...

MR: Se sigue en la nada. Es que hace 10 años anormalmente venimos en la nada misma, ponen el título no es viable nada más, no ponen más justificación, nadie pone la cara, de por qué sucede eso, para que podamos trabajar en algo que sería viable desde otro punto que no sé cuál sería tampoco.

VL: Pero en su momento, ¿qué correcciones les pidieron hacer?

MR: Las correcciones que nos pidieron apuntaban a un achicamiento de todo, que lo hicimos, pero no podía incluir no tener un instituto, que es la esencia del proyecto. Justamente ahora lo que se me ocurre decir es que por qué queremos una ley nacional de danza, en vez, deberíamos estar pidiendo un Instituto Nacional de Danza. Se corrió la conversación ahora, porque ellos hicieron que la corriéramos, ahora ya es hasta anacrónico decir quiero una Ley Nacional de Danza, o sea, no va, no sirve, hay que justificar. La comunidad de la danza tiene que justificar por qué necesita un Instituto de Danza, las generaciones futuras tienen que ir por eso, y si del otro lado siguen insistiendo en que no es viable hay que justificar eso y qué es lo que me propones en contraposición a eso. Si no, no están teniendo en cuenta un problema gravísimo que hay, y además este problema se ha agudizado en estos 10 años en todas las ramas del hacer de la actividad, y uno habla en base a lo que conoce al dedillo.

VL: ¿Cuál es este problema de la danza?

MR: El problema de la danza es la falta de fomento de la actividad real, concreta, pensada, articulada con la comunidad, una política de fomento que permita que la República Argentina pueda trabajar en danza y desarrollar la actividad de modo sustentable, que nos permita tener circuitos laborales, circuitos artísticos, que eso conlleva lo que es la enseñanza, eso por un lado. Tenemos un problema estrictamente laboral, tenemos un sistema laboral muy precarizado, tenemos una precarización laboral muy grande, pero muy grande, esas dos problemáticas hacen que la actividad se esté polarizando hacia solamente la educación. Por ejemplo, en el ámbito oficial la gente busca salir y ser docente de instituciones oficiales, que también están muy problematizados esos lugares, porque no podés trabajar en otra cosa, no podés hacer otra cosa trabajando a nivel que no sea un hobby, que haya una contraprestación con dinero, yo trabajo y vos me pagás en tiempo y forma, eso por un lado. En lo no oficial también, todo el mundo da clases porque no podés tener un trabajo estable haciendo otra cosa y eso hace que la danza como arte esté corriéndose y acorralándose porque no existe la manera, no podés ser autogestivo toda la vida, vos podés serlo en los primeros años cuando saliste de la formación y ser autogestivo es una manera de seguir formándote pero no podés tener 60 años y ser autogestivo porque en algo va a hacer agua lo que hacés y porque el arte tiene que ayudarse. El Estado tiene que ser copartícipe de eso, ni siquiera estoy diciendo que de todo servido, pero sí una

participación muy importante, y no estoy hablando de subsidios. Porque el proyecto de ley no es un proyecto subsidiador, es un proyecto que pretende llevar adelante prácticas de fomento que den recursos en la más amplia acepción del término. Tener por ejemplo circuitos de trabajo, tener circuitos donde llevar obras y allanar el camino así para mostrar obras en lugares y que no te miren como diciendo de qué me estás hablando, que ese mismo circuito provoque la creación de públicos. Y después está que la gente que se forma en danza, el máximo objetivo es que quiere bailar, y eso ¿dónde ocurre como debe ser?! No existe, es un hueso duro de roer. El tema que no te atiendan para ver cuál es el problema, porque la danza tiene una particularidad de que al no estar desarrollada, la gente no la entiende, no entiende ese *métier*, y no lo entiende tu vecino y tampoco lo entiende el Ministro de Cultura. Las dos cosas son graves, porque el Ministro, que ayer fue tu vecino, vos le preguntabas de danza y te decía: Ah sí, Elenora Cassano, Julio Bocca, porque son los dos que trascendieron, ese ciudadano que no sabe de qué le hablas, hoy es Ministro de Cultura, sin entender y sigue sin entender y lo peor es que no quiere hacerlo, no quiero entenderlo. Porque si un ciudadano no quiere entenderlo bueno pasa, pero cuando vos tomas un cargo que supone que va a dirimir las políticas culturales del país, no puedes seguir no queriendo conocer el tema...

VL: La danza prácticamente no figura en la agenda del Ministerio de Cultura, ¿o sí?

MR: Bueno aparece con programas sacados de la galera, que no resuelven el problema, atacan alguna consecuencia, pero no resuelven causas, la precarización va a seguir sino se resuelven los problemas de base. Lo peor es que la actividad se resiente, se resiente muchísimo, durante muchos años baja el nivel y remontarlo es muy difícil. Sin contar que no le importa al Estado la vida de la gente, que miles de personas se formen en danza en universidad pública para la nada, es muy difícil con ese pensamiento errático, no se puede conversar, no hay diálogo, la cosa se complica...

VL: ¿Qué saldo queda de este proceso?

MR: Lo bueno de todo esto es que hace 10 años yo no habría estado hablando con vos del tema, que nadie escribía sobre el tema, que nadie se planteaba estas cuestiones, y ahora existe un Movimiento, existe el Movimiento en muchas provincias, en Misiones, por ejemplo, que logró que se aprobara la Ley Provincial, está reglamentándose. La

gente de Misiones trabajó primero en la ley nacional y en conjunto pensamos llevarla a nivel provincial. En algunos casos que eso funcionaría, en otros sería muy difícil, porque existen institutos culturales. En Misiones se dio la coyuntura política para que eso ocurra, porque desde el gobierno actual estuvo afín a que se sancionara una Ley Provincial de Danza, es la conjunción de un movimiento que viene trabajando hace mucho tiempo, con gente de ahí que siguió poniéndole el hombro al asunto con una coyuntura política, esas 3 cosas. La Pampa también está trabajando en un proyecto de ley provincial y Formosa también, en el mejoramiento de las condiciones desde el movimiento. Y también otra cosa que hicimos fue, que hace 2 años creamos la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza, como organismo gremial. Todavía está en el Ministerio de Trabajo el legajo, para que nos otorgue la inscripción pero igual se creó y eso es una organización gremial que la danza no tiene, hasta el día de hoy no tenía, y lo que tiene que hacer es luchar por crear los derechos laborales, y después luchar para que se desarrollen y pongan en práctica esos derechos.

VL: ¿Cómo surgen bien la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza?

MR: Surge del mismo Movimiento. La ley habla de trabajadores pero estos no tenían una organización gremial que los ampare en todas las características que tiene la actividad. En 2015 hicimos una jornada enorme que se llamó Bailando trabajo, en la Facultad de Derecho de la UBA. Ahí hicimos una gran Asamblea, a la que vinieron 500 personas y escribimos un documento/manifiesto, donde todos los firmantes estaban de acuerdo en la creación de AATDa. Escribimos el Estatuto, creamos una Comisión Provisoria y juntamos el papelerío correspondiente, y lo venimos trabajando para que el Ministerio de el ok. Son dos trabajos que van en líneas paralelas, con la legislación, porque la legislación para la danza proveería el fomento de la actividad, en todos sus aspectos y una asociación lo que haría sería cuidar los derechos laborales.

VL: ¿Cuáles son los desafíos de esto?

MR: Para tener una legislación necesitamos que el Estado, que el gobierno de turno esté de acuerdo, y además necesitas una comunidad que quiera eso, respecto a una ley. Respecto a una asociación gremial necesitas únicamente que los trabajadores estén de

acuerdo con tener su propio organismo gremial. El Estado ahí lo único que hace es habilitarte, que no es menor, pero la construcción corre por el lado de sus trabajadores.

VL: En el proyecto de ley se habla de contemplar la situación de unos 80 mil trabajadores de la danza, ¿cómo surge esta estimación?

MR: 80mil trabajadores es un número aleatorio. No es producto de una encuesta sistemática, porque somos una asociación de la sociedad civil, no tenemos ningún apoyo económico, lo que hicimos fue con el bolsillo nuestro. Fuimos basándonos en relevamientos parciales, y eso nos dio un número aproximado que ronda esa cifra. Es de un relevamiento de campo blando, por lo que vemos en las redes, en los festivales, sobre todo folclóricos, en lo que nos decían las personas, lo que nos decían del tango y también las academias de danza, que está lleno, es la única forma que la gente tiene de viabilizar su hacer por eso, redondeamos un número aproximado.

VL: ¿Cómo hacer que la gente se apropie del proyecto?

MR: A través de las redes sociales, de ir a dar charlas y que las mismas personas locales de cada lugar organicen charlas, festivales. Nosotras generamos jornadas, dividiendo el país como lo dividiría la ley, de la región centro en Santa Fe, NEA en Posadas, NOA y los viajes incontables que hemos realizado a los distintos lugares, desde Mendoza, La Pampa, Misiones, donde se te ocurra, Ushuaia. Dependiendo de las situaciones de cada lugar y las personas de acá, entre el Movimiento central y el movimiento del lugar, y aunar recursos para poder ir y así lo hicimos, viajando y a través de una red, por mail, por Facebook, por WhatsApp.

VL: Y respecto de la danza y las danzas específicamente que abarca el proyecto, ¿cuáles serían, o qué pasaría con la danza aérea, por ejemplo?

MR: El proyecto dice claramente que es para las danzas que existen y las que puedan llegar a existir. No puede ser más reglamentarista de lo que es, porque de hecho lo tildan así, eso se va a dirimir en el hacer del Instituto...