

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO



UNIVERSIDAD DE CHILE

*“Gestión de audiencias para la danza contemporánea: Análisis de la cadena de valor desde la perspectiva de las audiencias.”*

Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural

Estudiante: Gabriela Bravo Torres  
Profesora guía: María Paulina Soto Labbé  
Marzo 2017

## **Agradecimientos**

A mi familia, a Paulina Soto por la guía y todos/as los trabajadores de la danza que compartieron sus experiencias conmigo: Javier Ibacache, Lorena Hurtado, Anabella Roldan, Manuela Bunster, a María José Cifuentes y Felipe Mujica por recibirme en NAVE, a todo el equipo del Proyecto Danza Sur y a mis queridas contertulias de OP!

# Índice

<b>I. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>II. Planteamiento de Problema</b>	<b>5</b>
<b>III. Fundamentación</b>	<b>8</b>
<b>IV. Objetivos</b>	<b>10</b>
<b>V. Marco Conceptual</b>	<b>11</b>
V.I. Aproximaciones a la Danza Contemporánea	11
V.II. Cadena de Valor	16
V.III. Cadena Productiva de la Danza Contemporánea	19
V.IV. ¿Audiencias, Públicos o Espectadores?	22
<i>V.IV. 1. Concepciones de Espectadores y su Relación con la Obra</i>	<i>23</i>
<i>V.IV. 2. Concepción de Audiencias</i>	<i>27</i>
<i>V.IV. 3. Mediación Cultural</i>	<i>29</i>
<i>V.IV. 4. Fidelización de Audiencias</i>	<i>34</i>
V.V. Nociones de Política Cultural	37
<b>VI. Metodología</b>	<b>42</b>
VI.I Recolección de datos	43
<b>VII. Análisis de la Cadena de Valor de la Danza Contemporánea</b>	<b>45</b>
VII.I. Formación	46
<i>VII.I. 1. Contexto Social de la Danza Profesional en Chile</i>	<i>46</i>
<i>VII.I. 2. Espacios de Formación</i>	<i>50</i>
VII.II. Creación	55
VII.III. Regulación e Institucionalidad Cultural	58
<i>VII.III. 1. Antecedentes Históricos</i>	<i>58</i>
<i>VII.III. 2. Área Danza del CNCA</i>	<i>60</i>

<i>VII.III. 3. Presupuesto Área Danza</i>	67
<i>VII.III. 4. Programas del Área Danza 2012-2016</i>	68
VII.III.4.1. Programa de Entrenamiento para Profesionales	68
VII.III.4.2. Ciclo Creación en Tiempo Real	70
VII.III.4.3. “Encuentro Coreográfico, Sala Arrau”	70
VII.III.4.4. Patrimonio Coreográfico	72
<i>VII.III. 5. Gremio de la Danza</i>	72
VII.IV. Políticas de Fomento de la Danza 2010-2015	78
<i>VII.IV. 1. Creación Artística</i>	80
<i>VII.IV. 2. Promoción y Comercialización</i>	81
<i>VII.IV. 3 Participación, Acceso y Formación de Audiencias</i>	82
<i>VII.IV. 4 Patrimonio Cultural</i>	84
<i>VII.IV. 5 Institucionalidad</i>	85
VII.V. Industria Cultural y Formas de Financiamiento	87
VII.VI. Producción y Circulación	92
<i>VII.VI. 1. Festivales</i>	93
VII.VII. Espacios de Exhibición	98
VII.VIII. Audiencias	99
<b>VIII. Conclusiones</b>	<b>102</b>
<b>XIV. Bibliografía</b>	<b>104</b>

## **I. Introducción**

La presente investigación plantea un enfoque de la gestión cultural desde el concepto de “cadena de valor” aplicada a la danza contemporánea en la región metropolitana de Chile. Con esta propuesta se revisan algunas acciones de las entidades participantes en este sector de producción de bienes culturales: individuos y grupos independientes, empresas privadas e instituciones, los mecanismos de financiamiento, producción, circulación y exhibición, así como el valor y las repercusiones que esto tiene en la esfera ciudadana.

## **II. Planteamiento de Problema**

Esta investigación se contextualiza en el ámbito de la profesionalización de la danza contemporánea en nuestro país. Surge en la experiencia de la autora, como cultora y amante de la danza que desea vincular la gestión cultural para instalar la discusión sobre la manera en que ésta puede contribuir a la valoración social de la disciplina y su profesionalización.

Actualmente son escasos los gestores culturales y productores dedicados a potenciar y desarrollar el trabajo de gestión que la profesionalización de la danza necesita. Esta situación afecta directamente la labor de los creadores, los cuales deben desarrollar actividades ajenas a la creación, para las que requieren contar con habilidades y herramientas que escapan por completo de esa esfera y que corresponden más bien con prontitudes que exige el contexto laboral, como por ejemplo: establecer estrategias de difusión y evaluar el impacto de sus propuestas, entre los más comunes. Estas labores significan un desgaste de la fuerza creativa y, al mismo tiempo, un debilitamiento de las actividades específicas a la gestión cultural, poniendo en riesgo la sustentabilidad de la danza contemporánea y su desarrollo artístico y profesional, por falta de redes y desvinculación entre las partes y con los públicos.

Por otra parte, existen pocos espacios e infraestructura cultural que estén dedicados al desarrollo de la danza profesional, o que al menos cumplan con los requerimientos básicos para su ejercicio y puesta en escena. La precariedad de espacios de exhibición o plazas laborales, no dan abasto con la masa crítica de profesionales y trabajadores

dedicados a la danza. Como contraparte, los públicos para la danza son esquivos, en gran medida porque existe un analfabetismo respecto de su lenguaje estético, lo que condiciona y por sobre todo limita la experiencia y el goce de esta disciplina artística.

A pesar de que en materia de acceso y participación el sector cultural y en particular la danza han ido en aumento, según lo indican los resultados de las últimas encuestas del Instituto Nacional de Estadísticas, en adelante INE, al parecer atribuibles a las iniciativas de acceso gratuito impulsadas por los gobiernos en los últimos XX años; lamentablemente, no se han generado cambios culturales en los patrones de comportamiento de la población, básicamente porque los artistas no han desarrollado capacidades de gestión emprendedora sostenida a través del tiempo, y porque los ciudadanos por su parte, tampoco han desarrollado una disposición de pago a cambio de acceder a la apreciación o práctica de este arte. En ambos casos, rige una lógica de mercado cultural, mientras la formación de públicos es claramente un proceso cultural.

Dentro del Informe Final del Estudio “Análisis y Levantamiento Cualitativo Participación y Consumo Cultural año 2012” del Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA, se pone en evidencia el distanciamiento entre espectadores y las obras de danza contemporánea. Sin embargo, este análisis va más allá de los números, porque pone de manifiesto la importancia que existe entre la experiencia o el acercamiento previo con la disciplina con el público objetivo. Hoy se puede caracterizar que los públicos de danza tuvieron una relación previa con la disciplina, ya sea practicándola como actor, o porque algún contacto de su red social lo incentivó o porque pertenece a un entorno donde las prácticas artísticas son experiencias más habituales y son cercanas desde la formación educacional.

Por tanto, el capital cultural de una persona va a incidir directamente sobre sus gustos y preferencias a la hora de acceder a la cultura y va a condicionar su comportamiento y acción de consumo cultural posterior<sup>1</sup>.

A modo de conclusión, este informe menciona para la disciplina:

---

<sup>1</sup> BORDIEU, P. (1979). *Los Tres Estados del Capital Cultural*. En “Actes de la Recherche en Sciences Sociales”. Traducción de Mónica Landesmann, en Sociológica, UAM - Azcapotzalco, México, N° 5, pp. 11-17.

“La danza en su componente exhibitiva, al igual que las artes visuales, aparece como una práctica cultural lejana para la gran mayoría de la población. Algo que tiende a establecer fronteras en función, principalmente, de la ausencia de hábitos previamente adquiridos. Se considera algo valorable y deseable, pero escasamente comprensible para su asistencia. No así se practica ampliamente como baile en el capital cultural bajo y principalmente en el medio” (CNCA, P.39, 2014)

En este sentido, las audiencias son parte fundamental de la cadena de valor, considerando por cadena de valor todas las acciones, actividades y actores involucrados en la creación, producción y circulación de la danza. Indiscutiblemente las audiencias son actores que intervienen el comportamiento del sector, por consiguiente, la formación de las mismas puede contribuir a la democratización de la danza contemporánea.

Bajo una mirada crítica, el proceso de formación de audiencias no debería ser planteado como un ejercicio donde se le indique al público qué es lo que debe ver o no, y menos, qué deberá entender de la danza, sino más bien, ir en la línea de fortalecer la cadena de valor interviniendo las barreras que condicionan el restrictivo acceso y participación de las personas. El objetivo sería entonces, aportar a la valorización de la danza contemporánea en Santiago, haciendo énfasis en la formación en la audiencias.

### **III. Fundamentación**

El campo de la danza en Chile principalmente ha sido estudiado desde sus características estéticas e historiográficas. No obstante, de acuerdo a la revisión de antecedentes que puedan aportar a esta investigación, observamos que no existe mayor profundidad en la gestión cultural en danza como fenómeno de estudio. Por lo que esta investigación se constituye como un aporte en el área de gestión cultural especializada en danza. Un estudio exploratorio que levantó información y conocimiento útil para el desarrollo profesional de la danza contemporánea en Santiago de Chile, como también para gestores culturales que quieran familiarizarse con la disciplina.

Durante los últimos años la danza contemporánea ha sido empujada para desarrollarse dentro de un supuesto mercado cultural, sin embargo la danza no se circunscribe a las prácticas comerciales que se instalan en la Industria Creativa, las compañías no se establecen como empresas, los creadores no funcionan como empresarios, ni tampoco las audiencias como consumidores, tampoco existen grandes empresarios que apuesten por la danza, incluso si los cultores de la danza quisieran constituirse como empresarios no tendrían donde ofrecer su productos y servicios porque el mercado cultural es muy reducido y está siendo acaparado por grandes festivales como “Santiago a Mil” y salas como CORPARTES o el Teatro del Lago, que cautivan a sus audiencias con programación internacional. La realidad de la práctica y producción de la danza, echa abajo todo comportamiento comercial que ha sido impulsado por los gobiernos instalando un inexistente ideal de auto sustentabilidad. Así, no es casual que la danza no se constituya como industria porque su producción no es en grandes volúmenes, no tiene la capacidad de almacenarse, como si la tiene el libro, el cine y la música, es necesariamente en vivo y el soporte artístico es el cuerpo. Por esta razón, su circulación se dificulta, dado que los tiempos de gira son acotados, las obras son efímeras y se necesita una gran inyección de capital considerando los gastos de honorarios del elenco, traslado y escenografía.

En definitiva, el escenario actual de la danza contemporánea lucha con las ideas que se instalan desde el mercado, al mismo tiempo que la sociedad civil no tiene disposición de pago ante los eventos culturales y lleva años convencida que las expresiones artísticas



son gratuitas y que la danza se desarrolla por el amor al arte, invisibilizando la condición de los trabajadores del arte y la cultura.

Esta investigación se centró en los actores que tienen incidencia en la cadena de valor de la danza, quienes asisten y producen los cambios culturales, políticos, artísticos y económicos y son parte de esta estructura de análisis. De ahí que, se identifican a los actores que participan en la generación y circulación de bienes culturales asociados a la danza contemporánea y donde se establecen líneas de acción para reconocer ejes problemáticos y estrategias de mejoras y fortalecimiento. Del mismo modo, el fortalecimiento del sector<sup>2</sup>, se trata de un esfuerzo que es tarea de todo el campo cultural en donde se enmarca la danza. Lo es también el potenciar la formación de gestores en danza, críticos en danza, medios de comunicación que colaboren en esta tarea y evidentemente los creadores y diseñadores de políticas públicas que apunten a la sustentabilidad y desarrollo de los cultores de la danza en general.

Finalmente, esta investigación da cuenta de lo dinámico que es el campo profesional de la danza contemporánea en Santiago de Chile en la actualidad y es a la vez un ejercicio relevante para el sector, porque caracteriza y sistematiza la cadena de valor de la producción de la danza contemporánea santiaguina, en aquellos aspectos que mejoran la experiencia de las audiencias y con ello, la valoración social de la disciplina. Este trabajo busca abrir caminos a propuestas de aplicación práctica para el fortalecimiento del sector y con especial énfasis en la relación que existe con las audiencias.

#### **IV. Objetivos**

##### **General:**

Contribuir al fortalecimiento de la cadena de valor de la producción de la danza contemporánea de la Región Metropolitana, en aquellos aspectos que mejoran la experiencia de las audiencias y con ello, la valoración social de la disciplina.

---

<sup>2</sup> Para efectos de esta investigación, se empleará la palabra **sector**, desde una perspectiva más amplia y no puramente en la organización de una actividad económica:

“Sectores, por lo tanto, que por referirse a una realidad que, como la cultura, es objeto de estudio de múltiples disciplinas, trasciende el compartimento cerrado del mundo económico para, sin salir de él -pues la variable económica es aquí determinante-, encontrar apoyos en disciplinas que le son conexas y que pueden contribuir a explicar los análisis, posibilitando una mayor profundización sobre su conocimiento (Arroyo, 2012, en Manual de Atalaya Apoyo en Gestión Cultural).

**Específicos:**

1. Analizar las percepciones del espectador de danza contemporánea respecto de la obra, del intérprete y/o creador en relación a las audiencias
2. Describir y analizar la cadena de valor en la producción de la danza contemporánea en la ciudad de Santiago identificando los aspectos más deficitarios y que inciden directamente en las audiencias.

## V. Marco Conceptual

Al comienzo de esta investigación fue necesario conocer los referentes teóricos que permitieron definir los conceptos utilizados en esta tesis: danza contemporánea, cadena de valor, audiencias, públicos o espectadores, mediación, fidelización de audiencias y por último, política cultural.

El presente marco conceptual está formado por la recopilación de teorías, experiencias y pensamientos sobre arte contemporáneo, marketing cultural, mediación cultural y formación de audiencias. Delimitando que es lo que se va a entender por cada concepto aquí expuesto.

### V.I. Aproximaciones a la Danza Contemporánea

¿Desde dónde se habla cuando se dice Danza contemporánea?

Si se toma como coordenada inicial el tiempo en el cual vivimos, podemos constatar que ya no es posible comprender ni explicar el arte y ni tampoco la danza desde una sola perspectiva. Son muchas las formas y maneras que existen para significar el mundo, diversidad que a su vez es expresión de nuestra complejidad y condición contemporánea fragmentada.

Hoy existen diversos espacios para las manifestaciones artísticas, quedando obsoleta la idea de que el único lugar para el arte es el Museo y la Academia. Dentro de esta institucionalidad, las más diversas prácticas artísticas quedan petrificadas, al resguardo del presente y del acontecer social. Sergio Rojas<sup>3</sup> plantea que:

“El estudio historiográfico del arte se especializa y academiza, circunscribiéndose su trabajo a los restringidos espacios de una institucionalidad que se desarrolla a resguardo de las convulsiones sociales, a resguardo del presente. La historia del arte como disciplina no incide en el contexto de su contemporaneidad (no es un lugar desde donde salir hacia el debate, sino sólo en el cual se puede ingresar exhibiendo las credenciales del especialista, como si la condición de historiador del arte estuviese reñida con la de un intelectual)” (Rojas, 2014).

---

<sup>3</sup> ROJAS, S. (2014). “La gestión cultural como disciplina: Ente las políticas y el consumo”. En *Revista de Magíster en Gestión Cultural*, Edición N° 3, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Por tanto, la danza y su análisis se constituye como una problemática contemporánea la cual no necesariamente se suscribe a los discursos oficiales del arte, ya que la danza como categoría artística y en el transcurso de los años no ha sido mayoritariamente suscrita a la institucionalidad, ni a las discusiones ideológicas sumergidas en torno a la reflexión del arte. En el escenario local, la historia de la danza en Chile y en Sudamérica, ha estado sujeta a la prolongación de lo que ocurre en Europa y Estados Unidos, las formas y definiciones son heredadas de un contexto o modelo sociocultural que se impone desde el norte. En consecuencia, esta dependencia cultural de países como Francia, Alemania y Estados Unidos fue formalizando y esquematizando dicha historia oficial y las principales técnicas corporales que se han difundido a través de estos centros de poder, ignorando las características sociales, culturales y corporales dentro de un contexto Sudamericano. Es evidente que cuerpos chilenos, andinos y sudamericanos no se condicen a las proporciones “idóneas” de las diferentes técnicas y estéticas que tiene sus referentes de Europa, como por ejemplo: la danza clásica y la técnica moderna.

Ahora bien, para el estudio historiográfico de la danza y el análisis de los obras en un tiempo posterior se necesita de un registro, sin embargo en muchas ocasiones el registro no da cuenta de la totalidad de la experiencia. Sobre este punto Carlos Pérez<sup>4</sup> señala:

“Nunca hay que olvidar que la danza como arte escénica es una experiencia completamente distinta de su registro a través de algún medio visual (como la escritura, el video, el cine). Esta diferencia es crucial, produce una dificultad esencial cuando queremos ser testigos de su ejercicio histórico, e incluso de su estado actual. Cuestión completamente distinta de lo que ocurre, por ejemplo, con la pintura o la poesía, análoga en cambio, a lo que ocurre con el teatro o la ópera. Aún la música, que cuenta con un sistema de registro establecido y que se puede reproducir por medios electrónicos con mucha fidelidad, cambia de manera significativa experimentada en vivo” (Pérez, 2013).

Por lo tanto, el soporte de la danza son los cuerpos de quienes la practican en un tiempo presente y su reproductibilidad está condicionada a otros recursos tecnológicos como el vídeo. Lo espontáneo de esta disciplina ha representado una de la mayores dificultades en los de procesos de historización de la danza, y de alguna manera durante los últimos años ha favorecido la constitución de archivos, acumulación de piezas, documentos y

---

<sup>4</sup> PEREZ, C. (2013). *Comentar obras de danza*. Publicado bajo licencia *Creative Commons* (CC BY-NC-ND). Santiago.

discursos que permiten dar contexto y cuerpo al acontecimiento dancístico. Ahora bien, es necesario hacer referencia que el ejercicio de los historiadores en danza, es una tarea subjetiva e ideológica, en la cual abunda el afán archivístico y de registro, afán que reside en la necesidad de recopilar herramientas que sirvan para perpetuar la obra de arte y la disciplina. Sin embargo, algunos coreógrafos aseguran que este medio audiovisual congelará el valor de expresión artística y con ello la espontaneidad que caracteriza la danza. Es en este punto donde las investigaciones teóricas en torno a la danza cobran importancia para rescatar y conservar el patrimonio dancístico.

Por lo expuesto, se vuelve necesario definir a priori qué es lo que se entenderá como arte contemporáneo / danza contemporánea y, en este sentido, cabe preguntarse ¿qué es lo contemporáneo en el arte? Y en definitiva ¿qué es lo contemporáneo en la danza?

Lo contemporáneo es la reflexión y problematización de un tiempo propio y del presente, comprendiendo el presente no desde la pasividad, si no desde la actividad reflexiva en la cual el contemporáneo se permite primero tomar distancia del propio tiempo, para luego actuar e interpelarlo. Del mismo modo, la condición de contemporaneidad se le otorga a quien fija su foco de atención en el presente para ver más allá del mismo, sin dejarse encandilar por la luz del presente, llevando a cabo una reflexión epocal y anacrónica . Para reforzar lo anterior, Giorgio Agamben<sup>5</sup> plantea que

“Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido y lo que impide el acceso al presente es justamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su demasiada cercanía), no logramos vivir en él. El cuidado puesto a esto no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado”. (Agamben, 2007, pág. 4).

En este sentido, la condición contemporánea del arte es aquella que es capaz de leer y expresarse desde todos sus tiempos posibles, capaz de transformar en relación al tiempo propio y al pasado simultáneamente, desde una condición consciente, reflexiva y crítica.

---

<sup>5</sup> AGAMBEN, G. (2007). *¿Qué es lo contemporáneo?* Publicado en ETSAM Doctorado. Link: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Otra referencia para la reflexión es el autor brasileño André Lepecki<sup>6</sup>, quien en su ensayo “Agotar la Danza” da cuenta que la temporalidad de la danza, parece estar afligida por una percepción que se remite al presente, siendo este un punto de fuga en constante movimiento, lo que significaría que la danza en la modernidad convive con un permanente carácter melancólico que no garantiza la permanencia de la danza ni mucho menos, su constitución hacia un futuro lejano.

“Nada parece permanecer en los archivos de danza... la danza no ofrece más que fugaces visiones evanescentes de su resplandor momentáneo en una serie de horas irrecuperables” (Lepecki, 2006).

Sin embargo, para el autor la forma de despojarse de atrapamiento melancólico de la danza es pensar la misma desde una visión más amplia del presente, investigando la existencia de múltiples temporalidades como el tiempo propio y el tiempo pasado.

Por lo tanto, bajo a este debate conceptual hacer danza bajo la lógica del pensamiento contemporáneo significa según la definición de (Agamben, 2007) tener algún grado de anacronismo y extrañamiento para tomar posición sobre el presente siendo capaz de transformarlo y ponerlo en relación con los demás, a conciencia del espesor de la historia de la danza.

Otra condición decisiva para entender lo contemporáneo en la danza, tiene que ver también con su devenir histórico y con el surgimiento de las vanguardias dentro de las artes escénicas, las cuales impulsaron el desarrollo del post modernismo, las manifestaciones interdisciplinarias y la reflexión sobre los espacios para el arte. En este margen, la danza contemporánea va a cuestionar: la estructura de la obra, la presencia de los espectadores, los espacios para la representación, el lenguaje del cuerpo en su contexto cotidiano y la espectacularidad. Emergiendo así las más diversas formas de producción para la danza en el campo artístico. Susana Tambutti dentro del Documental Danza Sur<sup>7</sup> señala que:

“Me parece que la perspectivase abre en los años sesenta y fines de los años setenta, el pluralismo que se instala en todas las artes escénicas es lo que define la

---

<sup>6</sup> LEPECKI, A. (2006). *Agotar la danza Performance y la Política del Movimiento*. Universidad de Alcalá de Henares, España.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ, D.G. (2015). *Documental Danza Sur – Escena Contemporánea*. Link: <https://vimeo.com/98557613>

contemporaneidad, en todo caso, el panorama similar en la danza contemporánea una vez que se rompe los límites entre la artes. Entonces esta porosidad hace que entremos en una nueva forma de producción artística y nuevas formas de recepción” (Documental Danza Sur - Escena contemporánea, 2015).

En la actualidad, la escena local de la danza transita por diferentes estilos, técnicas y múltiples metodologías de enseñanza y otras de adiestramiento, las cuales no necesariamente se relacionan con la perspectiva del sujeto contemporáneo consciente que explica (Agamben, 2007). Ir más allá de la idea inmediata de la danza y definir lo contemporáneo resulta una difícil tarea y para la presente investigación no facilita la catalogación de los artistas que hacen danza contemporánea, más bien problematiza a partir de sus formas de acción.

Finalmente, para efectos de esta investigación, el concepto de danza contemporánea se va a referir al contexto actual donde se enmarca, delimitando su definición a los acontecimientos históricos, como se señala en el Cuaderno Seminario: Formación de Público de Danza”

“En Chile se clasifica como Danza Contemporánea al movimiento de danza independiente que se establece a mediados de la década de los '80 y que se consolida durante los '90 mediante la proliferación de compañías y la búsqueda de nuevos lenguajes. Incorporan los estilos postmodernos que se desarrollaron en torno a la Judson Church y la Danza-teatro alemana. Hoy en día se sigue calificando de contemporáneos a muchos de los coreógrafos de esa generación, como Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutes, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez e Isabel Croxatto, entre otros.” (CIM/Ae, 2009)

Por otra parte, el contexto donde se desenvuelve danza contemporánea en Chile recibe el adjetivo de independiente, lo que en una primera instancia va tener que ver con la independencia de recursos económicos para su producción artística. En este sentido la danza independiente comparte características a lo que define Sergio Rojas como teatro independiente.

“El teatro independiente genera no solamente un teatro reflexivo en relación a los temas que aborda, sino que labora también en la producción de nuevos códigos de montaje, de dramaturgia y de recepción. Es precisamente este tipo de trabajo el que requiere ser rigurosamente independiente, por cuanto no puede estar “orientado” en función de criterios u objetivos impuestos por entes externos a los procesos mismos de creación.” (Rojas, 2014)

La danza a la cual se va a referir dentro de esta investigación corresponde a contemporánea e independiente. Es un movimiento artístico que se desarrolla en un contexto actual, a pesar de las disimilitudes entre quienes la practican, la piensan y la crean, sí comparten ciertos lenguajes, códigos estéticos, técnicas de entrenamiento, espacios de formación, salas presentación y formas de financiamiento. Asimismo se desarrolla en forma auto gestionada y son propios cultores quienes resisten ante la adversidad en el campo laboral y los prejuicios e ignorancia con la disciplina.

## V.II. Cadena de Valor

Para la presente investigación se definirá el concepto **cadena de valor**, como el análisis de las principales actividades que constituyen una empresa, permitiendo reconocer los eslabones de la cadena que van añadiendo valor al producto final, traspasándolo a los receptores o clientes. Este concepto lo introdujo el autor Michael Porter<sup>8</sup> quien en su libro “Estrategia Competitiva” estudió los eslabones de actividad que operan en una empresa, y las estrategias que puede adoptar ésta para alinear esas actividades “de manera de maximizar su efecto en esos eslabones y en la ganancia total, aumentando el valor percibido por el cliente” (Porter, 1980).

La cadena de valor propone una metodología para identificar los actores que participan en la generación y circulación de bienes/servicios culturales, a partir de esto se puede establecer y revisar críticamente los eslabones de dicha cadena, reconociendo los ejes problemáticos, prioridades por atender, como también las fortalezas. El análisis de la cadena de valor articula y coordina a los actores pertenecientes al sector cultural, estableciendo estrategias y acciones de fortalecimiento para él mismo en un plazo próximo. Bajo esta lógica, el bien o servicio cultural adquiere valor a lo largo de la cadena hasta contribuir al destinatario final, las audiencias. Por esta razón, resulta importante trabajar en relación a la cadena de valor, pero siempre teniendo en consideración que nuestro destinatario final, no es un cliente y hacemos uso de la herramienta que nos otorga el mundo empresarial y organizacional con el fin de ordenar la información para efectos culturales y no de mercado.

---

<sup>8</sup> PORTER, M. (1980). *Estrategia Competitiva: Técnicas para el análisis de los sectores industrial y de la competencia*. Ediciones Grupo Editorial Patria. España.



En Colombia el año 2013 se realizó un análisis de las cadenas de valor de cuatro sectores en las Industrias culturales de Cali<sup>9</sup>, el cual vamos a utilizar para categorizar de manera genérica la estructura y roles de la cadena de valor de la danza contemporánea. Esta considera tanto a las personas que participan, como a las instituciones que otorgan las condiciones de infraestructura, financiamiento, escuelas de formación, espacios de distribución, responsable de distintos roles en la producción y circulación de bienes o servicios culturales.

La propuesta de este estudio determina que la cadena de valor cultural define los siguientes roles:

- Formadores de Talento Humano: Instituciones de Educación Media y Superior que forman Talento para el sector. Cumplen la función de aportar el capital humano requerido para atender las diferentes etapas de la cadena de valor, especialmente la de creación.
- Creadores de Contenidos: Artistas, Creativos, entre otros desarrolladores de bienes culturales.
- Reguladores: Entidades públicas, privadas de naturaleza gremial o mixta, que establecen condiciones y regulan las interacciones entre los actores del sector.
- Productores: Empresas y entidades con capacidad de apoyar a los creadores, facilitando las condiciones de producción de los bienes culturales.
- Financiadores: Entidades públicas, privadas o mixtas, capaces de aportar recursos financieros para la producción de bienes culturales.
- Distribuidores: Empresas con capacidad de distribuir bienes culturales en diferentes espacios (ventanas) de exhibición. Conectan a la producción con los espacios destinados al consumo.
- Exhibidores: Empresas con espacios de exhibición que permiten el consumo de bienes culturales y la interacción con los usuarios finales.
- Formadores de Públicos: Entidades que además de la función de exhibición, plantean esquemas de formación en los que el usuario o espectador enriquece su

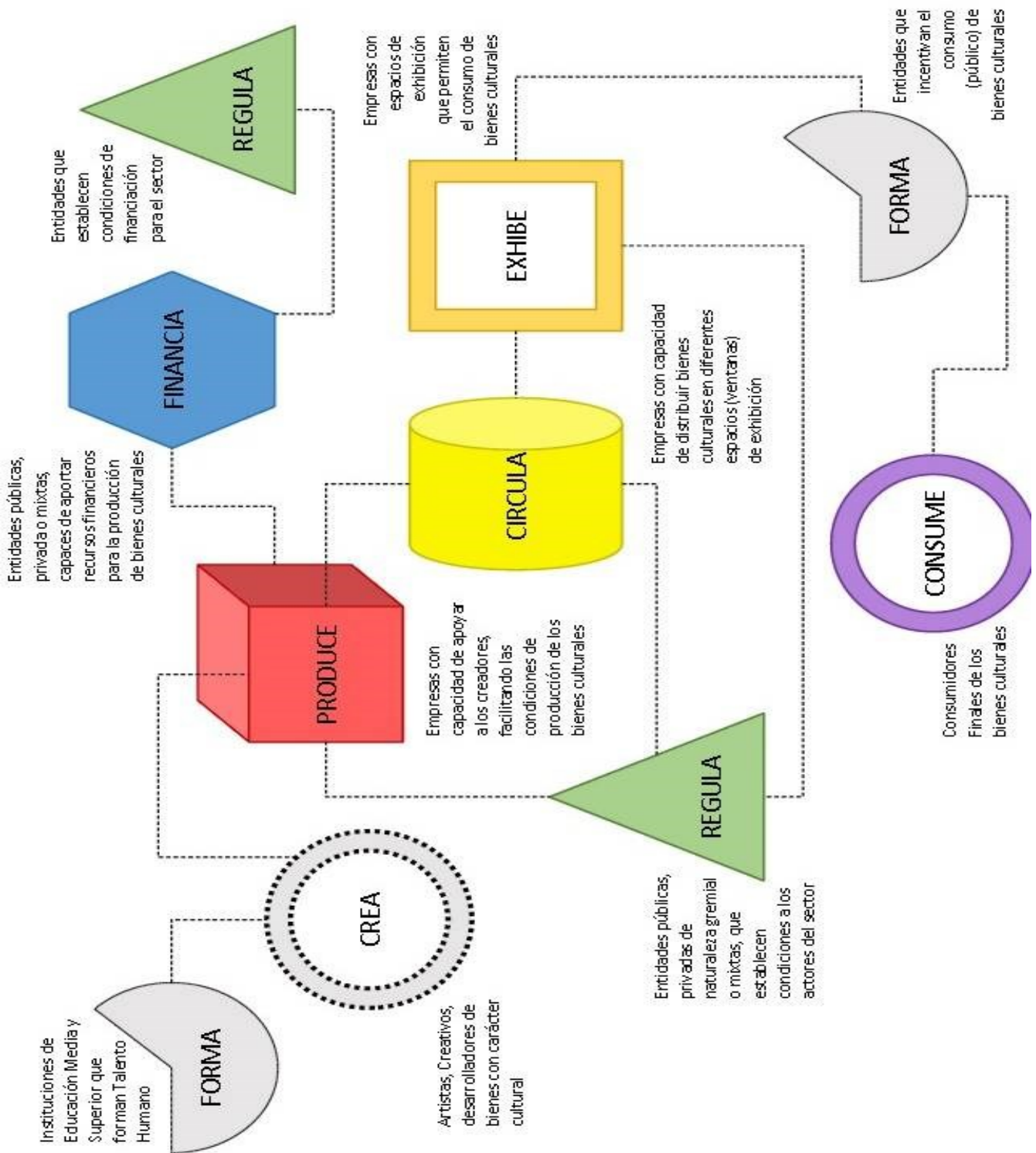
---

<sup>9</sup> RUÍZ y Asesores (2013). *Análisis de las cadenas de Valor de cuatro sectores en las Industrias de Cali*. Primera Edición. Cali.

proceso de consumo y se familiariza con el sentido y propósito de los bienes culturales desde diferentes dimensiones

- Consumidores: Son aquellos que están dispuestos a consumir (pagando o no, según el caso) los productos culturales disponibles en las ventanas de exhibición.

### Esquema de Roles y Funciones típicos en la cadena de valor de una Industria Cultural (Daniel Ruiz y asesores, 2013)



Ahora bien, la definición anterior entrega un panorama a nivel de industria cultural y es necesario precisar que la apertura que ésta otorga al concepto cadena de valor cobra sentido aplicándola en un contexto específico. En el caso de la presente investigación el énfasis está en la danza contemporánea en la Región Metropolitana, la cual no constituye industria, por varias razones a las que se referirá más adelante. Por lo que se utilizará esta herramienta para identificar el conjunto de actores, actividades y lógicas de funcionamiento que intervienen el comportamiento del sector y la recepción públicos. De esta manera, describir y analizar la cadena de valor en producción en danza involucrando todos los procesos y personas que participen en creación o reproducción, investigación, distribución, formación, exhibición, comercialización y consumo.

### **V.III. Cadena Productiva de la Danza Contemporánea**

Si se precisa la cadena de valor de la danza, ésta se construye en un entramado de procesos que implican la denominada cadena productiva, la cual permite que los servicios y bienes asociados a la danza puedan llegar al público. Esta definición no se limita a la producción y reproducción de un producto creativo, más bien es un proceso dinámico que incluye otras actividades que se superponen y se modifican permanentemente. Igualmente, los distintos eslabones de la cadena se relacionan con los procesos de difusión, comunicación, valoración social y con las tecnologías actuales. De ahí que, la cadena productiva se propone como un proceso lineal, pero que en su contexto siempre van existiendo cruces entre sus eslabones.

“La cadena productiva va desde la idea que da origen al producto hasta su utilización por parte del consumidor o usuario. Cualquiera que sea el producto final, la cadena productiva estará integrada por los siguientes eslabones” (Daniel Ruiz y asesores, 2013).

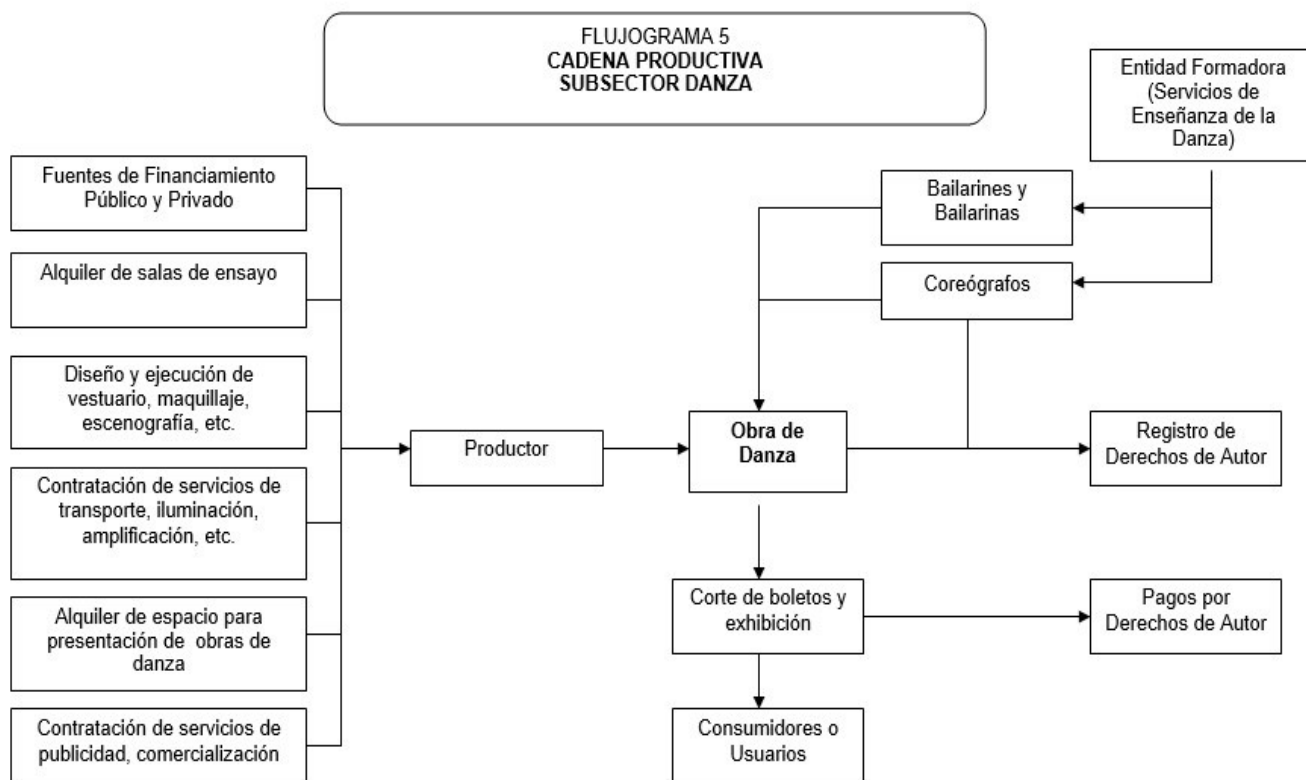
**CREACIÓN ► PRODUCCIÓN ► DISTRIBUCIÓN ► COMERCIALIZACIÓN ► CONSUMO**

En Chile, el año 2003 gracias al Convenio Andrés Bello se realizó el estudio “Impacto de la cultura en la Economía chilena participación de algunas actividades culturales en el

producto interno bruto”<sup>10</sup>. En dicho estudio, se generaron e identificaron las cadenas productivas por actividad artística.

### Flujograma de la Cadena Productiva del Subsector Danza

Fuente: María Paulina Soto Labbé – Coordinadora de la Unidad de Estudios y Análisis del CNCA.



Tal como se grafica en el cuadro anterior, para llevar a cabo el análisis de la cadena productiva de la danza contemporánea se debe considerar a todas aquellas personas quienes con su trabajo contribuyen y participan en los distintos eslabones. De ahí que, se vuelve necesario identificar a los trabajadores de la danza y la cultura que participan en dichos procesos: creación, producción, distribución, comercialización y consumo.

Un aporte es el que realizó el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural en Chile, el cual los definió como:

<sup>10</sup> Estudio de la Unidad de Estudios del CNCA - Co-edición consultoría Escuela Economía, U. Arcis: María Trinidad Valle y María Paulina Soto (2016)

“Personas cuyo desempeño individual o colectivo contribuye a la creación o reproducción, distribución, exhibición, comercialización, difusión y conservación de prácticas, objetos culturales y obras artísticas y que son reconocidos por su comunidad como tales... Es decir, todo aquel que se integre a alguna fase de la **“cadena de valorización”** de una determinada obra artístico cultural –desde su creación hasta su exhibición ante el público– cabe dentro de la definición de trabajador del sector cultural” (CNCA, 2004).

Otro aspecto a definir, son los roles de quienes participan en dicha cadena y para esto se tomará como referencia la Cartografía Cultural de Chile: Lecturas Cruzadas<sup>11</sup>, conjuntamente con el “Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural”<sup>12</sup>, pero dirigiendo sus definiciones hacia el campo de la danza. Así, dentro de la categoría de trabajador de la danza se puede diferenciar entre: creadores, ejecutores e intérpretes; productores y gestores culturales y otros especialistas.

Una de las categorías de este último estudio agrupa y define: “Creadores, ejecutores o intérpretes de cualquier manifestación artístico-cultural: personas que se desempeñan en la creación de una obra artística” (CNCA, 2004). En la danza y según la Cartografía Cultural de Chile, éstos serían: coreógrafos, intérpretes, y directores. El mismo texto los define como:

- Bailarín/a: persona dedicada a desarrollar en calidad de intérprete, el arte del movimiento y expresión corporal rítmica.
- Coreógrafo: persona dedicada a la creación de obras del arte del movimiento y expresión corporal rítmica.
- Técnicos de apoyo a la producción: personas que desarrollan labores técnicas, que contribuyen a la producción de una obra artística o de servicio cultural, ya sea como técnicos creativos o de realización. Como técnicos en sonido e iluminación, montajistas, diseñadores de vestuario y diseñadores de soporte multimedia y gráficos.
- Iluminador: persona dedicada a diseñar y/o implementar los efectos de luz en un montaje de una obra de las artes escénicas.
- Maquillador/a: persona dedicada al diseño e implementación del maquillaje de artistas de las artes escénicas.
- Técnico de Audio de Artes Escénicas: persona dedicada a la implementación del sonido en el montaje de una obra de las artes escénicas.
- Tramoya o Utilero: persona dedicada a la implementación práctica del montaje de una obra de las artes escénicas.

---

<sup>11</sup> CNCA (2003). *Cartografía Cultural de Chile, Lecturas Cruzadas*. Santiago de Chile.

<sup>12</sup> CNCA (2004). *Trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Santiago de Chile.

- Vestuarista de Artes Escénicas: persona dedicada al diseño y/o implementación de la indumentaria de los actores, bailarines, músicos o muñecos, en una obra de las artes escénicas.
- Escenógrafo de Danza: persona dedicada a la creación o diseño de los aspectos visuales y artísticos de los escenarios, en que se expone una obra del arte del movimiento y la expresión corporal rítmica.

Otro agrupamiento de roles es:

- Productores y gestores culturales: personas dedicadas a la implementación y facilitación de obras o servicios culturales de diversas áreas artísticas. En esta categoría los roles y definiciones son:
  - o Productores: personas dedicadas a la facilitación e implementación de obras o servicios culturales de diversas áreas artísticas. Se incluye en esta categoría también a los gestores culturales. De acuerdo a cada área, se consideran los siguientes oficios o actividades.  
Gestor Cultural: persona dedicada a la elaboración y promoción de propuestas, planes o programas de carácter cultural. Se diferencian de los productores culturales en tanto su labor principal no comprende a la implementación práctica de dichas propuestas, planes o programas.

Otros especialistas involucrados en la cadena de valor de la danza son:

- Profesores/as o maestros/as de danza: personas dedicadas a la formación sistemática en las distintas disciplinas y técnicas de la danza.
- Teórico de Danza: persona dedicada al estudio especializado de autores, obras y estilos del arte del movimiento y expresión corporal rítmica.
- Crítico de Artes: persona dedicada al análisis, comentario e interpretación especializada de obras o creaciones” (CNCA, 2004).

#### **V.IV. ¿Audiencias, Públicos o Espectadores?**

El actor final de la cadena de valor de la danza lo conforman las audiencias, públicos y espectadores, conceptos que se han instalado dentro de los discursos de las políticas culturales y la gestión cultural, sin mayor profundización en la definición de los mismos, utilizándose indistintamente. Sin embargo, desde las Ciencias Sociales cada concepto tiene diversos énfasis. A modo de introducción es importante hacer una distinción entre Espectadores, Públicos y Audiencias. Como espectadores se vamos a definir las comunidades interpretativas ya cautivas, es decir, quienes presencian y establecen una relación a partir de su subjetividad con la obra de arte in situ. Al mismo tiempo, los públicos son quienes asisten a obras de danza contemporánea con cierta frecuencia siendo una práctica habitual asistir a espectáculos. Mientras tanto, el concepto audiencias se entenderá como un margen de personas más amplio, donde no necesariamente todos

participan activamente. Audiencias en cambio, es un concepto más propio del terreno donde se enmarcan los estudios culturales<sup>13</sup>

“El modelo de las industrias creativas ha introducido la expresión audiencias culturales, especialmente en el medio anglosajón, al diferenciarlo de públicos. Se afirma que las audiencias se desarrollan mientras los públicos se forman. O si se prefiere: que los públicos son audiencias ya fidelizadas” (Ibacache, 2016).

.

#### ***V.IV. 1. Concepciones de Espectadores y su Relación con la Obra***

Se comprenderá como espectadores como un conjunto de individuos que son parte de una agrupación social y sociológica, los cuales enfrentados a una representación se constituyen en un solo cuerpo. En referencia a esto, Pavis<sup>14</sup> señala que los espectadores: “se convierten en un cuerpo de pensamientos y deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores” (Pavis, 2000). Los espectadores por tanto, son grupos heterogéneos que se establecen como comunidades de sentidos e interpretativas, delimitadas a partir de los códigos y signos de la representación, los cuales se relacionan a partir una práctica cultural específica.

En consecuencia, la tarea del espectador y el disfrute de la obra, van a devenir de la ejecución e interpretación de quienes se ven enfrentados a la obra de arte, quienes a partir de sus propios significantes, su experiencia y el contexto, le otorgan sentido a ésta. De este modo, parece importarte considerar las acciones comunes que llevan a los sujetos a asistir a un espectáculo, lo esencial es que este grupo de espectadores está cruzado por expectativas comunes, pensamientos y actitudes colectivas que se manifiestan al minuto de dar sentido a dicho espectáculo.

Bajo la misma línea, Pavis en su libro “Diccionario del Teatro” (Pavis, 1984) va a comentar sobre el espectador:

---

<sup>13</sup> NAVARRO, A. (2006). *Cultura: ¿Quién Paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Ril Editores. Santiago.

<sup>14</sup> PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Editorial Paidós, Barcelona.

“Largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, hoy el espectador es el objeto favorito de la semiología o de la estética de la recepción. Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, sociocrítica, psicología, semiología, antropología etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar al espectador como individuo, y el público como agente colectivo. El espectador –público es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque” (Pavis, 2000).

A partir de lo anterior podemos esclarecer que la discusión de los espectadores no es exclusiva del arte, en el campo de las Ciencias Sociales los grupos de espectadores, aparecen como materia de análisis y sinónimo de públicos, concepto que proviene desde la sociología del arte.

En esta área del conocimiento la reflexión se dirige a los receptores de las diversas actividades artísticas comprendiendo a los públicos como comunidades interpretativas que participan en los procesos creativos de las obras, por tanto son capaces de influir en los procesos de circulación de las mismas. Análogamente el interés de la Sociología del arte no se va a centrar necesariamente en la obra –a diferencia de la economía de la cultura o de la administración cultural de donde deriva la cadena de valor-, sino que también en sus infinitas interacciones en lo social, como procesos que cruzan la dimensión artística con las dinámicas que se establecen en la sociedad. En consecuencia la relación entre el espectador y obra de arte se da en el entramado social, mientras el reconocimiento y la experiencia estética se producen una vez que la obra de arte participa en la esfera ciudadana, en esta dimensión colectiva la obra se abre al espacio y a los sujetos, a los espectadores.

La danza contemporánea como práctica artística está inserta en el campo social. Su puesta en escena cumple una función comunicativa que implica la recepción de otro, en este sentido la obra de arte se entiende como emisor y el espectador como receptor. Sin embargo, como lo señalábamos anteriormente el espectador tiene autonomía frente a la obra y este participa dentro de una comunidad interpretativa que da sentido al hecho artístico, bajo esta premisa podemos pensar en los espectadores como co-autores, quienes interpretan de manera espontánea sin necesariamente corresponder a la intención de la



producción coreográfica. Heinich<sup>15</sup> en su libro “Sociología del Arte”, cita al artista Marcel Duchamp “Los que los miran hacen los cuadros”. Bajo esta perspectiva, la danza contemporánea al igual que la mayoría de las prácticas artísticas, se constituye como experiencia social y receptiva, donde para ella el lenguaje propio es el movimiento.

La socióloga penquista Ángela Chandía<sup>16</sup>, establece la recepción como la presencia de un público como un ítem importante para entender al arte como un fenómeno social:

“Podemos establecer una analogía entre la inseparabilidad de la unidad obra – autor y cualquier acto comunicativo: la palabra está necesariamente vinculada a quien la enuncia, y aún más, a quien está dirigida: su receptor. Así, en vínculo con la recepción, las obras interpelan a un público, generando experiencias sensoriales, perceptivas, entregando significados; la recepción o “puesta en el mundo” de la actividad artística, es lo que termina de dar sentido a la obra, por lo cual la presencia de un público es central en la constitución del fenómeno social del arte, sobre todo de las artes escénicas como el teatro o la danza” (Chandía, 2014).

En este punto se hace referencia a la relación que se establece entre arte y sociedad que propone Heinich:

“el arte como sociedad, es decir, el conjunto de las interacciones, de los actores, de las instituciones, de los objetos, que evolucionan conjuntamente para que exista lo que, comúnmente, llamamos “arte” (Heinich, 2002).

Bajo este concepto no existe lugar de privilegios para el análisis de la sociología del arte, tanto artistas, obra, mediadores, instituciones y públicos son parte del proceso e interacciones que se dan en el campo de lo social y en el contexto específico donde emergen las prácticas artísticas. “El arte es, entre otras, una forma de actividad social que posee características propias” (Heinich, 2002).

Esta posición explica el por qué se ha determinado optar el concepto audiencias. Al mismo tiempo de otorgarle valor a la obra como acontecimiento escénico, entendiendo que es donde emerge la relación y diálogo entre artistas y espectadores. En ese sentido,

---

<sup>15</sup> HEINICH, N. (2002). *La sociología del arte*. Editorial: Nueva Visión, Buenos Aires.

<sup>16</sup> CHANDÍA, A. (2014). *Práctica y producción de danza contemporánea independiente en Concepción: El caso del colectivo “Escénica en Movimiento”*. Memoria para optar a Título Profesional de Sociología, Universidad de Concepción. Concepción.

la experiencia propone un hecho artístico que ofrece múltiples dimensiones de encuentro entre distintas subjetividades, al mismo tiempo que este espacio se configura como medio de alfabetización de artistas como espectadores. Por esa razón, se propone reflexionar entonces en las audiencias como un fenómeno colectivo y un proceso que nunca colma frente al acontecimiento dancístico.

De esta manera, las audiencias, los grupos de espectadores, pasan a ser tema de análisis cultural en general considerando aristas como: el consumo, hábitos y demanda de las audiencias. Lo que evidencia la preocupación por analizar las condiciones de la recepción de la obra de arte. Como plantea García Canclini<sup>17</sup>:

“El giro al receptor no es sólo un cambio endógeno del arte. Resulta de la reubicación de los artistas y las instituciones en las mudanzas sociales y políticas. Fue el cuestionamiento a instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales” (García Canclini, 2009).

En consecuencia, se va acercando a una amplia mirada del arte, comprendiéndolo como un complejo sistema de relaciones sociales que implica sus estudios historiográficos y su producción artística. Es en este terreno donde la danza se convierte en un objeto de estudio posible para la sociología del arte, considerando la obra dancística como contenedor de un valor social, dentro de un contexto de colectividad y asociatividad.

Por último, si se comprende la obra de arte desde su naturaleza social y relacional, entonces un montaje de danza contemporánea será una experiencia de reunión colectiva donde los dispositivos de la obra estarán disponibles para la construcción de sentidos, suprimiendo la pasividad del espectador. La emergencia de los recursos en la danza contemporánea, van a favor de la experiencia con el espectador, promoviendo su emancipación y su participación. Rancière<sup>18</sup> plantea que el espectador:

“Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio

---

<sup>17</sup> GARCÍA CANCLINI, N. (2010). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. En *Revista Estudios Visuales*. N° 7. Link: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02\\_canclini.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf)

<sup>18</sup> RANCIERE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Revisión de Javier Bassas. Edición Bordes Manantial. Buenos Aires.

poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado” (Rancière, 2010).

Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

“Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas” (Rancière, 2010).

Según lo planteado por Rancière, el espectador se vuelve consciente de su participación activa en la recepción en la obra. La emancipación del espectador comienza una vez que mirar se transforma en parte de la acción que transforma la distribución de las posiciones. Distanciándose de la desigualdad entre autor y espectador.

Desde la perspectiva señalada, hoy urge pensar los espectadores de la danza contemporánea desde su formación educacional de base. Sin embargo, el concepto espectadores está vinculado con los públicos ya cautivos quienes ya se relacionan con la obra o experiencia artística, dejando fuera de análisis a quienes aún no se enfrentan a una obra de danza contemporánea o a otras expresiones de la danza como por ejemplo, las clases prácticas. En este sentido que el concepto espectadores no abarca procesos de formación de públicos previos al hecho artístico, por lo tanto, tampoco abarca la formación de los estudiantes del primer y segundo ciclo estudiantil como seres integrales, donde la educación del cuerpo significa un proceso de aprendizaje posible para la alfabetización respecto del lenguaje de la danza contemporánea. Por tanto, el concepto es pertinente para la reflexión, pero no abarca por la perspectiva previa al desarrollo de audiencias.

#### ***V.IV. 2. Concepción de Audiencias***

Audiencias por su parte, es un término asociado a los medios de comunicación masivos y principalmente se refiere a los públicos de televisión, música popular y cine. Si se considera la perspectiva histórica del concepto, éste aparece dentro de la sociedad de masas, o la sociedad como producto de los medios de comunicación.

Durante los años cincuenta los estudios de medios de comunicación pusieron énfasis en las audiencias y se consideró indispensable conocer el número de personas que conforman el público y las características sociodemográficas del mismo. Toda clase de levantamiento de información que permitió al mercado y al mundo empresarial emprender inversiones y cuantificar el éxito sus campañas publicitarias, por lo tanto, los estudios de comunicación piensan sus audiencias desde una lógica comercial y económica.

Pedro Vives<sup>19</sup> señala:

“La identificación de los públicos para la cultura, para sectores segmentos y actuaciones culturales específicos, puede entenderse como una cuestión tan antigua como la tragedia o tan reciente como la medición de audiencias por parte de los medios de comunicación. De hecho tan remotas o cercanas raíces se definieron precisamente en los cincuenta del siglo pasado, cuando cine, radio, televisión y prensa impresa sintieron la urgencia de saber a quienes llegaban, qué se esperaba de cada medio, qué respuestas obtenían los mensajes y, sobre todo qué audiencias podían garantizar a sus anunciantes”(Vives, 2009).

Desde el punto de vista de los estudios de la recepción, las audiencias pasan a ser un sujeto activo en la relación con los medios masivos de comunicación, ampliando el concepto de audiencias, dejando atrás el reduccionismo que las instala como una pauta que opera únicamente en los medios masivos. Tal como lo señala el autor José Vela<sup>20</sup>:

“De la mano de los estudios de la recepción, la cultura popular ha pasado de ser el simple reflejo de las condiciones de producción material de un sistema económico, a ser la expresión de la “resistencia” y la “creatividad” de una audiencia totalmente “autónoma” y “soberana”, frente a unos medios de comunicación “plurales” e “impotentes” para influir en la sociedad” (Vela, 2001).

Es imprescindible entender que el término audiencia ha ido cambiado con el tiempo y que dentro de esta investigación el concepto no se vinculará a su condición de masividad, sino más bien hará énfasis a la acción de las personas como espectadores activos frente a un hecho estético, las “audiencias culturales”, haciendo que esta conjugación se use para hacer esta distinción con las audiencias de los medios de comunicación masivos, como la televisión.

---

<sup>19</sup> VIVES, P. (2009). *Glosario Crítico de Gestión Cultural*. Editorial Comares, España.

<sup>20</sup> VELA, J. A. (2001). “Los estudios de la audiencia: una visión crítica desde la economía política”. En *Revista Latina de Comunicación Social*. Año 4, Edición N° 43. Link: <http://www.redalyc.org/pdf/819/81944307.pdf>

Arturo Navarro<sup>21</sup> señala que el término audiencias se relaciona directamente con participación y el acceso a los bienes culturales.

“El concepto de audiencias es el más abarcador de aquellos vinculados a los actores del desarrollo cultural pues aunque –como ciudadanos culturales- se nos reconoce a todos el derecho a crear u organizar la cultura, no todos tenemos el talento o la capacitación para ello, pero todos somos de alguna manera audiencias. Por tanto, es un concepto básico para el estudio, desarrollo y aplicación de las políticas culturales” (Navarro, 2006).

Igualmente, las cataloga en dos tipos posibles: las cautivas y las por cautivar. Navarro señala:

“Se conocen dos tipos de audiencias culturales: las existentes, que deben mantenerse pues son personas con algún hábito de consumo cultural y las nuevas o potenciales como los niños, los jóvenes y los marginados del disfrute artístico, que deben incorporarse” (Navarro, 2006).

Entonces, las audiencias son quienes reciben los bienes culturales y para quienes crean los artistas y se conforman con el último eslabón de la cadena productiva.

El concepto de audiencias se utiliza alejándose del reduccionismo que establece las audiencias como consumidores. Si bien, gracias a los efectos de la Industria Cultural en los últimos años se han potenciado programas de formación de audiencias con la finalidad de fortalecer la apreciación estética del arte en general, generando en un futuro próximos consumidores de obras que sean capaces de sustentar la producción artística. En el caso de la danza contemporánea estos efectos son aún nulos y la implementación de dichos programas en su mayoría no ha sido consultada o analizada por expertos en la disciplina y en la gestión cultural.

Un claro ejemplo de esto es la formulación del programa piloto de la “Escuela de Formación Artísticas Formarte 2016”<sup>22</sup> de la Corporación Cultural de Peñalolén y la

---

<sup>21</sup> NAVARRO, A. (2006). *Cultura: ¿Quién Paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Ril Editores. Santiago.

<sup>22</sup> Programa Formarte, Escuelas de Formación Artística en Escuelas Municipales de la comuna de Peñalolén en conjunto Corporación Cultural de Peñalolén y La Corporación Municipal.  
<http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/programa-formarte-llevara-disciplinas-artisticas-6-colegios-penalolen/>

Corporación Municipal, el cual no contó profesionales idóneos de la danza en su etapa previa y se diseñó según lo que otros profesionales consideraron pertinente enseñar respecto a la danza, orientándolo hacia danza folclórica. Entonces, al momento de implementarlo presentó problemas por desconocimiento de la danza en el sistema educacional formal. Actualmente, la profesional Anabella Roldan <sup>23</sup> está a cargo de la coordinación de área danza del programa, con el afán de revertir este error de implementación.

En definitiva, se vuelve necesario reconocer desde la gestión cultural que las audiencias no son meros consumidores y que existe un gran camino que recorrer en esta área, siendo de vital importancia que los artistas también puedan hacerse cargo de sus audiencias y que instalen esta pregunta dentro de sus procesos creativos y de formación.

### ***V.IV. 3. Mediación Cultural***

No es novedad decir que en esta sociedad lo digital, la inmediatez y la tecnología se infunden en la cotidianidad y en el tiempo libre. Bajo ese contexto, se vuelve necesario la búsqueda de herramientas innovadoras para el trabajo de gestión de audiencias. Para enfrentar una estrategia de audiencias hay que considerar que es un fenómeno de largo plazo, que tiene entre sus múltiples objetivos el crecimiento sostenible de las artes escénicas, otorgando flexibilidad en el financiamiento. A más público con disposición de pago, habrá más alternativas de que operen modelos mixtos.

Jordi Sellas y Jaume Colomer<sup>24</sup> en su texto “Marketing de las Artes Escénicas: Creación y Desarrollo de Públicos”, dan cuenta de que el público debe ser parte del hecho escénico y por tanto hay que optimizar la gestión hacia las audiencias, dando paso hacia un modelo de crecimiento sostenible basado en la gestión de las audiencias:

---

<sup>23</sup> Anabella Roldán Ibarra, bailarina clásica (solista), profesora, investigadora, facilitadora de desarrollo personal. Integró el grupo fundador del Ballet de Arte Moderno (1959-62), hoy Ballet Municipal de Santiago, donde llegó a bailar como solista (1970-73); fue presidenta fundadora del Sindicato Nacional de Artistas de Danza (1990 – 1996)

<sup>24</sup> SELLAS y COLOMER J. (2009). *Marketing de las Artes Escénicas. Creación y Desarrollo de Públicos*. Ediciones Cuadernos Gescénic.

“Este modelo permitirá cambiar el sistema de financiamiento actual, demasiado dependiente de los fondos públicos, por un sistema de financiamiento más diversificado que proporcione mayor autonomía y solvencia del sector para hacer frente a los cambios y fluctuaciones coyunturales” (Sellas y Colomer, 2009).

En su análisis los autores resaltan que el reto para las artes escénicas es involucrar a las audiencias. En la actualidad, la crisis de los públicos entre, múltiples factores, también se debe a que existe un progresivo alejamiento entre los creadores y los espectadores. Sin embargo, el trabajo de nuevas audiencias es encontrar herramientas que permitan a más ciudadanos disfrutar y sumar a su sistema de valores el hecho artístico, propiciando un encuentro emotivo entre creadores y las audiencias.

“Los públicos no nacen si no que se hacen, cada proyecto artístico debe crear su público y que el proceso de creación de públicos es un fenómeno complejo y a mediano plazo” (Sellas y Colomer, 2009).

Sobre este punto, se retornará a lo expuesto en el texto “Herramientas para la Gestión Cultural local – Formación de Audiencias”<sup>25</sup>, el cual da cuenta que para el desarrollo de nuevas audiencias es importante vincular tres conceptos: **educación, mediación, participación.**

En el caso de “*The Place*”<sup>26</sup>, centro de danza contemporánea londinense, para atraer a los segmentos más esquivos se pone en relevancia el aprendizaje por medio de un programa de actividades que favorecen la experiencia y la apropiación efectiva del producto cultural, tal cual como lo describe Teixeira Coelho<sup>27</sup>:

“La posibilidad de aprehender un producto cultural en todas sus dimensiones y de transformarlo en materia prima para elaborar interpretaciones de vida y de mundo; el uso cultural deja en el individuo una marca, un saldo, mientras que el consumo cultural se caracteriza por la mera exposición pasajera del producto cultural, sin dejar ninguna huella en la persona” (Coelho, 2009).

---

<sup>25</sup> IBACACHE, J. (2014). *Herramientas para la Gestión Cultural Local – Formación de Audiencias*. Santiago de Chile.

<sup>26</sup> *The Place* es un centro líder en danza contemporánea en el Reino Unido. Alberga una escuela de danza contemporánea, un teatro con 285 butacas, *Richard Alston Dance Company*, un programa de desarrollo artístico y una extensa gama de programas participativos. Explora los límites de la danza contemporánea y guía y nutre a la siguiente generación de artistas de la danza. Ubicados en Camden, una ciudad dentro de otra ciudad, de 300.000 habitantes.

<sup>27</sup> COELHO, T. (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginario*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Con el objetivo de propiciar el acercamiento y conocimiento sensible de obra, en la línea de lo que describe Teixeira Coelho, se plantea la **mediación cultural** como respuesta a las diversas barreras de acceso que existen ante desigualdad de acceso a la oferta artística.

“La mediación cultural se caracteriza por promover el acercamiento a los espacios culturales y las obras artísticas de los individuos o colectividades en condición de vulnerabilidad social o con baja participación cultural. Para ello, se implementan programas que privilegian la integración, el involucramiento y la participación” (Ibacache, 2014).

De ahí que, la mediación cultural propone nuevas vías de comunicación y participación con la audiencia, donde se busca poner al alcance de los públicos no sólo el hecho artístico, sino también el mundo interpretativo que emana de él, ampliando así las lecturas posibles.

Sobre este punto, se ejemplificará lo anterior con las experiencias del Centro de Danza *The Place* y a partir de las actividades de mediación de la “Escuela de Espectadores” y de “Planeta Danza”, expuestas en el V Seminario de Formación de Audiencias<sup>28</sup> por la profesional Rosie Neave<sup>29</sup>. Ambos proyectos que se iniciaron a pequeña escala con el afán de aproximar a los visitantes de *The Place* a sus propuestas artísticas y según los datos otorgados por Neave, han tenido buenos resultados.

La Escuela de Espectadores por su parte, es un programa que tiene el propósito de profundizar en los contenidos, ampliar la experiencia y comprensión de la obra por parte de las audiencias. El hecho que este programa esté pensado desde la lógica de escuela, permite que se establezca una relación sistemática y estructurada con los públicos, propiciando el encuentro entre creadores y espectadores. Por tanto, el desafío está en la sensibilización en torno al lenguaje de la danza contemporánea para generar un estrecho diálogo que permita el disfrute y la interpretación de determinada obra.

---

<sup>28</sup> V SEMINARIO INTERNACIONAL - FORMACIÓN DE AUDIENCIAS (2015). *Cómo trabajar con públicos infieles, críticos y participativos*. Encuentro realizado en Centro Cultural Gabriela Mistral el 27 y 28 de octubre de 2015. Link: [http://seminariodeaudiencias.cl/ponencia\\_rosie\\_neave.php](http://seminariodeaudiencias.cl/ponencia_rosie_neave.php)

<sup>29</sup> Neave Rosie, Especializada en danza, ha trabajado en el campo de las artes durante más de diez años y ha ganado experiencia en la gestión de prensa y en el marketing cultural en una variedad de instituciones como English National Ballet, Opera North y Pelham Communications. En *The Place* ha tenido a cargo la gestión de una variedad de estrategias enfocadas en ampliar los públicos y formar nuevas audiencias para la danza a partir de políticas de segmentación y participación de las comunidades.

NEAVE, R. (2015). “Presentación *The Place*, por Rosita Neave”. En *Seminario de Audiencias 2015*. Link: <http://seminariodeaudiencias.cl/pdf/ponencias/PRESENTACION-THE-PLACE-ROSIE-NEAVE.pdf>



La amplia convocatoria y la contextualización de las actividades realizadas por *The Place* permiten atraer a nuevos públicos más interdisciplinarios. “Durante el año, un promedio de 30% del público de *The Place* son primerizos (para algunos espectáculos puede llegar a ser hasta un 70%)” (Neave, 2015).

Otro programa destinado a las audiencias es “Planeta Danza”, una serie de cortos animados que se ocupan de responder la pregunta ¿Qué es la danza contemporánea? de manera lúdica y sin descuidar el contenido detrás del desconocido estilo de danza. “Planeta Danza” es un ejemplo de mediación, acercando y ejemplificando el concepto la danza contemporánea en un lenguaje sencillo y cercano a las pequeñas audiencias. Neave explica dentro de su exposición lo determinante del formato para la popularidad que alcanzó este proyecto en las redes sociales: “Necesitaban ser consumibles en línea (o sea cortos) y que invitaran a ser compartidos inmediatamente, y que los quisieran ver más de una vez” (Neave, 2015).

“Planeta Danza”, es una propuesta artística atractiva y de muy buena factura, un trabajo multidisciplinario entre animadores, ilustradores y gestores culturales de la danza. Sobre la visualidad de “Planeta Danza”, Neave señala: “Un formato artístico con su propia poesía, y con un enorme potencial para la expresión: color, línea, tiempos, sonido – todo eso hace que el resultado sea más que mera información” (Neave, 2015).

Con este ejemplo se proyecta lo importante que tener programa destinados a la audiencias, Neave comentó cómo surge “Planeta Danza”: “Arraigado en nuestra convicción que la gente, en especial nuestros segmentos menos representados tengan la opción de disfrutan aprender y se sientan empoderados al hacerlo” (Neave, 2015).

Así, *The Place* ha tenido una estrategia de audiencias sostenida en el tiempo, a fin de hoy se puede evaluar su impacto, a partir de las políticas de segmentación y participación de la comunidad.

Ahora bien, es importante completar esta mirada con un ejemplo latinoamericano como lo es la experiencia de “El Colegio del Cuerpo”<sup>30</sup>, que desde el año 1997 funciona en Colombia como un centro especializado en danza contemporánea dedicado a jóvenes, niños y niñas en situación de vulnerabilidad social.

“ECDC es un espacio educativo y cultural - plural y democrática - que ofrece la posibilidad de la construcción de una nueva ética del cuerpo humano, indisolublemente conectado a una búsqueda estética y artística; al mismo tiempo asociado con cuestiones culturales, sociales, políticas y económicas contemporáneas. ECDC logra su misión a través de cuatro áreas de trabajo: Formación, Creación, sensibilidad y Difusión, Investigación y Documentación” (ECDC, 2016).

El amplio campo de acción de “El Colegio del Cuerpo”<sup>31</sup> se debe primero a su exitosa inclusión de la danza contemporánea en sectores de vulnerabilidad en Cartagena de Indias, atendiendo a las necesidades de los niños y niñas de esa ciudad. A pesar de que su inicio partió como un proyecto de carácter pedagógico, hoy en términos de gestión de audiencia ha realizado un importante trabajo de sensibilización y valorización social de la danza contemporánea desde la propia práctica. Comprendiendo que la pedagogía en danza contemporánea tiene una relación insoslayable con las audiencias. Y esto es precisamente lo que apunta con su área de difusión y sensibilización, la cual busca formar y consolidar un público sensible al lenguaje de la danza contemporánea, así como la decisión de que todas las actividades del “Colegio del Cuerpo” se encuentran abiertas para las audiencias, tal como lo declara “El Colegio del Cuerpo” en su *Website*: “Área de sensibilización al público y difusión”:

“Formación y consolidación de un público sensible a las actividades que se realizan en los diferentes niveles de la educación, así como en las distintas capas de la sociedad, en la búsqueda por crear una oferta y una demanda cultural y artística de alto nivel que contribuya a elevar el nivel de vida de la población” (ECDC, 2016).

---

<sup>30</sup> ECDC (2016). “Difusión y Sencibilización del Colegio del Cuerpo”. En *Website ECDC*. Link: [http://elcolegiodelcuerpo.org/en/areas\\_m/difusion-y-sensibilizacion/](http://elcolegiodelcuerpo.org/en/areas_m/difusion-y-sensibilizacion/)

<sup>31</sup> “El Colegio del Cuerpo” nació en 1997 como un espacio cultural y educativo para desarrollar una nueva comprensión de la dimensión corporal. Creado por los bailarines, coreógrafos y pedagogos Álvaro Restrepo de Colombia y Mari France Delieuvin de Francia. El colegio del cuerpo es en realidad un centro contemporáneo de danza que no solamente está ligado a unas búsquedas artísticas y estéticas del cuerpo, sino que también está asociado al acontecer diario de la cultura, la política y la vida social de la actualidad.

La acción sensibilizadora de “El Colegio del Cuerpo”, es muy potente y es consecuencia su visión formativa y trabajo sostenido en el tiempo. Todos sus proyectos formativos están cruzados con la necesidad de vincularse con las comunidades cercanas carentes de ofertas artísticas, las poblaciones excluidas por la cultura de élite, desplazando sus trabajos artísticos a estas localidades, al mismo tiempo que promueve la participación de las audiencias en las actividades que se realizan en su sede principal.

“Durante 15 años de trabajo ininterrumpido, aproximadamente 8.100 niños y jóvenes han participado en los programas de la institución; la gran mayoría de ellos recibir una formación gratuita, debido a sus escasos recursos de las condiciones de vida. Al mismo tiempo, el ECDC ha contribuido a sensibilizar a los niños, jóvenes y profesores de los sistemas educativos en el mundo” (ECDC, 2016).

Dentro de sus programas destaca “Senderos de la Danza Contemporánea”, éste ha sido creado para contribuir a la formación cultural y artística de los niños, los jóvenes, los padres de familia, los maestros y el público en general, y como una aproximación inicial a la Danza Contemporánea, “siendo ésta una disciplina joven en la historia de la danza de Colombia y por ende, poco conocida como parte integral de las Artes Escénicas” (Restrepo, 2013). Este acercamiento se hace por medio de funciones didácticas con diálogos con los públicos, pasando por todas las aristas de un espectáculo, desde la infraestructura cultural hasta la formación de un bailarín profesional.

#### ***V.IV. 4. Fidelización de Audiencias***

Poner foco en las audiencias también implica reconocer a los públicos existentes mejorando una gestión hacia quienes ya conforman parte activa en la oferta cultural.

A esto se denomina la estrategia de fidelización de audiencias, la que tiene como propósito generar una comunidad de espectadores que participen activamente de la programación y la oferta escénica. Sellas y Colomer “apuestan al marketing para optimizar la gestión de los públicos actuales” (2009). La implementación de estrategias de marketing cultural, permiten conocer a los públicos, sus intereses y cuáles son las barreras con los públicos potenciales, otorgando información valiosa a la hora de tomar decisiones en pro de la sostenibilidad de los proyectos.

Los autores consideran que:

“El marketing es, sobretodo, una metodología que nos permite tomar decisiones más adecuadas. Como ciencia de los intercambios satisfactorios nos aportará herramientas para aproximar a los creadores y sus públicos, para generar climas de confianza, para establecer una relación satisfactoria” (Sellas y Colomer, 2009).

Se propone entonces el marketing como herramienta de mercado, que puede ser usada en beneficio de lo cultural, resguardando las proporciones entre los segmentos artísticos que sí constituyen industria, como la Música o el Cine, y los otros que no, como es el caso de la Danza Contemporánea, el concepto de industria está muy fuera de la realidad de la danza chilena. Sin embargo, a pequeña escala o específicamente para proyectos artísticos, es importante pensar en marketing para acceder al último eslabón de la cadena de valor, las audiencias.

En el caso de las Artes Escénicas, las audiencias son principalmente presenciales, por lo que el valor principal está en la relación entre espectadores y obra, como también en la relación que se establece con el espacio. Una experiencia positiva y una comunicación fluida pueden significar un espectador fiel. Por tanto, una estrategia de fidelización de audiencias va a establecer un vínculo que permita mejorar la comunicación con el fin de aumentar la participación y la frecuencia de visitas al teatro o centro cultural.

“El desafío para estas estrategias es sostener el consumo cultural mediante la generación de experiencias satisfactorias de vinculación del público con las creaciones y los espacios en que éstos se presentan. Por ello, son relevantes el estudio de la demanda y la segmentación de los destinatarios de la oferta a fin de establecer públicos objetivos” (Ibacache, 2014).

Un ejemplo de actividades de una estrategia de fidelización de audiencias en la utilización de marketing digital, es la administración de las redes sociales o el rol del *community manager*, junto con programas y acciones dirigidas al cliente como estrategias de accesibilidad económicas a través desarrollo de sistemas de membresía, club de amigos, tarjeta de socios, abonos y políticas de precios, estrategias de accesibilidad geográfica por medio de servicios de transporte o programación en circuitos o vinculación con otros centros culturales.

En este sentido y retomando el caso de *The Place*, el cual busca mejorar la experiencia del consumidor en un amplio espectro de ámbitos, Neave declara: “Creemos que lo que estamos vendiendo no es solo el arte que están viendo en el escenario, sino la experiencia total de ir a *The Place* y lo que se llevan consigo cuando se van” (Neave, 2015). Y en este sentido, se plantean la importancia de relacionarse con los públicos en todos los aspectos posibles, desde otorgar un espacio amable y acogedor, como también en entrega de la información, en la compras de entradas, etc.

Como se mencionó anteriormente, la estrategia de fidelización de los públicos existentes se ocupa de vincular una entidad o hecho artístico con las audiencias de tal forma que las mismas participen activamente y se comprometan e identifiquen con el proyecto. Así, Neave comenta: “Queremos fomentar que estas personas se conviertan en nuestros mejores embajadores (...) queremos ser una institución en la cual la gente pueda confiar” (Neave, 2015).

*The Place* dentro de la misión organizacional publicada en su página web declara:

“Estamos comprometidos con el desarrollo de nuevas y mejores formas de comprometer a los participantes y el público sin dejar de centrarnos en la construcción de un futuro sostenible para la danza como el principal defensor de artistas de la danza del Reino Unido. A través de todo nuestro trabajo estamos comprometidos a transformar y enriquecer la vida” (Place, 2015)

De esta manera se evidencia que para el fortalecimiento y sostenibilidad de una disciplina, en este caso la danza, las audiencias deben ponerse en relevancia. Este esfuerzo tiene que verse reflejado a lo largo de toda la cadena de valor y productiva que constituye una práctica artística. Trabajando en todos los eslabones que inciden en dicha cadena, ya sea a nivel: político, educacional, creación, infraestructura, comunicacional, formación, producción, como también en la audiencia final. Por ello consideramos que las políticas culturales son las estrategias capaces de involucrarse en un diseño de esta envergadura, aun cuando no sea el Estado el único responsable de implementarla.

## V.V. Nociones de Política Cultural

La política cultural se expresa y se define por su capacidad de extender los productos culturales a lo largo del territorio.

Xavier Marcé

En el marco de esta investigación es necesario comprender, qué es y cómo se forja una política cultural. Es importante delimitar el entramado que existe entre la institucionalidad cultural y la ciudadanía, considerando el permanente proceso de renovación o reformulación que existe detrás de una política cultural, considerándola como el mecanismo que da cuerpo a esta institucionalidad.

A mediados de los ochenta, el campo de las políticas culturales en América Latina se configuró como:

“El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García Canclini, 1987).

Según el autor, dicha intervención deliberada del Estado en los campos de la cultura tiene como propósito generar algún consenso entre los diversos actores sociales, propiciar el desarrollo simbólico o generar participación en el mercado.

Bajo esta línea, al referirse a política cultural, hay que adscribirse a la definición de Miller y Yúdice<sup>32</sup>:

“La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan la creatividad estética como los colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas” (Miller y Yúdice, 2004).

En efecto, la política cultural busca articular y coordinar la relación entre la ciudadanía y el Estado, por medio de principios y propósitos fijados, como consecuencia surgen

---

<sup>32</sup> MILLER y YÚDICE. T. (2004). *Política Cultural*. Editorial Gedisa, Serie Cultura. Barcelona.

estrategias y acciones necesarias para el cumplimiento de una visión particular de la institucionalidad cultural.

Por otra parte, el sociólogo y politólogo Manuel Antonio Garretón<sup>33</sup> define las políticas culturales como:

“El conjunto de actividades e iniciativas de una comunidad, dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social” (Garretón, 2008).

De esta forma, el autor establece que las políticas culturales dejan de ser privativas del Estado, siendo conformada por muchos actores sociales, no exclusivamente públicos, propiciando la convivencia. A partir de lo anterior Garretón, describe que existen las políticas referidas al sustrato cultural de la sociedad que comprenden la cultura desde una mirada general, refiriéndose a los “*modos de ser de una sociedad*”, distanciándose de la idea que lo cultural es necesariamente lo artístico. Es decir, la cultura emerge en las redes de significación construida por los seres humanos, operan dentro de la vida cotidiana y se constituye como expresión de su pasado y en las proyecciones del país hacia el futuro. De allí que el papel que debe cumplir el Estado en la aplicación los acuerdos, instrumentos y acciones de las políticas culturales es a destinar recursos en cultura que permitan: “generar ámbitos, espacios e instituciones” (Garretón, 2008), donde se realice debate en torno a las áreas que conforman los sentidos de pertenencia de una comunidad, país, barrio, etc. Asimismo reflexionar sobre las maneras y formas de consenso y convivencia, los modelos éticos, de conocimiento y la transmisión de la herencia cultural.

La segunda dimensión de financiamiento artístico refiere a las:

“Manifestaciones, aparatos y expresiones culturales, como el patrimonio, los diversos campos de la creación y difusión artística, las comunicaciones, las formas de cultura popular, las Industrias culturales” (Garretón, 2008).

En esta segunda dimensión el papel del Estado es asegurar el financiamiento, impulsando a la industria cultural y la producción de bienes culturales, fortalecer el acceso a la cultura

---

<sup>33</sup> GARRETON, M.A. (1991). *Propuesta para la Institucionalidad Cultural Chilena*. Santiago de Chile.

beneficiando a la población, como también promover el desarrollo de patrimonio material e inteligible.

Desde esta perspectiva, la política cultural se concibe también, como los recursos que otorga el Estado para ir en apoyo al desarrollo cultural del país, considerando la infraestructura para las más diversas manifestaciones y o iniciativas que provengan de las necesidades de los agentes culturales o la ciudadanía. En este contexto es que los gestores culturales y los administrativos que trabajen en el sector público son los encargados de distribuir dichos insumos culturales, al mismo tiempo que la institucionalidad por medio de los cuerpos legales se encarga de defender, promover, proteger y democratizar la cultura.

En este sentido, es importante describir el tipo de institucionalidad cultural que adopta nuestro país. Considerando el enfoque tipológico de Hillman-Chartrand y McCaughe<sup>34</sup> existen cuatro modelos de desarrollo de las políticas culturales: Modelo Facilitador, Patrocinador, Arquitecto e Ingeniero.

Sobre este punto y según el “Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea de la Universidad Academia Humanismo Cristiano” (UAHC, 2010), en el caso de Chile el desarrollo de la políticas culturales corresponde a un modelo mixto que se entrecruza, con el modelo Arquitecto debido a que el principal financiamiento en cultura es de parte del Estado, por tanto las decisiones las toman los Directorios conformados en su mayoría por funcionarios del sector público. Asimismo las organizaciones artísticas mantienen su independencia ya que no dependerían de fondos de privados.

Igualmente el modelo institucional chileno también corresponde al Modelo Patrocinador, ya que el Estado financia las Bellas Artes a través del principio que de la longitud de brazo, el cual supone un financiamiento abierto para que cualquier artista o comunidad artística pueda recibir apoyo en función de la decisión del Consejo de la Cultura y las Artes, correspondiendo a la asignación de fondos a través de las postulaciones al Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART.

---

<sup>34</sup> HILLMAN – CHARTRAND y McCAUGHEY, H. (1989). *The arm's length principle and the arts: an international perspective-past, present and future. Who's to pay for the arts?: The international search for models of arts support.* New York. Link: <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm>



Al respecto Navarro, comenta que, “Esta descripción no abarca la totalidad de las acciones del Estado chileno en cultura. El modelo de la distancia de brazos o de separación de poderes o de autonomía, significa que, como en las formaciones militares, para mantener un orden en los desfiles los miembros de una fila determinada deben mantener una distancia de la fila anterior, equivalente a la distancia de su brazo hasta el hombro del que está adelante. De esta forma, el desfile funciona pero también el que está adelante está al alcance del brazo del que está detrás, en este caso, el Estado.” (Navarro, 2006)

El tercer modelo que corresponde a la institucionalidad chilena es el Modelo Facilitador donde el principal financiamiento proviene del cobro de impuestos en nombre de patrocinadores privados, originándose donaciones de empresas privadas y fundaciones para el desarrollo de la cultura y el arte. En este modelo, el Estado casi no interviene, no pudiéndose regular las distorsiones del mercado. A modo de ejemplo, en Chile existe la Ley de Donaciones Culturales, los programas de creación y formación de audiencias y la participación activa de fundaciones y corporaciones privadas sin fines de lucro como lo es Balmaceda 1215. En este último modelo se puede vislumbrar que la independencia de los artistas se ve mermada por el gusto e intereses de los privados, por lo cual éstos podrían intervenir y controlar de manera comercial las diferentes expresiones de arte desviándolas de sus fines primeros. Por otra parte, los aportes van a depender del crecimiento económico de las empresas teniendo como consecuencia que el aporte a la cultura se vea disminuido, si tal o cual empresa se encuentran en crisis.

Es necesario referirse al apoyo estatal y privado según sus alcances, comprendiendo la importancia de la cultura en el desarrollo social, el crecimiento de las llamadas “industrias culturales”, así como también el aporte de la cultura en la economía nacional, llegando incluso a convertirse en un factor muy considerado dentro de la política y la economía de un país.

En virtud de todo lo expuesto, se puede observar que la institucionalidad chilena se plantea promover un desarrollo cultural desde un sentido muy amplio, es imperante reivindicar la idea de la cultura como un derecho ciudadano. Igualmente es necesario que exista una nueva Constitución política que seriamente posibilite y promueva las políticas

culturales desde esta comprensión, desde el enfoque del derecho y su puesta en práctica<sup>35</sup>. Se vuelve necesario entonces, una nueva arquitectura constitucional donde sus objetivos, propósitos y estrategias releven el derecho a la cultura, tomando en consideración todos los sujetos culturales y comunidades, reconociendo las formas que la sociedad tiene para generar conocimientos, las prácticas culturales, formas de ser, valores, territorio físico y simbólico de una sociedad. A pesar que en los últimos gobiernos ha habido un interés de fortalecer el status de la cultura promoviendo los derechos culturales de los ciudadanos, no parece ser suficiente para enfrentar la desigualdad, la participación en los espacios públicos, la cohesión social y la promoción de la diversidad cultural.

A la luz de lo anterior, es necesario que la cultura asuma un rol protagónico en el desarrollo de nuestra sociedad, propiciando conexiones insoslayables entre ciudadanos y organismos gubernamentales asumiendo que los procesos de diseño, elaboración e implementación de políticas culturales estén interrelacionados y sean una tarea conjunta y mancomunada entre sus distintos actores.

---

<sup>35</sup> Consigna con la cual el “Observatorio de Políticas Culturales” (OPC) invita a debatir sobre la evidencia de la enorme desigualdad en el acceso, participación y consumo cultural de los ciudadanos y la búsqueda de fórmulas concretas para garantizar el derecho a la cultura en Chile. En el marco del “IV y V Seminario Internacional de Políticas Culturales” organizado por el OPC y Balmaceda Arte Joven, que se realizó el 25 de agosto del 2015 y el 7 de Septiembre de 2016, en el Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM #DERECHOALACULTURA

## VI. Metodología

El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativo, exploratorio e inductivo. Es cualitativo porque tiene como premisa fundamental que la realidad social está configurada por el significado que los actores le dan a los hechos. Por tanto, al estar en el mundo social empírico, opera la intersubjetividad, ya que no existe una visión única de los hechos, sino la propia experiencia de los actores y los procesos dialécticos de los individuos en dicho contexto. El alcance final consiste en conocer un fenómeno social complejo, logrando su confirmación gracias a que los sujetos investigados deciden los hechos y sus interpretaciones son relevantes para la investigación.

“El objetivo central de la investigación social cualitativa es la documentación de dicho proceso de constituir la realidad, su reconstrucción analítica y su explicación. El interés de la investigación entonces es: el proceso de constitución de la realidad y el proceso de la constitución de modelos de acción y su interpretación. Para explicar los fenómenos de la realidad, también las teorías deben tener carácter procesal, deben ser derivados dinámicamente” (Bracker, 2002)<sup>36</sup>.

Los principios que se manejaron en esta investigación social cualitativa son: “la franqueza, flexibilidad, comunicabilidad, el carácter procesal, reflexividad y explicación” (Bracker, 2002), y éstos se encuentran en concordancia con la presente investigación. En consecuencia, se necesitó la franqueza de la investigadora frente al tema investigando, no imponiendo ninguna perspectiva en particular, más bien el carácter exploratorio de la investigación y su desarrollo en la vida social empírica facilitó la comprensión del problema.

La investigación es exploratoria porque:

“La función exploratoria significa que no se debe desarrollar ninguna teoría, anticipando fenómenos de la realidad. La renuncia a estructurar teóricamente ex ante el objeto de la investigación implica la segunda consecuencia, de que no se debe formular hipótesis antes de entrar a la recolección de los datos” (Bracker, 2002).

---

<sup>36</sup> BRACKER, M. (2002). *Metodología de Investigación Social Cualitativa*. Managua. Universidad Politécnica de Nicaragua.

La función exploratoria y la flexibilidad van de la mano, la apertura hacia los datos y los métodos dan cuenta un proceso dinámico siendo indispensable revestirse de un pensamiento flexible y crítico a la hora de enfrentar una investigación cualitativa. Al mismo tiempo el proceso de construcción de realidad e investigación es una interacción comunicativa entre el investigador y lo investigado donde ambos constituyen realidad. “La comunicación es investigación” (Bracker, 2002).

Es importante señalar que la información disponible para esta investigación se constituye por un alto número de fuentes primarias, de ahí que, en algunas circunstancias fue necesario acercarse a los cultores de la danza para acceder a información de interés. La poca sistematización, difusión o la pérdida de los registros de investigación referentes a la danza contemporánea hacen que la recolección de datos se transforme en un “logro comunicativo” (Bracker, 2002).

Considerando lo anterior y para que esta investigación pueda aportar dentro de su campo de estudio, resultó muy importante describir, documentar y explicar el proceso de construcción de realidad como resultado de un periodo extenso de investigación. Dar cuenta del procedimiento de interpretación y análisis de los datos obtenidos facilitará la comprensión de futuros lectores e investigadores en torno a la danza contemporánea.

## **VI.I. Recolección de Datos**

Para la descripción del panorama de los diversos actores y eslabones de la cadena de valor de la Danza Contemporánea en relación con la gestión de audiencias, se ha definido como territorio de cobertura la Región Metropolitana de Santiago, y el período analizado fueron los años 2015 y 2016. Las técnicas de producción de información que se privilegiaron fueron la observación y el razonamiento inductivo desde una perspectiva holística: “La investigación social cualitativa desarrolla sus hipótesis desde la práctica social, es decir, de manera inductiva: desde la observación hacia la teoría” (Bracker, 2002).

Algunas fuentes de información surgieron de manera espontánea en conversaciones y encuentros con los diferentes cultores de la danza. Otros, aportaron su visión en entrevistas abiertas. Esta dinámica favoreció la convergencia de enfoques metodológicos,

permitiendo diversificar la naturaleza de los resultados, aportando tanto con datos cualitativos como cuantitativos, triangulando la información disponible para la investigación y contribuyendo puntos de vista sobre la problemáticas de la danza en pro de fortalecer el sector. Estos testimonios se contrastaron con fuentes secundarias que permitieron la triangulación de la realidad observada con las fuentes escritas, conceptuales, teóricas o históricas.

“La triangulación puede ser definida como el uso de dos o más métodos de recogida de datos, en el estudio de algún aspecto del comportamiento humano. El uso de métodos múltiples, el *multimethod approach* o enfoque multimetódico, contrasta con el método de enfoque sencillo que es más vulnerable” (Bracker, 2002).

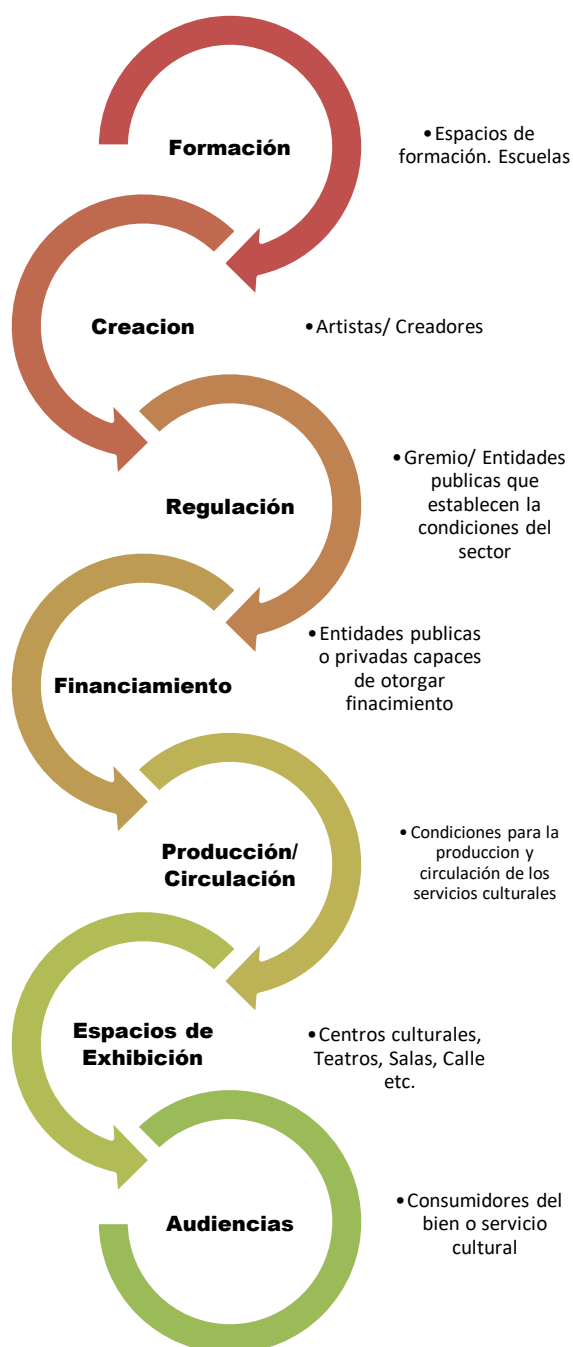
Con igual fin, se consultaron fuentes que otorgan datos cuantitativos como: Mapeo de las Industrias Creativas en Chile, Presupuesto del Área Danza y Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, todos estudios aportados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

El procedimiento para obtener la confirmación de dichos datos fueron:

- Revisión de antecedentes aportados por otros investigadores.
- Encuentros informativos con las funcionarias del Área danza de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Participación activa dentro de encuentros de gestión cultural y danza contemporánea.
- Citas de fuentes documentales. Danza Sur.
- Comparación de conceptos por medio de ejemplos. (*The Place* y Colegio de Cuerpo)
- Recopilación de datos cuantitativos. Comparación presupuestaria Área Danza del año 2003 y 2016.

## VII. Análisis de la Cadena de Valor de la Danza Contemporánea

Definida la problemática, el objeto de estudios, la conceptualización y la metodología utilizada, es necesario describir y analizar los siguientes eslabones de la cadena de valor de la Danza Contemporánea en la Región Metropolitana y sus aspectos más relevantes para la escena referida al desarrollo de las audiencias. Considerando el siguiente esquema, se revisará cada uno de sus componentes, especialmente los involucrados en el proceso de estudio.



## **VII.I. Formación**

El presente análisis de la cadena de valor, empieza por el segmento formación profesional en Danza Contemporánea, por lo que es necesario definir que se considera una labor profesional para la disciplina. Siguiendo con describir el contexto social, los espacios de formación para la Danza Contemporánea y por último dar cuenta de los desafíos actuales de los agentes que pertenecen a este eslabón

### ***VII.I. 1. Contexto Social de la Danza Profesional en Chile***

Establecer quién y cuáles son las condiciones que definen a un profesional de la danza en Chile, es una compleja labor que el año 2012 se inició con el “Catastro de la Danza”<sup>37</sup> realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En él se hace referencia a que existe una gran variedad de criterios valóricos, formativos, económicos y vocacionales que establecen el campo laboral de los cultores de la danza en Chile y paralelamente los profesionales se desarrollan en múltiples áreas.

Este estudio levantó una propuesta que buscó aunar criterios bajo una definición única que consideró aspectos empíricos y teóricos.

“Así, podemos definir al profesional de la danza como una persona que:

- ha tenido una formación en danza, ya sea en ámbitos formales reconocidos o en ámbitos no formales e informales;
- se dedica a tiempo completo a la danza;
- es su principal fuente de ingresos;
- se desempeña en la danza desde edad temprana y posee trayectoria, de al menos 5 años;
- está en contacto con las nuevas tendencias y se encuentra en constante aprendizaje e investigación en torno a su arte;
- es capaz de comunicar emociones y un mensaje social a través de su arte;
- tiene la habilidad de enseñar el ejercicio de la danza y destina parte de su tiempo a ello;
- posee ciertos valores fundamentales tales como creatividad, tenacidad, disciplina y entrega” (CNCA, 2012).

---

<sup>37</sup> CNCA (2012). *Catastro de la danza: Perfiles en el campo nacional de la danza*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/03/Catastro-de-la-danza.pdf>

En cuanto a su contexto histórico, la autora María José Cifuentes<sup>38</sup> da cuenta que en Chile la danza de manera profesional se conoce con las primeras visitas de maestros y maestras extranjeros al Teatro Municipal de Santiago; lugar que ha cobijado a la danza durante todos sus procesos históricos. A partir de 1920, la visita de Anna Pavlova marcó un precedente ya que introdujo a Chile el primer espectáculo de ballet desligado de la orquesta. Años más tarde, quién interviene en la escena hacia la formación de una escuela, es Ignacio del Pedregal, pintor chileno quién fue testigo del fenómeno de la danza en Alemania y al volver a Chile trajo consigo ideas contemporáneas de la danza y fundó una academia en el subterráneo del Museo de Bellas Artes, reuniendo a jóvenes con inquietudes artísticas.

Otro antecedente de relevancia son las políticas de apoyo a la cultura, establecidas bajo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), creándose el Instituto de Extensión Musical (IEM). En 1941 la danza se decreta como disciplina universitaria, dando partida a la primera escuela bajo el alero de IEM. A partir de este período la profesionalización de la danza fue tomando fuerza, debido a que contó con el apoyo de políticas estatales, lo que permitió integrarse al campo artístico a pesar de ser una disciplina muy joven. Durante este proceso, se buscó democratizar todas las áreas de la sociedad, apuntando a la igualdad de condiciones por sobre todo en educación y salud. En consecuencia, la danza poco a poco fue gestando un espacio para el aprendizaje técnico y artístico, gracias a los aportes de los artistas extranjeros y las políticas de Estado. Durante esos años se fue construyendo un terreno fértil y promisorio para la profesionalización de la disciplina.

“Los datos recopilados confirman que la formación de una primera escuela nacional de danza fue un largo proceso; no obstante, el interés de las autoridades y principalmente de la Universidad de Chile por gestar dicha escuela, posee antecedentes en el tiempo desde antes de su establecimiento” (Cifuentes, 2007).

Los antecedentes históricos, dan cuenta que la visita y el debut en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1940 del coreógrafo alemán Kurt Jooss, causó gran interés de los bailarines chilenos debido que se trataba de uno de los principales exponentes de la danza expresionista e impulsor de los principios de la danza teatro (Tanztheater). Joos durante su estadía influyó fuertemente la danza nacional. Al punto, que sus bailarines Ernst

---

<sup>38</sup> CIFUENTES, M. J. (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. Ediciones LOM. Santiago.



Uthoff y su esposa Lola Botka, ambos integrantes del Ballet de Jooss, resuelven quedarse en Chile formando parte del Instituto de Extensión Musical, para más tarde ser el mismo Uthoff quien fundó la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y ejerció como director, coreógrafo y docente durante 20 años. Una de las dificultades que debió sortear, es que bajo su dirección en Chile no existían profesionales para llevar a cabo grandes espectáculos en los teatros nacionales. Finalmente, se creó el Ballet Nacional Chileno (BANACH) con bailarines jóvenes sin experiencia (Montecinos, 1961).

Como consecuencia de lo anterior, la consolidación de escuelas profesionales en danza fue un proceso lento. Los principales maestros eran bailarines extranjeros, quienes fueron exigiendo y amoldando espacios de aprendizaje y técnicas corporales a una realidad local, infundiendo una cultura dancística entre los chilenos. Con el tiempo, se empezaron a conocer importantes maestros de la danza a nivel nacional como: Patricio Bunster, fundador de la Escuela Danza Espiral, Octavio Cintolesi, propulsor de escuela clásica y de la técnica académica en el Teatro Municipal y quien dirigió lo que hoy se conoce como el Ballet de Santiago.

Sin embargo, este privilegiado inicio de la danza fue catapultado con la Dictadura, periodo en el cual se reprimió y censuro diversas manifestaciones artísticas, periodo denominado por la literatura como "El Apagón Cultural". En este contexto, la danza clásica al ser una actividad naturalmente onerosa y elitista quedó confinada a las temporadas del Teatro Municipal de Santiago. Al mismo tiempo, los bailarines contemporáneos empezaron a crear nuevas formas de agruparse, dando un giro hacia el trabajo colectivo poniendo en valor el trabajo creativo en respuesta al contexto social y político. De esta manera surgen las primeras compañías de danza independiente y se generan nuevas formas de producción artística.

Manuela Bunster, hija del maestro Patricio Bunster realizó una importante labor en Dictadura, en el año 1983 al regresar del exilio fundó el Centro de Danza Calaucán en Concepción, espacio donde la danza se adhiere a los movimientos de protesta dentro de los años '80, este espacio duró 24 años y formó a destacados bailarines, docentes y coreógrafos. Sin embargo, en el año 2008 Calaucán cerró sus puertas y este hecho es otra

demostración de la poca valoración social que existió hacia la Danza Contemporánea y que da cuenta de la precariedad de las políticas culturales.

“...Por más de 24 años, el Calaucán formó decenas de bailarines y profesores que hoy lucen su talento en Santiago y en el extranjero. Tal trayectoria culminó en enero cuando cerró sus puertas por no contar con el financiamiento mínimo para continuar. Una señal que pone en tela de juicio la tendencia a la autogestión en los artistas, las políticas culturales del gobierno y el compromiso de la empresa privada con el arte creado en la comunidad a la que pertenecen” (Revista Nos, 2008)<sup>39</sup>.

Seguido a la historia del Calaucán y en plena Dictadura surgió el Centro de Danza Espiral de la mano de Joan Turner y Patricio Bunster, donde la danza social siguió siendo el proyecto de cabecera para ambos artistas. En este contexto, el “Ballet Popular” grupo de danza formado por bailarines de Ballet Nacional Chileno, iniciativa que tras la Dictadura, de regreso del exilio ambos se reunieron para llevar la danza a los sectores más populares de Chile, dando cuerpo al Proyecto de Danza Espiral. Mientras tanto, el Café del Cerro - espacio de reunión de la actividad cultural de los años ‘80 -, fue testigo de los ensayos de dicha compañía. Sin embargo, el Café fue amenazado por una bomba incendiaria lo que obligó a continuar con este proyecto en la Casona Roja de Brasil, que hasta el día de hoy es el domicilio del Centro de Danza Espiral, siendo en la actualidad parte de la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, fundada por Patricio Bunster en 1997.

“Desde 1985 este centro de danza realiza sus actividades. Una de las más importantes es la formación de monitores poblacionales para que siga la preparación de bailarines en aquellos lugares donde ya se han dado funciones.... Los monitores realizan su labor en terreno: “Espiral” pretende enseñar danza más que mostrarla, prosiguiendo o retomando una tradición de extensión cultural: el pueblo debe ver y hacer arte, ser sujeto del proceso cultural” (Vidal, 1989)<sup>40</sup>.

En los años ‘90 una vez instalada la Democracia, la danza independiente es la que asevera y posibilita el desarrollo de la danza profesional, en la búsqueda de espacios para la creación artística. Dentro de este contexto, se enmarca la creación del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura “FONDART” en el año 1992. Este fondo se

---

<sup>39</sup> REVISTA NOS, (2008). “Cierre del Centro de Danza Calaucan”. En *Revista Nos*. N° 2. Link: <http://www.revistanos.cl/2008/02/cierre-del-centro-de-danza-calaucan-un-golpe-bajo-a-la-cultura/>

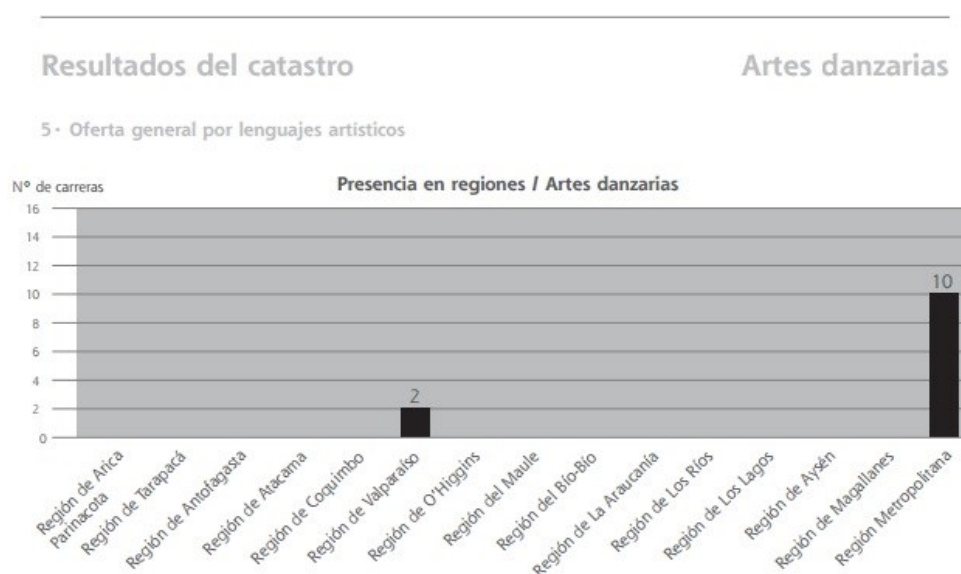
<sup>40</sup> VIDAL, V. (1989). “Espiral se eleva a Plaza Brasil”. Crítica de Ballet, Arte y Cultura. En *Revista Análisis*. Santiago.

transforma en la opción de difusión y subsistencia de la danza creativa en Chile, generando financiamiento de corto aliento para los núcleos independientes de la danza, forjando competencias dentro del gremio al volverse casi la única opción de desarrollo profesional.

En conclusión, la Danza Contemporánea es un arte relativamente joven, con una fuerte interrupción generacional a causa de lo acontecido en 1973. La realidad para el año 2016 no es muy distinta, pues aún se están reconstruyendo procesos de este inicio privilegiado de la danza dentro de la institucionalidad cultural. Hoy también se está develando una crisis estructural a nivel político y en los espacios de formación de profesionales, la cual se detallará más adelante.

### VIII.1. 2. Espacios de Formación

El año 2007 dentro del Informe Diagnostico de la oferta Académica de carreras artísticas en la Educación Superior Chilena, estudio que nos otorga información sobre el panorama de la oferta nacional académica para las artes danzarias. En dicho informe figuraban 12 carreras relacionada con la danza catastradas: 8 pre grados, 1 se impartía en la Región de Valparaíso, 1 pos título, 1 Magister y 2 diplomados. (CNCA, 2007)



En la actualidad existen 7 espacios formales que incluyen a la danza dentro de las ofertas de sus carreras: La Universidad de Chile es la única universidad estatal que imparte esta carrera, las otras: Universidad ARCIS (Universidad de Arte y Ciencias Sociales); Universidad Academia Humanismo Cristiano; Universidad UNIACC (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación); Universidad de la Américas; y los institutos: Centro de Formación Técnica “Estudio Profesor Valero” y el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y Danza, son privados.

De éstos, es importante mencionar que son tres las instituciones que han tenido una marcada trayectoria en la gestación de generaciones de bailarines, coreógrafos y docentes de transcendencia dentro de la escena nacional. La Universidad de Chile, ARCIS y Academia Humanismo Cristiano, los cuales durante años han formado profesionales de la danza y cada una de ellas, tiene una perspectiva particular de la danza en Chile y se han consolidado en tres áreas de la disciplina: pedagogía, interpretación y coreografía. Es importante destacar que el trabajo serio y sostenido en el tiempo, las ha convertido en escuelas referentes y propulsoras de profesionales de la danza en Chile. Sin embargo, a lo largo de los años cada escuela ha tenido que reinventarse hacia lo contemporáneo y el cruce multidisciplinario.

En este contexto de formación, dentro del territorio nacional, estos centros se concentran en un 100% en la Región Metropolitana, evidenciando la centralización de la oferta que pone en riesgo el desarrollo profesional de la danza en el resto del país.

“La nula oferta formativa profesional en regiones afecta negativamente al generarse en gran parte del país, ausencia de espacios de formación, capacitación y creación, así como imposibilidad, entre otros aspectos, de generar instancias de conservación adecuada de la diversidad de tradiciones culturales y dancísticas de las distintas regiones” (CNCA, 2010)<sup>41</sup>.

Esto no quiere decir que en Santiago las condiciones sean óptimas, ciertamente las escuelas de danza se han ido agotando con el paso del tiempo y las crisis de todo tipo, financieras, artísticas, estudiantiles, han detonado cambios estructurales que seguramente seguirán desarrollándose durante un periodo próximo. En los últimos años y con la discusión del lucro en la educación vigente, se han develado malas prácticas laborales

---

<sup>41</sup> CNCA (2010). *Política de Fomento de la Danza 2010-2015*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Valparaíso.

hacia los profesores reflejándose en la contratación de los mismos, incluso en el no pago de sus honorarios. Igualmente, han salido a la luz problemas de infraestructura, la cual no es adecuada para el desarrollo de la Danza Contemporánea y no se condice con el número de estudiantes, ni tampoco con las horas de práctica que necesita un estudiante de danza. Ahora bien, en este punto se hará referencia a dos hechos puntuales que fueron visibles para la comunidad de la danza en estos dos últimos años y que dan cuenta del agotamiento de la institucionalidad: el cierre de la carrera de danza en Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) y el paro indefinido de estudiantes de la Universidad de Chile.

A principios del año 2015 se resuelve el cierre de la carrera de danza en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) a causa de una profunda crisis económica y en medio de un polémico proceso a nivel político, con denuncias de corrupción y mal manejo de dineros. Este panorama afectó directamente a los profesores, quienes a mediados del 2014 dejaron de recibir su sueldo. No obstante, los profesores movidos por su compromiso con la escuela y con los estudiantes, decidieron seguir sus labores hasta fin de año para poder acelerar proceso de titulación y egreso de los últimos cursos de la carrera. Lorena Hurtado, directora de carrera, se mantuvo en su cargo hasta enero del año 2015.

En paralelo, frente a este escenario, los profesores decidieron levantar una demanda contra la Universidad y “auto despedirse” por no pago de los honorarios, la demanda fue ganada por los profesores, pero los pagos a la fecha de mayo del 2016 no se efectuaron. Los estudiantes de ARCIS han ido emigrando en su mayoría a la Universidad de Chile.

Durante el año 2016, ARCIS abre nuevos cupos a la carrera de danza, con poca difusión, sin claridad de lo que será el nuevo el programa de carrera, con nuevos profesores, con un nuevo Director, quién no está vinculado al quehacer artístico de la danza y persisten los problemas en infraestructura. Dentro de la comunidad de la danza existe desconfianza y desencanto frente a este nuevo y desconocido proyecto de carrera. Y por sobre todo nostalgia y tristeza por el derrumbe de lo que antes fue un gran proyecto educativo, el cual se consolidó como un gran aporte para la docencia y la creación, aportando con reconocidos profesionales de la danza.

Por otro lado, en el año 2016, la carrera de danza en la Universidad de Chile enfrentó una movilización, donde los estudiantes movilizados denunciaron el estado marginal de la infraestructura para la carrera. En la actualidad, son más de 140 estudiantes para solo 4 salas de clases. En el diario “El Mostrador”<sup>42</sup>, uno de los poco medios de prensa que cubrieron la noticia se señaló:

“El conflicto hunde sus raíces en la reestructuración que vivió el Departamento de Danza en los años 2008 y 2009, que incluyó la suspensión del ingreso de nuevos alumnos. Según un medio interno, el objetivo de la reestructuración fue el desarrollo de un proyecto académico que contemple los nuevos enfoques disciplinarios y los actuales sistemas de producción, recepción y circulación de expresiones artísticas en la sociedad contemporánea, que respondan a nuestra sociedad y su contexto: Una de las consecuencias fue que pronto los espacios para los alumnos se hicieron insuficientes” (Diario “El Mostrador”, 2016).

Como solución provisoria se solicitó a la rectoría el traslado del Ballet Nacional Chileno, BANCH, el cual depende del Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC) de la misma casa de estudios, el que ocupaba las dependencias del octavo piso de la Facultad de Artes, aumentando en dos salas disponibles para los estudiantes de la carrera y el desarrollo de sus actividades curriculares.

En nuestra realidad, la educación dancística a nivel profesional es un terreno difícil para las universidades y existe un permanente cuestionamiento sobre los costos anuales de la carrera *versus* las condiciones de infraestructura que ofrecen y la casi nula preparación de los estudiantes para el difícil campo laboral que enfrenta la disciplina. Durante los años 2000 al 2010 este cuestionamiento se puso al frente de la discusión, a causa de que existieron más universidades que impartieron las carreras con programas nuevos y evidentemente poco estudiados o no elaboradas por un equipo de profesionales de la danza, por tanto, se privilegiaron los fines lucrativos y las ideologías de libre mercado por encima de la calidad.

“A partir del año 2000, la oferta formativa en danza en la Educación Superior, aumentó sustantivamente. Actualmente, existen nueve instituciones que imparten carreras de Danza, siete universidades públicas y privadas, un centro de formación técnica, un instituto profesional, a lo que se suma la Escuela de Ballet del Teatro

---

<sup>42</sup> EL MOSTRADOR (2016). “Denuncian estado marginal de la carrera de danza en la Universidad de Chile”. En *Diario “El Mostrador”*, Edición del 12 de Abril de 2016. Santiago de Chile.

Municipal de Santiago, esto daría cuenta de la oferta actual de enseñanza profesional para artistas de la danza” (CNCA, 2010).

Este escenario, es el que tiene en “estado de coma” a la educación universitaria en Chile, el lucro ha sido gestor de muchas de las catástrofes en temas de educación y endeudamiento, lo que hoy parece interesar a las Universidades es la ganancia económica, más que por el real interés y compromiso por la disciplina que se está impartiendo. Asimismo, se reconoce el título profesional como símbolo de validación social, la danza se convierte en un carrera con relativa demanda y aparece la posibilidad de negocio para estas instituciones que imparten la carrera sin tener mayor garantía para asegurar la inserción de la danza en el campo social o la calidad de los contenidos y técnicas que se están enseñando. Como consecuencia directa, los espacios independientes y no formales han ido recuperando su relevancia dentro de la formación de bailarines y según el Catastro de Artes Escénicas<sup>43</sup>:

“Solo el 31,5% de los encuestados declara haber estudiado en alguna Universidad, lo que nos dice que existe una oferta formativa de carácter informal que debe ser estudiada” (Plataforma de las Artes Escénicas, 2015).

La inserción social de la danza es un desafío para muchos y más si no se tienen las herramientas adecuadas y el conocimiento pertinente para desarrollarla profesionalmente. Por esta razón, resulta importante cuestionarse las competencias, capacidad de gestión y administración de las universidades y docentes que desarrollan dichos programas o proyectos educativos. Reflexión en pro de las buenas prácticas laborales y académicas. Sin embargo, las complejidades de este contexto hacen de la danza un terreno incierto entre trabajos inestables y espacios intermitentes para el desarrollo profesional.

---

<sup>43</sup> PLATAFORMA DE ARTES ESCÉNICAS (2015). *Catastro de las Artes Escénicas*. Santiago de Chile.

Otro antecedente de relevancia para esta investigación es el diagnóstico que realizó la propia comunidad de la danza en el marco de la “Jornada de MOV-S”<sup>44</sup> sobre el ítem educación manifestó lo siguiente:

“**Educación**, la danza a pesar de intentar desde la década de los 80s ser integrada en la educación básica y media, sigue apareciendo al margen de la educación del cuerpo. Si bien existe la formación artística profesional y universitaria, la danza busca aportar a la sociedad desde la propia educación corporal, apoyando la formación de los niños desde temprana edad. Tras años de diálogos con el Ministerio de Educación, la danza sigue aislada a pesar de sus intentos. No obstante se han creado diversos programas educativos, desde la política cultural que integra la danza, pero estos mismos hoy requieren ser supervisados. Existen regiones del país más aislados donde no se cumplen los programas y es necesario fiscalizar como se llevan a cabo los programas de gobierno en el ámbito educativo y otorgar nuevos enfoques y herramientas en la relación del cuerpo y la sociedad a través de la danza.” (MOV-S, 2015)

Por tanto, no existen espacios que vinculen la danza con la comunidad y la nula participación dentro del currículum del sistema educativo nacional, pone en riesgo su vinculación con la disciplina en edad temprana. Un niño o niña con aptitudes para la danza hoy no encuentra lugar donde formarse como interprete, y para la danza son muy importantes los conocimientos previos, quien practica danza desde su niñez tendrá más ventaja en términos corporales, considerando el tiempo de duración de la carrera y la vida activa como intérprete que es hasta los 40 años aproximadamente. Sin embargo, este paradigma está cambiando, no está en discusión que la carrera de un profesional en danza puede partir antes 18 años y un ejemplo de ellos es la técnica clásica.

“La poca importancia de la danza en el currículum del sistema educativo nacional, la cual ha sido histórica, afecta su comprensión masiva del arte de la danza, tanto en su apreciación, en su variedad de lenguajes y propósitos, como en su práctica, dificultando la decodificación de sus signos y los alcances de sus efectos” (CNCA, 2010).

En este sentido, hoy es importante visualizar el potencial de la danza dentro de la educación formal. La relación cercana con el cuerpo y el movimiento que propone la danza, abre un espacio para pensar la educación desde un enfoque integral y que se

---

<sup>44</sup>MOV-S, Políticas del Cuerpo: Espacio de Pensamiento y Acción Colectiva organizado por el Mercat de les Flors de Barcelona y NAVE, el cual se realizó por primera vez en Santiago de Chile el año 2015. Este encuentro tiene como objetivo diagnosticar las problemáticas y urgencias del sector de la danza, con el fin de otorgar herramientas y metodologías que generen intercambio, conocimiento y proyectos que permitan una mejora en sus condiciones como comunidad artística.



distancie del reduccionismo de pensar la danza unicamente en sus beneficios para la salud y la belleza , si no como un bien social que encamina hacia educar lo sensible dentro de un contexto.

## **VII.II. Creación**

Tal como se menciona al comienzo de esta esta investigación, el contexto donde se desenvuelve la creación en Danza Contemporánea recibe el adjetivo de independiente, lo que en una primera instancia tiene que ver con la independencia de recursos económicos para su producción artística. En este sentido, se vuelve necesario precisar que la gran mayoría de los creadores y coreógrafos, desarrollan su trabajo creativo en forma auto gestionada, resistiendo ante la adversidad en el campo laboral y a la estandarización de los procesos creativos, como consecuencia de los plazos estipulados por los fondos concursables, los cuales hacen énfasis en el producto y no contempla las dinámicas de los tiempos propios de la investigación artística previa a la creación y los procesos creativos, estandarizando su metodología de trabajo a un formulario de postulación.

En relación a lo anterior, se hace referencia a la caracterización de la actividad creativa desarrollada por la Políticas de Fomento de la Danza 2010-2015 se identifica que:

“El principal problema del panorama creativo de la danza en la actualidad dice relación con un entorno que se presenta como frágil e inestable en términos de sustentabilidad, en el cual los creadores tienen grandes dificultades para desarrollar y proyectar su trabajo artístico, y junto con esto, permanecer en el tiempo” (CNCA, 2010).

Por tanto la escena de la creación independiente va estar en directa relación con los resultados del FONDART, concentrando la mayor parte de la oferta creativa en el segundo semestre. Por otra parte, no existe un catastro que permita dimensionar cuales son las compañías que se desarrollan en este ámbito, ya que su permanencia es esporádica y corre el riesgo de pasar desapercibida y tener un impacto menor, debido a que su práctica creativa y profesional se ve enquistada en las lógicas de los fondos y en las doce funciones a las que puedan apostar como máximo, en una única temporada.

Igualmente, se puede reconocer rápidamente que la gran mayoría de los procesos de creación y producción artística se desarrollan en la Región Metropolitana, lo que está determinado también por la concentración de espacios de formación profesional.

Una realidad paralela es la que enfrentan las compañías con elencos estables con financiamiento público, como lo son el Ballet Nacional Chileno (BANCH), el Ballet de Santiago del Teatro Municipal y el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA), teniendo la posibilidad de sostener un trabajo de mayor envergadura y continuo en el tiempo, constituyéndose como un escenario estable para sus intérpretes, sin embargo en el caso de BANCH, la mayoría de los coreógrafos que han dirigido este ballet son extranjeros, realizando un aporte menor a la creación nacional en Danza Contemporánea.

“Estos tres elencos profesionales, que cuentan con financiamiento y, por lo tanto, con sueldos estables y sistemas de contratación, tienen su sede central en Santiago. A pesar de que se realizan esfuerzos importantes por llevar estos espectáculos al resto del país, a través de exitosas giras, su actividad sigue concentrada principalmente en la capital. Por otra parte, es necesario señalar que, a pesar de contar con financiamiento, el Ballet Nacional (más bien, su teatro) cuenta con recursos técnicos deficientes para el soporte de la puesta en escena. Y el Bafona, dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, no cuenta con espacio propio para la difusión constante de sus obras” (CNCA, 2010).

Sobre el trabajo de las compañías de Danza Contemporánea, las Políticas de Fomento constatan lo siguiente:

“se puede determinar que dependen plenamente de una gestión independiente, es decir, sin apoyo institucional, y que se solventan de manera mixta, es decir, en parte por financiamiento público (fondos concursables) y en parte por financiamiento privado (auspicios), lo que determina que su situación sea fluctuante e inestable, generándose así pocas posibilidades de crecimiento y desarrollo artístico” (CNCA, 2010).

En términos económicos y posibilidades del campo laboral la actividad creativa, tal como se mencionó anteriormente, no se caracteriza por su rentabilidad ni menos por su estabilidad, por lo que desarrollarse en este ámbito significa un gran desafío de parte de los propios creadores y colectivos artísticos para llevar a cabo sus proyectos.

“Es indudable que este entorno de precariedad laboral, influye en la actividad creativa de la danza, impidiendo una dedicación exclusiva y dificultando labores

de asociación, coordinación y gestión de las agrupaciones de danza independientes. Es necesario por tanto, mejorar las condiciones de trabajo de las personas vinculadas a la danza, dignificando la actividad y contribuyendo de esta forma a un entorno creativo más estable, que logre insertarse efectivamente en el ámbito cultural nacional” (CNCA, 2010).

A pesar de todo, existen compañías independientes que se han sostenido en el tiempo y un claro ejemplo es la Compañía Danza Espiral, con al menos 36 años de historia. En 1985 se inauguró el Centro de Danza Espiral, que cobijó a la Compañía, cuyo debut se concretó en enero de 1986, durante el I° Festival Víctor Jara. Actualmente, sigue albergándose en la casona roja del Barrio Brasil, y en los últimos años su labor se abocó al rescate y remontaje del legado del maestro Patricio Bunster (Memoria Chilena, 2016)<sup>45</sup>.

Otro referente de la danza independiente es el Colectivo de Arte La Vitrina, que en el año 2016 cumple 25 años de trayectoria, resistencia y producción artística ininterrumpida<sup>46</sup>.

“La democracia en Chile no tenía ni un año y medio cuando nació el Colectivo Arte La Vitrina. Era agosto de 1991 cuando surgió como un proyecto de extensión de la FECH y de estudiantes de danza de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Nelson Avilés era entonces la cabeza de ese colectivo y sigue siéndolo hoy, cuando celebran 25 años con el estreno de *100% político (los ojos del otro)*” (La Vitrina, 2016).

Por último vamos hacer referencia a la Compañía de Danza en Cruz<sup>47</sup>, se funda en México en el año 1994 de la mano de los dos bailarines Valentina Pavéz y Rodrigo Fernández (Cruz, 2013). Durante estos 22 años de trayectoria la Compañía Danza en Cruz se ha instalado en la escena independiente y se ha mantenido en vigente gracias a producción artística que se ha ido renovando y abriendo hacia nuevos coreógrafos.

### VII.III. Regulación e Institucionalidad Cultural

El segundo eslabón de la cadena de valor que se detalla a continuación, hace referencia al alero institucional donde se enmarca la práctica dancística profesional. Para esto, se hace referencia a la historia y conformación del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes

<sup>45</sup> Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96638.html> visitado el 23 de agosto del 2016.

<sup>46</sup> COMPAÑÍA DE DANZA LA VITRINA (2016). *100% Político (Los Ojos del Otro)*. Link: <http://danzalavitrina.cl/100-politico-los-ojos-del-otro/>

<sup>47</sup> COMPAÑÍA DE DANZA LA CRUZ (2013). *Danza En Cruz Historia*. Link: <http://danzaencruzdanza.blogspot.cl/p/historia.html>

y el Área Danza, considerando la relación que tienen estos organismos públicos con la comunidad de la Danza Contemporánea.

### ***VII.III. 1. Antecedentes Históricos***

El regreso de la democracia, trajo consigo nuevos horizontes sobre el quehacer cultural en Chile, abriendo las posibilidades hacia la creación de un organismo público que articulara con coherencia las políticas y acciones del sector público en el ámbito cultural. Bajo el Gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994), por intermedio del entonces Ministro de Educación, Ricardo Lagos, se convocó a la constitución de una comisión con el objetivo de elaborar una propuesta para la institucionalidad cultural chilena, la que terminó su labor en agosto de 1991. Manuel Antonio Garretón, fue quien estuvo a la cabeza de dicha comisión (Acosta, 2011)<sup>48</sup>. Su propuesta para la institucionalidad cultural chilena, diagnosticó para esos años lo siguiente:

“No existe en el sector público, como existe para el resto de las actividades de la sociedad, un interlocutor institucional para los asuntos culturales y para la comunidad artística” (Garretón, 1991).

Para enfrentar ese escenario, se propuso la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, concebido como un servicio público autónomo, donde la autoridad máxima tendría rango de Ministro del Presidente de la República. Sin embargo, fue el año 2003 cuando se creó el CNCA, bajo el gobierno del Presidente Ricardo Lagos Escobar, al amparo de la Ley 19.891. Actualmente el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es el órgano estatal que se encarga de implementar las políticas públicas para el desarrollo cultural del país.

Ya el año 1991, en el informe de la Comisión Garretón se señaló la creación de áreas artísticas que dependían de la Dirección de Fomento y Desarrollo de este organismo:

“Se propone que en cada área exista un encargado del más alto nivel posible que se responsabilice del desarrollo y fomento del área respectiva. Cada una de las áreas deberá constituirse en el interlocutor de la comunidad artístico cultural respectiva. Se han considerado las siguientes áreas: - literatura, libro y lectura -

---

<sup>48</sup> ACOSTA, D. (2011). *Chile quiere más cultura: La Cultura en el Chile de Transición. Antecedentes de una Institucionalidad Cultural*. Ponencia presentada al Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural, Santiago de Chile.

cine, televisión y artes audio-visuales - artes plásticas - artes musicales - artes escénicas artes y artesanías tradicionales culturas locales y étnicas” (Garretón, 1991).

Para esta propuesta, la danza aún no tenía definido en que área alojarse. “La danza puede ubicarse ya sea en el área artes escénicas o artes musicales” (Garretón, 1991). Dando cuenta que por esos años, la institucionalidad ligaba el ejercicio artístico de la danza a la música, relacionándola con su tradición de raíz folclórica y de danza clásica, desconociendo del universo creativo de la escena independiente de la Danza Contemporánea.

Para dicha comisión, el debate estuvo centrado en la intervención del Estado para el desarrollo cultural a nivel país, considerando el abatido escenario que vivió el arte en Dictadura Militar. Como consecuencia de lo anterior, y siendo la cultura una preocupación estatal, se introduce el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), el cual tiene como objetivo financiar total o parcialmente proyectos, programas, actividades relacionada a la creación, difusión, producción y conservación de las modalidades de las manifestaciones artísticas, pero no fue hasta el año 2003 y bajo la Ley N° 19.891 donde el FONDART obtiene un rango legal permanente como una fuente de financiamiento directo del Estado para el desarrollo cultural del país, y hasta hoy corresponde a una de las principales fuentes de financiamiento para los artistas en general, transformándose en una opción de corto aliento que genera subsistencia esporádica de la danza en Chile.

Al respecto, Nivia Palma<sup>49</sup> señala:

“El FONDART es imaginado y soñado en Dictadura para nacer en Democracia. El Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura –FONDART–, creado el año 1992, es resultado del activo compromiso de los creadores y cultores con la lucha democrática de nuestro país en el contexto de la Dictadura Militar, como, también, de la experiencia de censura y diversas formas de restricción a la libertad de expresión que se dio en ese período de nuestra historia” (Palma, 2010).

---

<sup>49</sup> PALMA, N. (2010). *FONDART: Un programa cultural para la reconstrucción de una cultura democrática en Chile*. Memoria y Patrimonio, Santiago de Chile.

Como contraparte del Estado, la sociedad civil se organiza y los gremios de trabajadores de la danza frente a este contexto no se hicieron esperar para agruparse y demandar su participación gremial. Cabe decir que, durante los años '80, la danza chilena se posicionaba en un lugar de independencia de los recursos del Estado y su desarrollo creativo se daba en el escenario de la resistencia política y con cierta frecuencia en espacios no tradicionales, ni administrados por la Dictadura. En la emergencia, la danza chilena emprendió en la autogestión y colaboración frente a la escasez de recursos económicos, un ejemplo de esto eran los “Encuentros Coreográficos”, ideados por Luz Marmentini, coreógrafa chilena quien llegaba de Francia por el año 1984 con la inquietud de abrir espacios para la danza independiente en Chile, llevando a cabo dichos encuentros entre el año 1985 hasta 1993 (Zapata, 2004)<sup>50</sup>. Sin embargo, con la aparición de los fondos concursables, este trabajo se fue desmoronando hasta generar casi total dependencia de FONDART hasta la actualidad, el año 2016.

### ***VII.III. 2. Área Danza del CNCA***

En el plano institucional la danza no tiene representatividad, sino hasta el año 2001 con la creación del Área Danza, bajo la entonces División de Cultura del Ministerio de Educación, y es Nelson Avilés quien asume como coordinador del área y se mantiene en el cargo hasta el año 2003. Cabe señalar, que la creación de dicha área se origina de un trabajo anterior, el cual no fue sencillo y se destaca por la participación de la comunidad de la danza, quienes levantaron una serie de iniciativas en pro de visibilizar el ejercicio dancístico al Estado, el cual se detallará a continuación.

Durante el año 1997, el director del Museo de Bellas Artes, Milán Ivelic encabeza la Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales, encargada bajo el Gobierno del Presidente de la República, Eduardo Frei Ruiz Tagle. Dicha comisión tenía como propósito<sup>51</sup>:

“Actualizar los diagnósticos y estudios de los demás sectores artístico culturales; revisar la actual institucionalidad cultural y proponer un esquema de organización acorde con el presente desarrollo del país” (Ivelic, 1997).

---

<sup>50</sup> ZAPATA, P. (2004). *Con los Pies en la Tierra: Avances, dificultades y tareas pendientes*. Memoria para optar al título de Periodista Danza Contemporánea en Chile. Universidad de Chile. Santiago.

<sup>51</sup> IVELIC, M. (1997). *Chile está en Deuda con la Cultura, Comisión Asesora Presidencial en Materia Artístico Culturales*. Santiago.

Lamentablemente esta comisión asesora, no incluyó dentro de sus miembros a los cultores de la danza. La respuesta de la comunidad no se hizo esperar y para protestar enviaron una carta oficial solicitando su inclusión, la cual fue acogida.

"Esta misiva fue firmada por 36 importantes profesionales de la danza, entre los que estaban Anabela Roldán en representación de Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de Danza (SINATTAD), Malucha Solari, Presidenta Colegio de profesionales de la danza en Chile A.G (PRODANZA), Patricio Bunster, Lola Botka, Edgardo Hartley, Karen Connolly, Iván Nagy, etc. La respuesta del Presidente fue que se insistiera ante el mismo Ivelic, quién les dio la posibilidad de que los mismos artistas construyeran un informe que detallara el estado en que se encontraba la danza" (Zapata, 2004).

En efecto, la comunidad de la danza se organizó para concretar este informe, constituyéndose como una oportunidad única de ver reflejado la realidad actual de la danza contada por sus por cultores. El informe que fue presentado contenía 18 páginas, pero fue reducido dramáticamente en un solo párrafo en el documento "Chile está en Deuda con la Cultura" que proponía las directrices para la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Zapata, 2004). Las preocupaciones y los ejes temáticos que se abordaron en la elaboración de este informe el año '97, fueron: "Descentralización y regionalización; creación artística e industrias culturales; incentivos y participación del sector privado; inserción cultural de Chile en el mundo y actualización de diagnósticos" (Zapata, 2004). Con esto se evidencia que las problemáticas siguen persistiendo, a pesar de que la masa crítica de cultores de la danza ha crecido exponencialmente, la danza sigue adoleciendo de precariedad en el plano de la institucionalidad.

Ya en el año 1998, dentro de la División de Cultura, surge un espacio menor dedicado a la danza, dependiente del Área Teatro y coordinado por Anabela Roldan (Zapata, 2004) Este programa<sup>52</sup> se concentró en:

"la realización de cursos de perfeccionamiento en Danza Educativa dirigida a los profesores de esta disciplina en los establecimientos educacionales de cualquier tipo del país; el fondo concursables para la itinerancia de compañías Profesionales de Danza dedicado a todas las compañías independientes del país y la realización de un Encuentro Nacional de Danza Educativa" (MINEDUC, 2000)

---

<sup>52</sup> MINEDUC (2000). *Memoria 1997-1999*. Santiago de Chile.

La insistencia de los artistas de la danza fue canalizada por dos organizaciones gremiales: el Colegio de Profesionales de la Danza en Chile A.G (PRODANZA) y el Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de Danza (SINATTAD), quienes lograron posicionar sus demandas respecto a la creación del área artística. Un hecho que marcó este periodo, es el que señala la periodista Tamara Zapata:

“Existe aquí un hito fundamental que llamó la atención del gobierno y que lo obligó finalmente a atender las demandas de la gente de la danza. Con motivo de la celebración del comienzo del gobierno de Ricardo Lagos, se organizó una Fiesta de la Cultura en todo el país. Todos los sectores artísticos fueron invitados, incluida la danza. Los artistas se reunieron y seleccionaron las obras que serían presentadas. Sin embargo, a último momento se les avisó que por un problema de organización, sus montajes no podrían participar” (Zapata, 2004).

En consecuencia de este desagravio para la danza en dicha celebración, los bailarines organizan diversas manifestaciones para visibilizar las problemáticas que los aquejan, concluyendo en una carta dirigida al Presidente. Más tarde se presenta una propuesta al Director de la División de Cultura del Ministerio de Educación, el señor Claudio Di Girólamo, quien sí acoge estos reclamos. Este informe consideraba:

“reposicionar la danza en su rol participante y constructor del progreso artístico y cultural de Chile apoyando la conformación de capacidades críticas que incrementen nuevas formas y vías de desarrollo social y cultural.” ( Zapata, 2004)

Como objetivo se recalca:

“Ser reconocidos como área autónoma en la nueva institucionalidad cultural del estado, permitiendo tener un rol protagónico y específico, y constituir una vía mediadora y facilitadora entre agentes culturales y empresas en general (privadas o estatales), fomentando vínculos tendientes a unir esfuerzos e intereses en pro de la danza” (Zapata, 2004).

La conformación de la Área Danza, dio el punta pie inicial para lo que sería un periodo fructífero en el fortalecimiento de la cadena de valor de la disciplina, promoviendo rápidamente actividades en torno a la creación, producción, capacitación y difusión. Un



claro ejemplo de esto, fue la Revista Impulsos<sup>53</sup>, la cual contribuyó al desarrollo de la danza nacional consolidándose como un medio de comunicación especializado y de gran alcance dentro de la comunidad artística y de distribución gratuita. Sus contenidos y publicaciones ampliaron el debate respecto a la danza, ya que, realizó una labor investigativa que aportó al registro histórico, respaldando el trabajo de los grandes exponentes de la danza chilena y difundiendo la escena independiente de la Danza Contemporánea.

“Durante un periodo de tres años, la publicación especializada *Impulsos*, creada en el seno del Área de Danza, y distribuida en todo Chile, dio cuenta del quehacer de la danza nacional. En este periodo estimulante y auspicioso la revista contenía la más variadas expresiones de la danza, dejando estampada sus logros en el último número, el número 13 de la revista” (Avilés, 2005).

Durante el año 2001, surge la Corporación Danza Chile, gracias al apoyo y financiamiento de la Primera Dama, la Sra. Luisa Durán, quien en conjunto a la comunidad de la danza conformaron una corporación sin fines de lucro, que tenía por objetivo contribuir al desarrollo de la danza a nivel nacional, mancomunado e integrando esfuerzos de todos sus cultores y la institucionalidad.

“Finalmente la Corporación comienza a conformarse en junio del año 2001, hasta que el día 30 de octubre, la Señora Luisa Durán, su Presidenta Honoraria, firma los estatutos en un acto público realizado en la Plaza de la Constitución” (Zapata, 2004).

Por consiguiente, la articulación de los agentes de la danza fue visibilizando el trabajo significativamente y acercado la disciplina a los ciudadanos. No obstante, la creación del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes en el año 2003, instaló la incertidumbre en la continuidad de dichos procesos impulsados por los bailarines y el Área Danza, bajo la División de Cultura. Al respecto Nelson Avilés señala que:

“Con estos resultados más que elocuentes, tabulados, porcentuados y puestos rigurosamente en gráfico, y contrastados con nuestra historia cercana, pensábamos que sentaría las bases para que el Estado (futuro Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, gabinete de la esposa del Presidente) siguiera invirtiendo en el desarrollo de la disciplina artística más deficitaria. Cuando se pensaba haber dado

---

<sup>53</sup> AVILÉS, N. (2005). *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. En B. N. Eduardo Carrasco. Ediciones LOM. Santiago.

ejemplo de optimización de recursos versus actividades y participación de la comunidad, cohesión de organización a nivel nacional y estábamos convencidos que las autoridades aquilatarían estos frutos y la importancia que representa la danza para el desarrollo del pueblo de Chile, se suspendió la revista Impulsos, se disminuyó el presupuesto del Área Danza al mínimo, con la consiguiente reducción de actividades, y de parte del Gabinete de la señora Luisa Durán de Lagos se suspendió el modesto y único aporte para la Corporación Danza Chile” (Avilés, 2005).

Lo anterior, generó el desencanto de la comunidad de la danza con la institucionalidad cultural, al mismo tiempo validó la manera de trabajar colaborativamente, reivindicando el lugar de las asociaciones gremiales y la participación civil en la discusión política sobre la disciplina y la cultura. Ya por el año 2004, el CNCA invita a la conformación de Mesas de Danza Regionales, con la finalidad de generar asociatividad y participación nacional en el debate, siendo un mecanismo de consulta a expertos sobre el proceder del CNCA en materias que impliquen la participación de la danza, como por ejemplo en la implementación de las artes a nivel curricular en la educación. Ya en el año 2007/2008 dichas mesas fueron convocadas para elaborar la actual Política de fomento de la Danza 2010-2015 (CNCA, 2010). Por tanto, las Mesas de Danza Regionales consiguieron un posicionamiento a nivel político, y gracias a una organización más estable, se constaban el cumplimiento algunos objetivos. Pero una vez más, el trabajo de los cultores de la danza y la vinculación con la institucionalidad se ve truncado bajo el gobierno del Presidente Sebastián Piñera y la llegada del Ministro de Cultura, el Sr. Luciano Cruz-Coke, quien corta este proceso de vinculación regional y pone fin a las Mesas Regionales de Danza, dejando su continuidad a la voluntad de los Directores Regionales.

En la actualidad, el Área Danza es parte del “Departamento de Fomento de las Artes e Industrias Creativas”, formando parte de la macro área “Artes Escénicas”, ampliando la posibilidad de generar cruces e integración de lenguajes entre las tres disciplinas que la conforman: Teatro, Artes Circenses y Danza (CNCA, 2016)<sup>54</sup>. Sin embargo, el aglomerado Macro Área de “Artes Escénicas” es una categorización reciente. Al respecto, cabe mencionar que el Área Danza, como tal no figura dentro el organigrama institucional del CNCA, si no que se aloja dentro de las Unidades de Áreas Artísticas dependientes del mencionado Departamento. Los únicos sectores representados en el organigrama son el:

---

<sup>54</sup>Página web de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, apartado de danza visitada 10 de agosto 2016 <http://www.cultura.gob.cl/artes/danza/>

libro y la lectura, música y audiovisual a través de las Secretarías Ejecutivas de estas industrias. En paralelo, la Plataforma de Artes Escénicas<sup>55</sup>, suscitó el trabajo realizado por las organizaciones gremiales de los artistas escénicos debido a la nula representatividad sectorial respecto a la institucionalidad cultural.

“La Plataforma de Artes Escénicas es una instancia que reúne a organizaciones gremiales y agrupaciones relevantes y representativas del sector. Su fin es promover y difundir la legitimación social de las artes escénicas en los ámbitos laborales, educativos, simbólicos y patrimoniales relevando la importancia de las artes escénicas en el desarrollo de las políticas culturales del país” (CNCA, 2014).

La Plataforma de Artes Escénicas, por medio de sus representantes presentó el primer borrador del proyecto de Ley Sectorial de Artes Escénicas, en octubre del año 2014, preparado con la asesoría jurídica del Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE), con el objetivo contribuir en la definición de un cuerpo legal que regule este sector desde los propios trabajadores de la cultura.

Si nos referimos al presupuesto, la inclusión de la danza en la Macro Área de “Artes Escénicas” significa una inyección de \$48.050.000<sup>56</sup> para el año 2016, los cuales son compartidos para las tres disciplinas. Según lo comentado por la actual coordinadora del área, Paola Moret, dicho presupuesto está destinado al trabajo de construcción y levantamiento de las nuevas Políticas de Fomento 2017-2021, y la evaluación de las correspondientes al año 2010-2015. Para llevar a cabo este trabajo, se quiere retomar el trabajo de las Mesas Regionales de Danza, pero como se mencionó anteriormente, dichas mesas están desarticuladas en su mayoría, lo que duplica los esfuerzos en términos de asociatividad y redes de la comunidad de la danza.

Todo este proceso descrito da cuenta de la entera caída de la danza, la labilidad desde la consideración de esta investigación solo debería ser materia de investigación para el movimiento, y al contrario, una institucionalidad para danza debería verse robustecida desde el Estado, con políticas culturales que sí den continuidad a los procesos y garanticen la valoración social de la danza. Sin duda, esta es una preocupación que va ir creciendo

---

<sup>55</sup> CNCA, (2014). *Plataforma de las Artes Escénicas presenta a Ministra de Cultura, el primer borrador del Proyecto de Ley Sectorial*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/institucional/plataforma-de-artes-escenicas-presenta-a-ministra-de-cultura-primer-borrador-de-proyecto-de-ley-sectorial/>

<sup>56</sup> Dato obtenido por ley de transparencia. N° solicitud de información AV001T0000353 Unidad de Transparencia Departamento Jurídico Consejo Nacional de la Cultura y las Artes | Gobierno de Chile. 3 de agosto del 2016

con la incorporación del Ministerio de las Culturas, recientemente aprobado (agosto 2016) por la Cámara de Diputados en el Congreso de Chile

En febrero de 2016, el Área Danza enfrenta un cambio en la coordinación, Francisca Las Heras deja el cargo y asume Paola Moret. Instalándose la pregunta de que cómo se proyectará el trabajo y la postura del Área Danza, en vías del nuevo panorama de institucionalidad cultural y la Ley Sectorial de Artes Escénica.

Las críticas y reflexiones no se hicieron esperar, este cambio de coordinación no fue informado y no hubo ninguna estrategia o gesto comunicacional que diera cuenta que Paola Moret asumía el cargo. Parece un contrasentido, ya que el Área Danza genera gran interés por parte de la comunidad, y más aún en la Región Metropolitana. Seguidamente, dos programas heredados de la gestión anterior de Francisca Las Heras: Encuentro Coreográfico Sala Arrau, dedicado a la creación emergente y el Programa de Entrenamiento en GAM, ambos sufrieron un retraso significativo en la publicación de sus resultados, afectando de manera directa a todos los artistas que habían postulado. 4 meses después y como consecuencia de lo anterior surgieron dos encuentros del Área Danza con la comunidad de la danza para dar respuesta a estas inquietudes.

Las principales críticas que enfrenta el área por parte de la cultores de la danza, es que existe un crecimiento de la danza que no es correlativo con el apoyo estatal. Desde un tiempo hasta esta parte, el área solo se ha visto desenvuelta desde un rol de producción cultural y desde la perspectiva de la gestión cultural. El Área de Danza es una instancia política, pública, de sumo interés para la comunidad de la danza y por tanto, existe un necesidad de parte de la comunidad de generar un lazo de trabajo participativo, de mecanismos y estrategias vinculantes e inclusivas en el pensamiento regional, innovadoras en su desarrollo metodológico y sólidas en su accionar político, por tanto, que debiera resguardar las necesidades del sector y potenciar su desarrollo integral. Sin embargo, estos mecanismos de vinculación siguen siendo superficiales, ya que no hay real incidencia de esta participación dentro del CNCA.

### VII.III. 3. Presupuesto Área Danza

Uno de los indicadores que permiten evaluar la relevancia del área en la institucionalidad cultural pública actual, es su presupuesto. Durante los últimos años, éste ha sido francamente misérrimo, delimitando la acción del área a la producción de eventos y programas que no necesariamente abarcan las necesidades del sector

En la siguiente tabla, se observa que el presupuesto de área danza se aumenta considerablemente para el año 2016. Sin embargo, este monto no refleja la realidad ya que cuarenta y ocho millones y fracción corresponden al presupuesto de la Macro Área Artes Escénicas y están destinado para las actividades que recoger información y formulan las próximas políticas culturales<sup>57</sup>.

<b>AÑO</b>	<b>PRESUPUESTO ANUAL</b>
<b>2012</b>	\$ 60.000.000
<b>2013</b>	\$ 61.000.000
<b>2014</b>	\$ 64.000.000
<b>2015</b>	\$ 75.000.000
<b>2016</b>	\$ 147.700.000
<b>NOTA</b>	Cabe destacar que en el presupuesto 2016, el monto correspondiente a \$48.050.000, incluido en el total, corresponde a actividades de carácter transversal de la Macro Área (Teatro, Danza y Artes Circenses) y que se encuentra alojado en el plan de gastos del área.

El escaso presupuesto de Área va a repercutir en el equipo humano que hay detrás de la coordinación del área. Dicho equipo, lo conforman solamente dos personas, lo que hace una tarea imposible ya que son muchas las responsabilidades que un área de danza debe sostener, por una parte la coordinadora actual no tiene experiencia en gestión cultural, y gran parte de experiencia laboral es como intérprete del Ballet Nacional (BANCH). Sin embargo, el BANCH representa una anomalía dentro del campo laboral de la danza debido a que es uno de los pocos elencos con cartelera estable y contratos, escenario muy disímil de la realidad de laboral de la danza en Chile. Es por esto, que resulta indudable

---

<sup>57</sup> Información confirmada por la actual Coordinadora de área danza del CNCA. Paola Moret en reunión con el Sindicato de Danza y OP (Orgasmo político) asociaciones de profesionales de la danza. 22 de Julio en 2016 en espacio Arte Nimuku

considerar un aumento del equipo humano y que este conformado por profesionales tenga las competencias profesionales que se necesitan para el cargo, para así, abarcar de mejor manera las actividades que se enfrentan. Mejorar por ejemplo la difusión de las actividades del área y la producción de los proyectos que están en marcha.

El reconocido gestor cultural y actual Ministro del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, el Sr. Ernesto Ottone, es quien designa a Paola Moret en el cargo, lo que hace pensar en lo necesario y urgente que es profesionalizar el sector en materia de gestión cultural especializada en danza para poder proyectar un trabajo vinculante del sector y no eventos aislados, con profesionales calificados que puedan sacar el mejor beneficio a este escaso presupuesto.

#### ***VII.III. 4. Programas del Área Danza 2012-2016***

##### ***VII.III. 4.1. Programa de Entrenamiento para Profesionales.***

Este programa surge durante el año 2012, bajo la coordinación de Francisca Las Heras y se desarrolla también durante todo el año 2016 en Centro Gabriela Mistral, GAM.

Esta iniciativa “surge a partir de la necesidad de consolidar un espacio que convoque regularmente a los profesionales de la danza a través de una instancia de entrenamiento diario” (Área de Danza, 2012)<sup>58</sup>.

Las características de este programa eran:

- a) Valor accesible. Los precios fueron ideados considerando dos factores determinantes como: los reducidos sueldos de los bailarines, más necesidad de entrenarse de manera continua, para seguir ejerciendo su profesión en condiciones de entrenamiento. Las clases tendrían un costo accesible para los profesionales,

---

<sup>58</sup> CNCA (2012). *Convocatoria de Entrenamiento para Profesionales de la Danza*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/convocatorias/convocatoria-entrenamiento-para-profesionales-de-la-danza/>

el cual variar dependiendo de las modalidades de pago que elija el asistente. Las modalidades serían:

- Clase suelta: \$ 2.000
- Ticket de 5 clases: \$ 7.500 \*
- Ticket de 10 clases: \$ 10.000 \*

\* Los tickets tendrían una validez por la duración del programa (abril, mayo y junio) y el asistente podrá hacer uso de ellos según sus propios criterios. (Área de Danza, 2012)

- b) La flexibilidad del programa. También permitía que según fueran los intereses de los asistentes, ya sea lenguajes corporales, disciplina y horario de trabajo pudiera asistir. “Las sesiones serán enfocadas hacia la práctica de la danza contemporánea a nivel profesional que proporcionen material de movimiento, exploración e investigación corporal. Cada semana será guiada por un artista y/o profesor distinto y las sesiones no tendrán necesariamente una progresión a modo de seminario sino que serán más bien independientes y enmarcadas dentro de la propuesta particular de cada guía. Por lo tanto, los asistentes a las clases podrán participar de manera flexible y/o continua dependiendo de sus intereses y posibilidades” (Área de Danza, 2012). Es necesario precisar que el programa en una primera instancia se pensó para la danza contemporánea, luego en sus siguientes versiones este se extendió a otros estilos de danza como: *hip hop*, *butoh*, flamenco y *dance hall*.
- c) Variedad de profesores. La gran variedad de profesores que realizaban dichos entrenamientos, permitía a la comunidad de la danza establecer en este programa, un punto de encuentro desde la práctica con las distintas metodologías de los profesores, al mismo tiempo en que se visibilizó la investigación de cada uno de los profesores/ artistas.

A largo de 4 años de continuidad del Programa de Entrenamiento para Profesionales, éste se ha consolidado como una fuente de trabajo importante para los profesores que realizan clases. Al mismo tiempo, el programa se transformó en una vitrina del trabajo docente de la comunidad de bailarines. Por otra parte, es sustancial que la danza como disciplina

cuenta con una participación activa dentro de GAM, considerando que es uno de los centros culturales más importantes del país, la permanencia de la disciplina en este espacio, democratiza el acceso de los bailarines a este gran centro cultural y al mismo tiempo acerca a otros profesionales, ciudadanos y artistas a sensibilizarse con la práctica.

Una consecuencia directa de lo anterior, es que el perfil de los asistentes de programa de enteramiento fue variando, aunque se siga perfilando como un enteramiento para profesionales, hoy también existe gran número de aficionados a la danza, y profesionales de artes escénicas que asisten. Convirtiéndose también en un espacio de mediación entre los posibles públicos de danza con la práctica dancística y los artistas.

#### *VII.III. 4.2. Ciclo Creación en Tiempo Real.*

El mismo año 2012, el Área Danza en colaboración con el Teatro Municipal de Santiago se desarrolló el Ciclo Creación en Tiempo Real, encuentro que tuvo por objetivo acoger al trabajo de 10 coreógrafos en Danza Contemporánea en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago. Como es sabido, el Teatro es un espacio que se caracteriza por su escuela y programación en danza clásica, por tanto este ciclo se transforma en nuevo espacio de exhibición y un gesto valorización de la Danza Contemporánea desde la institucionalidad cultural.

“En esta primera versión, buscamos instaurar una instancia que acoja propuestas creativas a partir de los principios en los que se basa la creación instantánea, en términos generales, traducción de impresiones en movimiento o acciones en un espacio dado a partir de consignas propuestas por el creador a sus intérpretes o por el intérprete creador, según sean los modos que cada agrupación o creador considere. Lo anterior, surge debido a la necesidad de generar un espacio de visibilidad y desarrollo creativo para aquellos profesionales que actualmente se encuentran investigando o deseen comenzar a investigar, modo que en nuestro medio ha venido creciendo notoriamente en los últimos años” (CNCA, 2012).

Este ciclo se transformó en el primero de cinco versiones, de lo hoy se conoce como “Encuentro Coreográfico, Sala Arrau” que se describirá a continuación

#### *VII.III. 4.3. Encuentro Coreográfico, Sala Arrau.*



Ya el año 2013 y como resultado de la experiencia anteriormente expuesta, el Área de Danza y el Teatro Municipal, reformulan el Ciclo Creación en Tiempo Real, para dar vida al Encuentro Coreográfico, Sala Arrau, que al año 2016, realizó su V° Versión. Como consecuencia de su continuidad, este programa ha podido consolidarse como una oportunidad de exhibición de obras, aportando a la cartela de la danza, 48 estrenos de Danza Contemporánea en una distribución que se detalla en la siguiente tabla<sup>59</sup>:

<b>N° de estrenos</b>	<b>Año</b>
<b>13</b>	<b>2012</b>
<b>9</b>	<b>2013</b>
<b>8</b>	<b>2014</b>
<b>8</b>	<b>2015</b>
<b>10</b>	<b>2016</b>

En una primera instancia se pensó aprovechar el espacio del encuentro para invitar a programadores y poner en relevancia la circulación de dichos estrenos. Esta actividad sería respaldada por el Área de Danza como un sello de calidad, sin embargo esta práctica no se sostuvo en el tiempo, ni tampoco tuvo los resultados esperados.

Así lo ejemplifica la convocatoria del encuentro en el año 2013:

“Encuentro Coreográfico, Sala Arrau”, una plataforma que permitirá dar visibilidad a las creaciones de trece coreógrafos chilenos. Cada temporada se estrenarán dos obras que tendrán el privilegio de tener entre su audiencia a programadores de festivales nacionales e internacionales, que serán invitados como observadores para la posible difusión de las obras en nuevas plataformas” (CNCA, Cultura.gob.cl, 2013)

“Año a año el Teatro Municipal de Santiago apoya la carrera de artistas emergentes o de aquéllos que se dedican a las artes escénicas o la música desde enfoques diferentes. Este ciclo de danza va precisamente en esa dirección, porque

<sup>59</sup> Estos datos fueron obtenidos gracias a la revisión de los resultados del Ciclo arrau desde el año 2012 al 2016 en la publicación web del Consejo de la Cultura de las convocatorias de coreógrafos/as seleccionados de los cinco años de encuentro Ciclo sala Arrau.

<http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/encuentro-coreografico-sala-arrau-un-nuevo-espacio-para-la-danza-contemporanea-nacional/>

<http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/segundo-encuentro-coreografico-sala-arrau/>

<http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/ciclo-creacion-en-tiempo-real-en-sala-arrau-del-teatro-municipal/>.

para los coreógrafos que participen es una oportunidad de crear una nueva obra y porque la vitrina de exhibición de ese trabajo será la Sala Arrau”, comenta Andrés Rodríguez, Director General del teatro capitalino, quien además destaca los esfuerzos que hace el Municipal por ampliar la programación, en este caso, a través de la danza contemporánea” (CNCA, 2013)<sup>60</sup>.

El ciclo Sala Arrau ,ya para el año 2017 adquiere una forzosa vinculación con lo regional, que sin duda siempre es positiva, pero en esta oportunidad vinculación fue pensada desde el centro mismo, por tanto el no genera mayor aporte a la descentralización, ya que se replica la idea de traer lo regional a Santiago. Sin embargo el hecho que aún sea un espacio vigente, valida el encuentro gracias su labor como espacio y circuito pensados para la danza y del cuales deberían haber más y con cobertura nacional.

#### *VII.III. 4.4. Patrimonio Coreográfico.*

El programa patrimonio coreográfico parte el año 2014 con una experiencia piloto, el estreno de la obra “Los Ruegos”<sup>61</sup>:

“emblemático montaje del fundador de la destacada Compañía Movimiento, vuelve a escena 17 años después de su estreno, con gran parte de su elenco original y bajo la dirección de su creador, el francés Claude Brumachón. Su estreno, remontado por el propio Brumachon” (Santi, 2014).

Gracias al auspicio del Área Danza, se lleva a escena esta coproducción chilena-francesa, con gran éxito en términos de audiencias. Gracias al buen recibimiento de la comunidad de la danza a esta actividad, se determinó dar continuidad el Programa Patrimonio Coreográfico y para el año 2015 se convocó a Paulina Mellado con la obra “El Cuerpo que Mancha”, y a Luis Eduardo Aracena con la obra “Sótano”. Para su versión 2016 se convoca a Vicky Larraín creadora del montaje “Jaula uno, Ave dos” y a Elizabeth Rodríguez, coreógrafa de “Sin Respiro”.

El programa surge entonces bajo el alero del Área Danza:

---

<sup>60</sup> CNCA (2013). *Encuentro Coreográfico Sala Arrau, un nuevo espacio para la danza contemporánea nacional*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/encuentro-coreografico-sala-arrau-un-nuevo-espacio-para-la-danza-contemporanea-nacional/>

<sup>61</sup> SANTI, M. (2014). *Santi Teatro y Danza*. Link: <http://www.santi.cl/index.php/resenas/1093-los-ruegos-emblematica-obra-de-danza-vuelve-a-escena>

“Fiel a su misión de salvaguardar y difundir el patrimonio de la danza, el Consejo de la Cultura da inicio a un programa denominado Patrimonio Coreográfico, que tiene por objetivo poner en valor la creación nacional. (...) El programa remontará y volverá a vivenciar obras emblemáticas de la historia de la danza, piezas que además se han destacado por contribuir en el desarrollo de lenguajes, imaginarios y discursos escénicos” (CNCA, 2014).

### ***VII.III. 5. Gremio de la Danza***

La asociación gremial de la danza, es sin duda parte importante dentro del análisis de la cadena de valor. A continuación se dará a conocer parte de la historia sindicalista de la danza y sus principales actividades hasta la fecha.

El fructífero inicio de la danza en Chile en gran parte se debió al trabajo mancomunado y asociativo de la comunidad, como respuesta al acontecer nacional y político. Con el regreso de la democracia en 1990 se conforma el SINATTAD<sup>62</sup>.

“La sigla de nuestro Sindicato, creado como Sindicato Nacional de Trabajadores Transitorios Artistas de Danza, según establecía el Código del Trabajo en la altura - junto a temporeros de la fruta y personal embarcado -” (SINATTAD, 2015).

Por esos años, la forma de reconocer el sindicato, fue por medio de un acápite del Código del Trabajo que reconoce el trabajo de los artistas como trabajadores transitorios, siendo la primera designación de SINATTAD.

En sus primeros años de ejercicio como sindicato, fue adquiriendo visibilidad y reflexión crítica respecto a la institucionalidad cultural vigente. Sin embargo, una de las dificultades que se presentó fue desconocer la cantidad de trabajadores de la danza que ejercían a nivel nacional. Ante la inexistencia de un catastro de la danza que pueda aportar a la labor del Sindicato Nacional de Danza, este direcciona sus primeras actividades en conglomerar a los más diversos trabajadores de la danza independiente, a fin de proponer espacios de encuentros que permitieran diagnosticar y aunar criterios.

Durante los años 1991 y 1995 y gracias a la gestión del primer Directorio conformado por Anabella Roldán, Jorge Olea y Dinora Valdivia, se llevó a cabo una de los proyectos

---

<sup>62</sup> SINATTAD. (2015). “¿Qué es SINATTAD?”. En *Website SINATTAD*. Link: <http://www.sinattad.cl/copia-de-que-es-sinattad>

más importante para el Sindicato: Los “Festivales de la Danza Independiente”. El trabajo sostenido durante sus cinco versiones generó una plataforma de encuentro y exhibición de compañías nacionales e internacionales. “Por esta plataforma de proyección desfilaron todos los grupos de danza chilenos y también de Argentina, Costa Rica, México, Perú, Uruguay y Venezuela” (Olea, 2002)<sup>63</sup>. A pesar de lo exitoso de esta iniciativa, el año 1996 deja de recibir el apoyo económico del FONDART, dando fin a esta plataforma.

Igualmente, el sindicato realizó la labor de visibilizar los derechos laborales de los trabajadores de la danza, con el afán de regularizar las prácticas y relaciones contractuales. No obstante, la fragilidad de los puestos de trabajo para los bailarines/as, tiene como consecuencia que los trabajadores avalen condiciones ilícitas a fin de seguir trabajando. Así, se grafica en la siguiente entrevista que realizó la bailarina Ana Carvajal a Anabella Roldán para la Revista *Online* Guillatún<sup>64</sup>.

“Otro gran hito del sindicato fue la petición a la Inspección del Trabajo para fiscalizar los contratos de trabajo en academias, escuelas y universidades, además de canales de televisión en los ‘90. Se hizo la inspección, pero nadie quiso regularizar las situaciones anómalas. En más de alguna academia connotada los colegas firmaron cartas diciendo que ellos no eran trabajadores de ahí, y que por entretenimiento daban algunas clases a la semana, porque les gustaba la danza, recuerda Roldán sobre ese momento. El temor a perder el trabajo fue más fuerte que el ánimo de reivindicar los derechos y producir un cambio” (Carvajal, 2015).

En materia de seguridad laboral y salud, el año 2003, el Sindicato gestionó convenios con dos importantes instituciones como los son el Hospital San José y el Hospital del Cáncer (Carvajal, 2015). A la fecha, estos convenios hospitalarios no están en vigencia.

Luego de 14 años de la conformación de SINATTAD, el año 2004 éste deja de funcionar, por el periodo 2004–2014. Diez años de inactividad que fueron marcados por el creciente desinterés por parte de la comunidad de la danza en participar de las instancias gremiales.

“Por diferentes razones, el Sindicato permaneció inactivo durante 10 años aproximadamente. En junio de 2014, la última Directiva en ejercicio tomó la

---

<sup>63</sup> OLEA, Jorge. (2002). “La Danza Independiente de Chile: pasos en la escena”. En *Revista Musical Chilena*, N° 56. Link: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002005600010>

<sup>64</sup> CARVAJAL, A. (2015). “En el día de la danza el sindicato quiere remecer consciencias”. En *Revista Gillatún*. Link: <http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/en-el-dia-de-la-danza-el-sindicato-quiere-remecer-consciencias>

iniciativa de reactivar el Sindicato y llamó a elecciones, resultado de lo cual SINATTAD se encuentra activo y en funciones” (SINATTAD, 2015).

Si no se remite a un contexto actual, pareciese que el modelo económico que impera y alto nivel de decepción sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Chile, repercute en la participación de los bailarines/nas en estas instancias gremiales. Una consecuencia directa es que el trabajo de los creadores en Danza Contemporánea se vuelca hacia sí mismo y el único espacio de resistencia es el quehacer personal. Al mismo tiempo, las oportunidades laborales son escasas y están cruzadas por el alto nivel de competencia que se instala desde los fondos concursables, por tanto cada uno defiende de manera mezquina su espacio ganado. A pesar de todo, el trabajo del Sindicato se vuelve pertinente y necesario al momento de promover la valoración social de la danza ante la comunidad y las entidades públicas.

En el año 2014, cuando aparecen con mayor fuerza la discusión sobre leyes sectoriales, las buenas prácticas laborales para los trabajadores de la cultura y la inminente conformación del Ministerio de la Cultura, el SINATTAD se reactiva. Buscando rearticular el trabajo anterior, participando en la discusión vigente y asumiendo la representación y legítima defensa de sus asociados.

Como nuevo punto de inicio del trabajo del sindicato, el mismo año 2014 se realiza el encuentro “La Danza se Autoconvoca”, el cual tenía como objetivo restablecer el vínculo con la comunidad de la danza. Entonces, la necesidad de encuentro reaparece, generando inquietud en quienes participaron como cuerpo activo dentro de los primeros años SINATTAD y por otra parte las nuevas generaciones de bailarines/as que reflexionan sobre la participación ciudadana como una instancia de generar políticas de fortalecimiento para la danza.

La I° Versión del Encuentro “La Danza se Autoconvoca” se realizó a nivel de la Región Metropolitana. Y en la versión del 2015 se amplió a nivel nacional, porque contó con el respaldo de diferentes actores claves en la comunidad como: El Centro Cultural Espacio Arte Nimiku y Colectivo de Arte La Vitrina, más la participación del Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sin embargo, la mayoría de los participantes

y trabajadores de la danza son de Santiago, por lo que la presencia en dicho encuentros siempre ha sido centralizada.

La II° Versión de “La Danza se Autoconvoca” se llevó a cabo en el marco de la celebración del día de la danza año 2015, misión que fue otorgada al Sindicato desde el Área Danza y para la cual se asignó un presupuesto.

“Los ejes de acción para el día de la danza serán:

**La danza se auto-convoca:** encuentro a nivel nacional al que concurrirá un representante de la danza por cada región del país;

**Jornada de capacitación,** reflexión y escena: espacio destinado a dialogar con especialistas de temas laborales, contractuales, organizacionales y de salud pública y,

**La danza develada:** video testimonial con gente de la calle y con los propios artistas, que busca mostrar qué se sabe de danza, además de opiniones de creadores y profesores.”.( CNCA, 2015).

Por tanto, la invitación es a asociarse y participar del Sindicato, tal como se señala en el siguiente comunicado del II° Encuentro<sup>65</sup>:

“El objetivo de este encuentro es que la colectividad se encuentre, dialogue y decida de manera conjunta una postura política desde el sector hacia el contexto jurídico nacional de las artes; compartir inquietudes laborales-artísticas y definir una participación activa en la creación del nuevo Ministerio de Cultura; informar sobre la ley sectorial propuesta por la Plataforma de las Artes Escénicas; recoger necesidades sectoriales específicas; y fortalecer criterios comunes.

A esta instancia están invitados investigadores, creadores, coreógrafos, directores, intérpretes, estudiantes, organizaciones académicas, sindicales, compañías institucionales e independientes, espacios de arte formativos, espacios urbanos y espectadores de este arte” (CNCA, 2015).

---

<sup>65</sup> CNCA (2015). “La Danza se Autoconvoca”. De Web *Red Cultura*. Link: <http://www.redcultura.cl/noticia/La-danza-se-autoconvoca>

<sup>65</sup> CNCA (2015). “La Danza se Autoconvoca”. De Web *Red Cultura*. Link: <http://www.redcultura.cl/noticia/La-danza-se-autoconvoca>

**LA  
DANZA  
SE  
AUTOCONVOCA**

**PRIMER ENCUENTRO PARA EL GREMIO DE LA DANZA**

Buscamos:

- >> Encontrarnos, dialogar y decidir, de manera conjunta, una postura política desde el sector hacia el contexto jurídico nacional de las artes
- >> Compartir inquietudes laborales-artísticas y desarrollar una participación activa en la constitución del nuevo Ministerio de Cultura y en la Plataforma de Artes Escénicas.

**SÁBADO 25 DE OCTUBRE, 11.00 HRS.**  
Sala de Conferencias, GAM Centro Gabriela Mistral  
Avda. Libertador Bernardo O'Higgins 227, Sgo. (Metro U. Católica)

Invitan:  
SINATTAD, Sindicato Nacional de Artistas Trabajadores Independientes de la Danza | Centro Cultural Espacio ARTE NBEKU | Colectivo de Arte LA VITRINA | Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Ya para el año 2016, el SINATTAD enfrentó su periodo de elecciones, sin embargo la participación sigue siendo una deuda pendiente en la gestión de esta organización sindical y la comunidad de la danza en general. A pesar de lo anterior, la marcada mirada generacional se ha ido diversificando gracias a la inquietud, compromiso y trabajo de algunos jóvenes cultores de la danza contemporánea, como: Josefina Grene, Francisco López, Isadora Altamirano, Gabriela Neira y Alena Arce, otorgando una visión renovada y más estimulante al trabajo sindicalista. Una mirada que apunta al trabajo en red y colaborativo.

Al mismo tiempo, el “Proyecto Danza Sur” aparece como una alternativa a la necesidad de vinculación entre los cultores de la danza. Siendo ideado desde la misma práctica

artística, la realización del Documental Danza Sur, el cual tenía como objetivo dar cuenta de la realidad y las reflexiones actuales referentes a la Danza Contemporánea a nivel latino americano.

Danza Sur, propone entonces un proyecto de vinculación por medio de encuentros zonales entre los diferentes cultores de la danza, realizados en 4 ciudades del país a través de una convocatoria pública. La Zona Norte cubrió las ciudades de Iquique, Arica, Antofagasta y Copiapó dicho encuentro se realizó en Antofagasta, la Zona Centro abarcaba las ciudades de La Serena, Valparaíso, Santiago y Talca, el encuentro zonal se llevó a cabo en Valparaíso, la Zona Sur consideraba las ciudades de Chillan, Concepción, Valdivia, Puerto Montt y Chiloé, el encuentro de esta zona se realizó en Valdivia y por último la Zona Austral contempla las ciudades de Coyhaique y Punta Arenas este encuentro se llevó a cabo en Chiloé. Este proyecto surge a propósito de dirigir al pensamiento hacia lo nacional y no desde la perspectiva santiaguina totalizadora del quehacer dancístico. Planteando una invitación a una jornada de 4 días de reflexión y fortalecimiento del sector a partir de situaciones y actividades concretas.

Re pensarse como gremio es el contexto que muy incipientemente está apareciendo. Y desde la perspectiva este cuestionamiento, sin duda es un ejercicio positivo para la comunidad.

#### **VII.IV. Políticas de Fomento de la Danza 2010-2015**

Las Políticas de Fomento de la Danza, son las directrices y lineamientos que determina el Gobierno para el financiamiento público de la danza, las prioridades que se determinan tendrán un margen de acción durante los años que abarcan dichas políticas. A partir de lo anterior resulta indispensable que dicha formulación de la Políticas de Fomento para la danza reflejen fielmente el estado actual de la danza, que no existan sesgos por falta de información sobre la disciplina, o por no considerar a la sociedad civil dentro de la discusión, por tanto deben ser lo más representativas posibles de todos los escenarios de la danza chilena.



En este capítulo se propone revisar las vigentes Políticas de Fomento para la Danza, ya que determinan y atraviesan varios eslabones de la cadena de valor.

Para el propósito de esta investigación se, se hará énfasis en los cinco objetivos fundamentales, que se propone la Política de Fomento de la Danza 2010-2015<sup>66</sup>.

- “El desarrollo de un medio diverso, creativo y estable, con capacidad de crecimiento, proyección y sustentabilidad.
- La generación de estrategias y espacios de circulación para la danza.
- La promoción del valor de la danza en todas sus expresiones.
- La protección, el rescate y la conservación del patrimonio de la danza.
- La coordinación y articulación de acciones entre el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y otros organismos del Estado que fomenten el desarrollo y promoción de la danza” (CNCA, 2010).

La elaboración de las políticas de fomento de la danza derivada de estos lineamientos estuvo a cargo del Área Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y contó con la participación de importantes cultores de la danza y la sociedad civil, con el propósito de establecer primero el estado actual de la danza e identificar las dificultades que enfrenta la disciplina. Para luego, establecer propuestas de implementación de mejoras, con el fin de fortalecer el sector.

Entre los años 2006 y 2009, se trabajó para la elaboración de las Políticas de Fomento de la Danza, entre las actividades realizadas se destaca:

“El Primer Encuentro Nacional de Socialización de la Política de la Danza, realizado en Santiago en septiembre de 2007, con representación de todas las regiones del país, en el evento donde se trabajó en comisiones por ámbitos estratégicos, se arribó a un segundo documento de trabajo” (CNCA, 2010).

Ya en el año 2009 se convocó a un trabajo con mayor profundidad y vinculación, por medio de la Dirección Regional del CNCA, a través de “la plataforma mesas artísticas regionales, que tuvo como resultado propuestas de todas las regiones del país” (CNCA, 2010).

---

<sup>66</sup> CNCA (2010). *Política de Fomento de la Danza 2010-2015*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Valparaíso.

Entre los participantes y testigos de este proceso se destacan: Carmen Aros, Mabel Diana, Francisco Vergara, Karen Connolly, María José Cifuentes, Rocío Rivera, Annabella Roldán, Nelson Avilés y Lorena Hurtado.

Lorena Hurtado ejerció el rol de colaboradora de la Unidad de Estudios y Documentación y el Área de Danza del CNCA para la elaboración de la propuesta de diagnóstico y objetivos para una

“Política de fomento de la danza con un horizonte de cinco años que se sustenta en los lineamientos estratégicos de la Política Nacional “Chile quiere más Cultura” y que se localizan en los siguientes componentes de la cadena de valor: Creación artística, Promoción y comercialización, Participación, acceso y formación de audiencias, Patrimonio cultural e Institucionalidad” (CNCA, 2010).

De esta manera, se hará una revisión de las propuestas de implementación para la Política Sectorial de la Danza 2010-2015, focalizada en creación artística, promoción y comercialización, Participación/acceso/formación de audiencias y Patrimonio cultural.

#### ***VII.IV. 1. Creación Artística***

Es este segmento de la cadena, las medidas propuestas fueron:

1. “Diseñar e implementar un programa especial de financiamiento para proyectos que consideren la creación como eje de funcionamiento. Este debe contemplar a lo menos dos modalidades: la primera dirigida a cultores, compañías y agrupaciones de danza de reconocida trayectoria, en ámbitos regional y nacional, que permita la proyección a largo plazo (3 años); la segunda dirigida a jóvenes creadores, esta debe enfocar la creación coreográfica en regiones distintas a la metropolitana y se ejecutará en mediano y corto plazo.
2. Diagnosticar y elaborar una propuesta de financiamiento que permita generar becas de estudio para formación profesional y capacitación, dirigida a jóvenes talentos, intérpretes, coreógrafos, creadores y maestros, considerando las necesidades regionales. Así mismo resguardar y fortalecer las becas existentes.
3. Realizar un estudio diagnóstico que permita elaborar una estrategia de acercamiento y vinculación con entidades públicas y privadas que impartan estudios especializados de danza, con el fin de potenciar la descentralización de la disciplina.

4. Elaborar un programa para la acreditación de cultores de la danza que cuenten con currículo relevante y trayectoria probada con el fin de potenciar la profesionalización de la disciplina, este programa deberá considerar los diferentes niveles de desarrollo en las distintas regiones del país” (CNCA, 2010)

Desde la consideración de esta investigación, las propuestas de implementación acá expuestas, son pertinentes y necesarias para dinamizar el entorno reducido de la creación en Danza Contemporánea. Sin embargo, a la fecha, desde CNCA y el Área Danza, el único programa que se ha perfilado para financiar y estimular la creación en danza es el Programa Ciclo Arrau y su impacto sólo ha sido en la Región Metropolitana.

Las otras propuestas señaladas no fueron implementadas y el problema central de este ítem “Entorno creativo reducido y en condiciones precarias con escasas posibilidades de proyección y sustentabilidad” (CNCA, 2010), sigue sin ser atendido de manera sustancial y concreta, la concursabilidad sigue siendo la única opción de financiamiento del trabajo creativo.

#### ***VII.IV. 2. Promoción y Comercialización***

Es este segmento de la cadena, las medidas propuestas de implementación fueron:

1. “Diseñar e implementar un programa de promoción y comercialización de la danza a través de la generación de estrategias de asociatividad y de colaboración entre la comunidad de la danza y organismos especializados en la gestión cultural. Así mismo dicho programa deberá impulsar la creación de plataformas de apoyo a la gestión de proyectos de danza, orientados al fomento del proceso productivo de la disciplina y su difusión.
2. Generar una propuesta de funcionamiento y financiamiento para centros coreográficos, y realizar gestiones con instituciones públicas y privadas para su implementación. Estos centros deben proyectar el fortalecimiento y fomento de la disciplina en las cuatro zonas geográficas del país, atendiendo especialmente los focos de desarrollo de este arte; dichos espacios estarán destinados primordialmente a la formación, creación, difusión y extensión en ámbitos profesionales.
3. Diseñar e implementar circuitos de festivales y/o encuentros de danza, en los ámbitos regional y nacional a través del fortalecimiento de los eventos existentes y la implementación de nuevas iniciativas. Así como impulsar la integración de redes internacionales de festivales de danza, con el fin de fortalecer la promoción

y comercialización en el extranjero, tanto de la obra artística como de otros productos o bienes tangibles o intangibles, que se generan desde esta disciplina.

4. Crear un modelo de gestión que permita establecer programas de desarrollo y difusión para la danza en los distintos centros culturales del país, incluido el Centro Cultural Gabriela Mistral; este modelo debe contemplar los diversos ámbitos de desarrollo de la disciplina en las esferas regional, nacional e internacional” (CNCA, 2010).

La distancia entre la gestión cultural y la danza sigue siendo una amplia brecha la cual debe ser suprimida o al menos reducida, siendo una necesidad imperante impulsar gestores/as especializados en danza, sensibilizados con las dificultades y desafíos que enfrenta la disciplina. En términos concretos, el aporte de CNCA ha sido canalizado por medio de los fondos concursables<sup>67</sup>.

Por otra parte, han existido iniciativas de apoyo en gestión, a proyecto en artes escénicas y entre estas iniciativas estuvieron las impulsadas por el Proyecto Trama<sup>68</sup>. Sin embargo, estas apuntaron al fortalecimiento de las artes escénicas y no exclusivamente a la danza, la única excepción se vio dentro del Programa de Incubación del Proyecto Trama, cuyo fin fue ofrecer asesorías personalizadas a equipos de 30 emprendimientos culturales a nivel nacional durante 10 meses y el único dedicado a Danza Contemporánea fue el Colectivo de Arte La Vitrina.

En lo que se refiere a generación de estrategias de asociatividad entre la comunidad de la danza, el Proyecto Danza Sur, hace un importante aporte a nivel nacional, pero al no tener financiamiento directo tampoco es un trabajo que se garantice su continuidad en el tiempo ya que depende de la adjudicación del FONDART.

Respecto a los circuitos de festivales y/o encuentros de danza, quienes han podido acceder a redes internacionales de festivales lo han hecho por mérito propio y no por una intención política que los respalde. Es decir, las compañías de danza, investigadores y creadores que han tenido la oportunidad de viajar e internacionalizar su trabajo, es en consecuencia de su trabajo personal y red de contactos.

---

<sup>67</sup> Sin ir más lejos, la autora de la presente investigación, financió sus estudios de Magister en Gestión Cultural en la Universidad de Chile, gracias a la beca de Formación, del FONDART 2015.

<sup>68</sup> **Proyecto Trama**: Red de Trabajadores de la Cultura es una plataforma que busca mejorar las condiciones laborales y la sustentabilidad económica de los trabajadores de la cultura del país. Es una iniciativa financiada por la Unión Europea (80%) y cuenta con la colaboración del Consejo Nacional de la Cultura. Link: <http://www.proyectotrama.cl/>

Sobre este ítem, se debe mencionar que la gran mayoría de las implementaciones quedaron a nivel de discurso y a la fecha no existe propuestas tangibles, o que al menos estén desarrolladas con profundidad que garanticen continuidad más allá de los fondos concursables.

### ***VII.IV. 3. Participación, Acceso y Formación de Audiencias***

Es este segmento de la cadena de valor de la danza, las medidas propuestas fueron:

1. Confeccionar e implementar en conjunto con el medio e instituciones competentes, un programa de acreditación para academias y escuela de danza, con el fin de salvaguardar la calidad de la formación profesional, semi profesional y amateur en esta disciplina.
2. Realizar un estudio de factibilidad e impacto que permita elaborar e implementar planes de difusión para la actividad dancística en los ámbitos regional y nacional. Elaborar una propuesta que estimule a las producciones artísticas financiadas con fondos del estado, a contemplar a lo menos dos funciones gratuitas dirigidas a los sectores más vulnerables de la comunidad.
3. Crear un programa de difusión y capacitación dirigido a la comunidad de la danza y a profesionales de otras disciplinas (periodistas, informáticos, diseñadores, realizadores, etc.) que permita el incremento de la postulación a fondos concursables de proyectos comunicacionales especializados en danza tales como revistas, páginas webs, libros y programas de radio y televisión. etc.
4. Generar instancias de capacitación especializada en crítica de danza, dirigida a profesionales de las comunicaciones, periodistas, gestores, productores, creadores, artistas escénicos” (CNCA, 2010).

**Problema n° 2 :** “Fomentar una adecuada inserción de la danza en el sistema educacional chileno (pre escolar; básica y media)” (CNCA, 2010).

#### **Propuesta de implementación para el problema n° 2:**

1. Diseñar e implementar un programa de formación de público que considere experiencias existentes y responda a la sensibilización y valoración del espectador frente a todos los ámbitos en que esta disciplina se desarrolla. Dicho programa deberá considerar su ejecución en etapas y sectorizado a estudiantes del sistema educacional y público en general.” (CNCA, 2010)

De las cinco propuestas anteriormente señaladas es importante mencionar que desde la Convocatoria 2017 al FONDART, es obligatorio realizar una actividad de difusión en establecimientos educacionales esta medida obligatoria va en la línea en formar audiencia, si bien no son necesariamente funciones, cada proyecto artístico diseñará de manera libre cómo quiere instalarse en la comunidad educativa, sin embargo dicha implementación puede ser arbitraria y no considera que no todos los proyectos en danza contemporánea necesariamente se vinculen con audiencias estudiantil y le quita fundamento al desarrollo de audiencias dentro de la educación escolar. Al ser una propuesta reciente, aún no se puede evaluar su impacto, será interesante elaborar indicadores y que permitan evaluar dichas actividades dentro de la comunidad estudiantil.

Durante el año 2015, en GAM se realizó una actividad inédita: el Taller de Crítica de Danza y estuvo asociado a los espectáculos de danza que se ofrecían en la programación artística de GAM, y contó con la participación de los coreógrafos y bailarines de las obras programadas. Esta interesante actividad se realizó solo una vez y fue gracias a la gestión del entonces Director de Programación y Audiencias del GAM Javier Ibacache, quien tiene una visión muy relevante respecto a la danza y las audiencias.

Otro gran pendiente es problema identificado numero 2: La enseñanza de lo sensible y la valoración social de la danza como disciplina artísticas, sin duda alguna debe ser una preocupación desde la formación escolar, pero esto solo será posible con una intención política que lo respalde más un trabajo en conjunto con la propia comunidad de la danza.

La propuesta señalada para el problema numero 2 también quedó únicamente plasmada en el papel, sin generar acciones concretas para permitieran llevar a cabo esta propuesta. Desde la consideración de esta investigación, es necesario apoyar la danza desde su perspectiva comunicacional, ya que existe resistencia de parte los creadores para comunicarse con las audiencias y al mismo tiempo con las audiencias a ser receptivos al lenguaje del movimiento. Por tanto es precisamente la comunicación, una invitación, un programa de mano, el primer acercamiento de la obra con las audiencias, manejar estos recursos puede significar un giro hacia la recepción de las audiencias con determinado espectáculo.

#### ***VII.IV. 4. Patrimonio Cultural***

Es este segmento de la cadena de valor de la danza, las medidas propuestas fueron:

1. “Elaborar e implementar un programa para la creación de un centro que albergue, conserve y preserve el patrimonio material e inmaterial de la danza en nuestro país, y propicie la investigación especializada y conocimiento de la disciplina. Este programa debe contemplar estudios comparativos, propuesta de funcionamiento y gestión para el archivo de la danza y proyección de líneas de desarrollo que considere las danzas tradicionales que se cultivan en Chile al interior de las comunidades naturales y el desarrollo de la danza escénica en nuestro país.
2. Diseñar e implementar un programa de financiamiento que incentive el registro visual, fotográfico y audiovisual de la producción artística de danza y de otras actividades de esta disciplina (festivales, encuentros, etc.), que en el futuro podrían ostentar valor patrimonial. Es necesario considerar los ámbitos regional y nacional con el fin de cautelar el resguardo identitario.
3. Instaurar un reconocimiento (premio) nacional anual, que permita la puesta en valor de la creación actual de excelencia y/o trayectoria, que considere incentivo económico
4. Crear un programa que fomente la investigación teórica en todos los ámbitos en que la danza se desarrolla, que considere estrategias para el incentivo y participación de profesionales de otras disciplinas (periodistas, historiadores, antropólogos, sociólogos, etc.) en la postulación a fondos concursables de proyectos de investigación especializada en danza, así como traducción de textos referentes” (CNCA, 2010).

A propósito de este ítem, en la actualidad la propia comunidad de la danza y por intermedio del SINATTAD, se consiguió el tan añorado merecimiento a Joan Turner Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda el 9 de diciembre del año 2016

“En la oportunidad, la Presidenta Michelle Bachelet manifestó: “Gracias, Joan. Por tu testimonio de arte y por la memoria de Víctor Jara. La Orden al Mérito Pablo Neruda adquiere contigo otro significado”. Además, la Mandataria señaló: “Te queremos Joan como quisimos a Víctor, como queremos a Manuela y Amanda, como se quiere a una

mujer integra y valiente que ha iluminado a esta tierra con su ejemplo y con la belleza de su arte”.<sup>69</sup>

Ahora bien, respecto a la ausencia de mecanismos y espacios para preservar, rescatar y difundir el patrimonio de la danza, el programa del Área Danza: Patrimonio Coreográfico apunta al rescate de obras de Danza Contemporánea que son parte importante para la historia de la danza, este interesante ejercicio pone en valor la creación de coreógrafos aún vigentes y los instala en la escena actual re significando su aporte historiográfico y patrimonial.

Aun así hay mucho que hacer por promover la memoria de la Danza Contemporánea, profundizando en el resguardo, archivo y conservación del patrimonio de la danza.

#### ***VII.IV. 5. Institucionalidad***

Es este segmento de la cadena de valor de la danza, las medidas propuestas fueron:

1. “Instaurar una mesa de trabajo con el Ministerio de Educación, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el Colegio de Profesores y la Comisión de Educación de la Mesa Nacional de la Danza que aborde y resuelva, a lo menos, los temas pendientes en relación a la inserción de la danza en la educación general, la realización de programas especializados de danza, la normativa para profesionales que ejerzan la pedagogía en danza en la educación formal y el tratamiento de las temáticas relativas a la educación artística.
2. Elaborar una estrategia de acercamiento entre el CNCA y el Consejo Nacional de Televisión, que comprometa y coordine acciones de interés mutuo resaltando especialmente la producción artística de la danza.
3. Elaboración y estudio diagnóstico con propuestas de trabajo asociativo entre el CNCA y otras instituciones públicas y estatales con el fin de promover coordinadamente el desarrollo de la danza (Municipios, Intendencias, Corfo, Sercotec, ProChile, Dirac, Fosis, Injuv, Sernam, Sename, Aduana y S.I.I., entre otros).
4. Elaborar una estrategia de articulación y fortalecimiento de las organizaciones y gremios del sector que contemple reuniones parciales con agentes de éstas e

---

<sup>69</sup> <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/joan-turner-de-jara-no-olvidemos-que-los-ninos-y-ninas-de-chile-pueden-crecer-con-esta-cosa-maravillosa-que-es-la-danza/> visitada el 9 de Enero del 2017



involucre a sus diversos representantes y permita coordinar un trabajo asociativo en conjunto con las mesas regional y nacional.

5. Realizar estudios y elaborar propuestas normativas y legislativas que abarquen los diversos ámbitos de desarrollo de la danza, entre ellos, los temas referidos a derechos de autor, condiciones laborales de los trabajadores de la danza, pensiones y sistema de salud, pensiones vitalicias para personalidades de la danza de destacada trayectoria, Ley de Donaciones Culturales y fondos específicos para la danza, entre otros. Junto con esto, gestionar la aprobación de esta normativa y la legislación en las instancias que correspondan.
6. Realizar un estudio nacional que permita caracterizar al sector de la danza y obtener información en los ámbitos de: creación, infraestructura y equipamiento, espacios simbólicos históricos con posibilidades de recuperación, actividad productiva y comercial, y personas vinculadas a la danza (pedagogos, intérpretes, monitores, creadores, técnicos especializados, etc.) con el propósito de conocer la realidad nacional de la disciplina, así como implementar acciones que estén en coherencia con las necesidades del sector.
7. Elaborar una estrategia que permita la articulación de áreas, unidades y programas del CNCA que estén en directa relación con la ejecución de la política de fomento de la danza y sus cinco líneas estratégicas.
8. Generar estudios en relación a los resultados obtenidos por la disciplina en los fondos concursables entre los años 2004 y 2009 e implementar un plan de acción que permita fortalecer las líneas más debilitada” (CNCA, 2010).

Este último ítem de propuestas que corresponden a la Institucionalidad, es sin duda uno de los más débiles, ya que durante los 6 años de vigencia de estas políticas de fomento no se realizaron acciones concreta en la línea expuesta. Aún peor, en el año 2010 cuando asume como Ministro de Cultura, el Sr. Luciano Cruz-Coke, se corta todo el proceso de vinculación regional y las mesas regionales de danza. Por tanto, se anuló todo trabajo sostenido en la Mesa Nacional de Danza y en consecuencia no se abordaron temáticas respecto a la educación artística, perdiendo la posibilidad de participar activamente dentro la formulación e implementación del Plan Nacional de Artes en la Educación, que se encuentra en la fase de implementación entre los años 2015-2018 proyectado por el CNCA y el Ministerio de Educación (MINEDUC)<sup>70</sup>.

“Dicho plan es coordinado de manera conjunta entre la Unidad de Educación Artística del MINEDUC (División de Educación General) y la Sección de

---

<sup>70</sup> CNCA/MINEDUC. (2016). *Estado de avance del Plan Nacional de Artes en la Educación*. Santiago. Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/05/estado-avance-plan-nacional-artes-educacion.pdf>

## **VII.V. Industria Cultural y Formas de Financiamiento**

En este capítulo revisaremos el concepto industria y su vinculación con la danza contemporánea, así como las implicancias que tiene en el financiamiento de la misma.

Considerando su dimensión económica, el concepto de industria cultural va ligado a la visión y esfuerzo que haga el Estado en materia cultural, determinado por el volumen de producción y las formas de reproducción y circulación de los bienes y servicios culturales asociados. Sin embargo, que sea o no industria no tiene que ver necesariamente con que el Estado en Chile fomente o no su consolidación.

El concepto se vincula a la creación, producción y consumo de bienes culturales con contenido creativo. Por consiguiente, el Estado es el promotor de industria cultural, por medio de sus diferentes mecanismos de financiamiento, como por ejemplo los Fondos de Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR) en Cultura o las Subvenciones Municipales en Cultura

Para la UNESCO la industria cultural<sup>71</sup> esta considera como:

“Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial. Por ello, esta definición no se limita a la producción de la creatividad humana y su reproducción industrial sino que incluye otras actividades relacionadas que contribuyen a la realización y la difusión de los productos culturales y creativos” (CNCA, 2014).

Entonces, con la emergencia del concepto industrias culturales en la institucionalidad, se instala también el concepto de mercado cultural, donde la producción y el consumo de

---

<sup>71</sup> CNCA. (2014). *Mapeo de las Industrias creativas en Chile*. Santiago.

bienes culturales han ido remplazando la idea de obra y espectadores, mientras que el impacto se aborda casi exclusivamente en términos económicos y comerciales. En alguna medida, la lógicas de consumo fueron influenciando las decisiones sobre que se va a privilegiar, potenciar y financiar el Estado. Sin embargo, Carlos Ossa<sup>72</sup> señala que

“es falaz la idea de que la cultura ha quedado en manos del mercado. El Estado nunca va a renunciar a ser protagonista estratégico de aquellas definiciones de cultura que sean convenientes a su proyecto” (Ossa, 2014).

Ahora bien, si se hace referencia propiamente a la Danza Contemporánea, se puede constatar que el impacto económico de la misma está muy por debajo de otros sectores creativos que constituyen industria en términos clásicos, tales como el cine y la publicidad. La asimetría es evidente al considerar factores como: niveles de venta, empleabilidad y profesionalización del sector.

Según el Mapeo de las Industrias Creativas en Chile:

“La danza es uno de los sectores que presenta la mayor proporción de contribuyentes no empresa, lo que estaría dando cuenta de un sector poco industrializado. Esto en contraposición, por ejemplo, al sector editorial, donde la proporción de contribuyentes no empresarios es bajo, primando una estructura empresarial. Sectores intermedios que cuentan con estructura empresarial, pero a la vez mantienen niveles importantes de trabajadores independientes, son, por ejemplo, el diseño y la arquitectura” (CNCA, 2014).

Este mapeo, gracias a su análisis económico comparativo entre sectores creativos, arroja datos de relevancia para la discusión, tales como que la participación de las artes escénicas en la masa salarial de la industria creativa, la que representa un 0.1% *versus* un 18,1% de la editorial de publicación periódica. Este número sugiere calcular la masa salarial (evaluada como la suma total pagada en remuneraciones en el año) y la participación por sector artístico. En la distribución de empresas según sector creativo, la danza representa un 0,1% *versus* 19.1% de la publicidad.

Además señala que:

---

<sup>72</sup> OSSA, C. (2014). “¿Existe Industria Cultural en Chile?” En Revista *Arte en la Chile*. N° 13. Universidad de Chile, Santiago.

“Sectores como danza y artes circenses muestran solo presencia de micro y pequeñas empresas, en contraposición con sectores como editorial y audiovisual que tienen también empresas medianas e incluso, presentan algunas empresas grandes” (CNCA, 2014).

Sobre este punto, se recoge la impresión de Nelson Avilés, Director del Colectivo de Arte la Vitrina quien señala:

“La relación entre el arte y la economía parece estar dada por un empeño de ciertos sectores del ámbito cultural de querer dar el carácter de industria a una actividad que por su características y alcances no es más que un oficio, ocupación o labor, a lo que puede tener más similitudes con las PYMES” (Avilés, 2005).

Por ello, y desde hace décadas la Danza Contemporánea se lleva a cabo de manera independiente y autogestionada, el capital de la danza es humano y reside en la resistencia y tozudez de cada uno de sus cultores. En lo que se denomina industria cultural, la danza correspondería a una micro empresa, donde no existe la reproducción serial, ni masiva de contenido y la participación de privados es casi nula, no existiendo variedad de ejemplos de proyectos que reciban financiamiento a través de la Ley de Donaciones.

Muy por fuera de esta tendencia está el Proyecto NAVE, de la Fundación Patrimonio Creativo, quienes impulsan un centro de creación y residencia que tiene como misión apoyar, colaborar y nutrir los procesos de creación e investigación de las Artes Vivas— danza, performance, música, teatro. Se trata de un proyecto<sup>73</sup> financiado en una primera etapa (compra, restauración e implementación del edificio patrimonial) por Rodrigo Peón-Veiga Herranz:

“Un millonario empresario del transporte de la industria minera. De bajo perfil, Peón-Veiga donó 2.5 millones de dólares para habilitar un viejo edificio en barrio Yungay y convertirlo en uno de los centros de actividad artística más modernos del país. El centro cultural fija a la danza como una de sus actividades centrales, disciplina que cultiva la hija del nuevo mecenas del arte en Chile” (Diario “El Mostrador”, 2015).

Tal como da cuenta este extracto del Mostrador, sin este lazo sanguíneo y amor por la danza, no existiría NAVE, dejando en constancia que los privados que usan la Ley de

---

<sup>73</sup> EL MOSTRADOR (2015). “La NAVE, la historia del centro cultural que le hizo un millonario a su hija en el Barrio Yungay”. En el *Diario “El Mostrador”*. Link: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/09/02/la-nave-la-historia-del-centro-cultural-que-le-hizo-un-millonario-a-su-hija-en-barrio-yungay/>

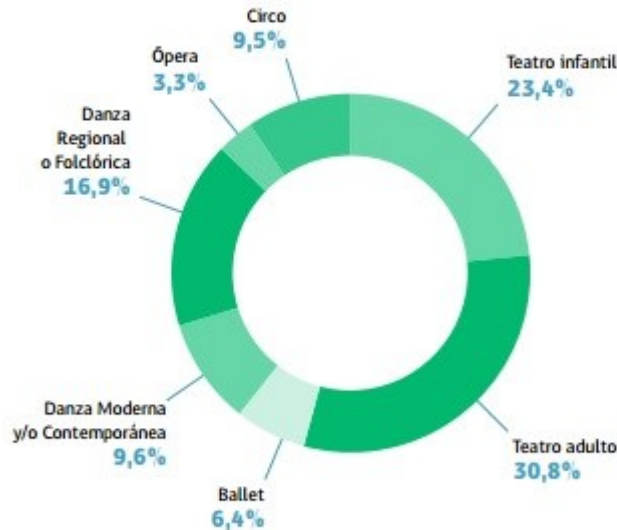
Donaciones para beneficiar a la danza, no lo hacen con un interés espontáneo por la disciplina, si no gracias a una vinculación previa. Este proyecto, en la actualidad genera gran interés tanto en la comunidad civil como en la comunidad dancística y es sin lugar a dudas, un gran aporte al desarrollo experimental de la Danza Contemporánea.

Asimismo, tampoco existen emprendimientos creativos relacionados con la disciplina apoyada por instituciones como Corporación de Fomento a la Producción (CORFO), por medio de sus iniciativas y programas destinados a fomentar el desarrollo de las industrias creativas en sus respectivas regiones. Solo se registran apoyos a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, o a través del Ministerio de Educación.

Si súmanos a la reflexión los datos aportados por Instituto Nacional de Estadísticas INE ) Estadísticas culturales. Informe anual 2015, que dentro del Sub Dominio Artes Escénicas los indicadores más relevantes señala el consumo de espectáculos a nivel regional y contrastándose con la realidad para el año reflejada en este mismo informe para el año 2014.

“CONSUMO: La asistencia a espectáculos de artes escénicas, considerando los asistentes tanto de espectáculos pagados como gratuitos, llegó a 3.010.713 asistentes, una disminución del 5,8% en comparación al 2014. En cuanto a su distribución por tipo de espectáculos, se mantuvo la asistencia mayoritaria a Teatro y Danza, que para el 2015 alcanzaron al 54,2% y 33%, respectivamente. La distribución regional se mantuvo, asimismo, concentrada en las regiones con mayor cantidad de habitantes: en conjunto la Región Metropolitana Valparaíso, Biobío y La Araucanía sumaron el 70,6% del total de asistencia en el país.” (INE, 2015)

**Porcentaje de asistentes a espectáculos de Artes escénicas con entradas pagadas y gratuitas, según tipo de espectáculo. 2015**



74

En este sentido podemos señalar que no se han producido cambios culturales en los patrones de comportamiento de las audiencias de la danza contemporánea, la disposición de pago se ha mantenido estable, al mismo tiempo que algunos grupos de audiencias son fieles a los elencos o compañías que tienen cartelera estable.

Todos estos datos permiten corroborar que la Danza Contemporánea en Chile no constituye industria y el concepto no es viable en términos de políticas de fomento para la danza, porque el desarrollo de la disciplina no se ajusta a prácticas comerciales. Desde el punto de vista que se ha ilustrado en esta investigación, la lógica de la industria sugiere que el artista sea como un empresario que genera servicios culturales para el consumo, descuidando la experiencia y la calidad artística de dicho producto. Como consecuencia se olvida la relevancia del proceso creativo y con el énfasis puesto en la producción y comercialización, la danza queda estancada e inmóvil en los indicadores de masividad e impacto. Por lo tanto, podemos sostener que esta lógica del mercado cultural ha prevalecido ante el procesos cultural que es el desarrollo y formación de las audiencias

En lo discursivo, se puede hacer uso de terminologías que devienen del mercado y beneficiarse de las mismas para por ejemplo, dar a entender con una contraparte, el Estado

<sup>74</sup> Fuente: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en base a datos de la Encuesta de Espectáculos Públicos del Instituto Nacional de Estadísticas (INE). 0 Considera ballet, danza moderna o contemporánea y danza regional y/o folclórica.

o un privado. Y sin duda algunos términos son útiles para el desarrollo de la gestión cultural especializada en danza, otorgando un nuevo enfoque de los cuales muchos coreógrafos y artistas son reticentes. Sin embargo, en lo práctico estos conceptos no abarcan la totalidad de la práctica creativa y las emergencias de nuevas formas contemporáneas en el plano artístico. La industria homogeniza y estandariza las formas de producción, incluso la estética, a partir de modelos de gestión y negocios exitosos, sin respetar los tiempos de la creación por ejemplo, desarrollando un programa de audiencias o un plan de educación artística.

Dentro del marco del encuentro MOV-S, Políticas del Cuerpo<sup>75</sup>, se diagnosticó las problemáticas y urgencias del sector de la danza, con el fin de otorgarle herramientas y metodologías que generaran intercambio, conocimiento y proyectos que a su vez permitan una mejora en sus condiciones como comunidad artística. Dentro este encuentro se identificaron algunas problemáticas del sector y se definieron algunos conceptos que son de interés para esta investigación, tales como:

**“La Industria Cultural:** es el gran concepto que se ha instalado en Chile y que regula los fondos y leyes que protegen la cultura. El propio sector identificó que este terminó no es funcional para las políticas de la danza en la actualidad. A pesar de que se ha intentado crear mercado e instalar a la danza como bien de consumo e incluso transformar al artista en un empresario, la danza no ha cambiado en lo más mínimos sus maneras de hacer en post de una industria. Luego de casi 10 años de concepto de industria cultural, la danza identificó que las políticas culturales nacionales no representan la realidad cultural, y que los agentes de la danza siguen estando al límite de la industria” (MOV-S, 2015).

María Paulina Soto Labbé dentro de su investigación “Anatomía de una ausencia. Hombres en la danza contemporánea chilena”<sup>76</sup> señala que la danza posee la condición “marginal de elite” refiriéndose entre otras cosas, a que en Chile combina una alta exigencia de conocimientos para su disfrute, con una práctica de muy bajo retorno económico. Asimismo, el imaginario de la danza se asocia a la gran participación de mujeres creadoras e impulsoras de esta disciplina, por tanto se le asume como feminizado y contracultural. Dicho prejuicio tiene implicancias también en su desarrollo comercial.

---

<sup>75</sup> MOV-S (2015). *MOV-S, Políticas del Cuerpo: Espacio de Pensamiento y Acción Colectiva*. Link: <http://nave.io/2015/10/mov-s-se-realizo-por-primera-vez-en-chile/>

<sup>76</sup> SOTO, M. P. (2010). *Anatomía de una ausencia. Hombres en la danza contemporánea chilena*. Investigación y redacción del libro: La danza contemporánea en Chile en los últimos 20 años, desde la perspectiva de la inclusión de hombres en ella. Solicitado por la Unidad de Estudios. CNCA

“Además de los prejuicios que la caracterizan con atributos contraculturales tales como promover un lenguaje irracional o excesivamente emocional y abstracto, así como de ser una práctica o nicho de personas anti sistémicas, éste sería un arte que no ha tenido una inserción comercial exitosa, ni sus cultores una laboral digna y de reconocimiento similar al que tienen otras profesiones artísticas” (Soto, 2010).

Si se compara con el Teatro, la masa crítica de la Danza Contemporánea es considerablemente menor, los cultores y los públicos de Danza Contemporánea son menos numerosos y a la hora de la asignación de recursos se corre en desventaja. No obstante, el Teatro estableció hace un par de décadas un sólido vínculo con la rentable industria televisiva y luego ha crecido y se ha diversificado, mientras la Danza Contemporánea representa una clara expresión de un arte que no constituye industria, ni en su tamaño ni en sus formas de reproducción y eso ha atentado contra la consideración de la institucionalidad:

“El número de espectadores y el número de cultores, es menos que crítico. Es decir, su condición de elite marginal boicotea la posibilidad de que se asignen más recursos de apoyo, que obtenga una legislación especial, que se cree un Consejo y un Fondo propios, que se incluyan de manera permanente en las parrillas de la programación cultural gratuita del Estado o de los gobiernos regionales y municipales, entre otro tipo de medidas que si se tratara de un arte fácilmente masificable, sí obtendría” (Soto, 2010).

Lamentablemente, en la carrera por los FONDART, en Enero del 2016, hubo una gran decepción a causa de la escasa adjudicación de fondos regionales recibidos para esta disciplina. Según la publicación de los resultados del fondo, el total de proyectos adjudicados fueron 34 que se desglosan en: 21 de teatro, 5 de artes visuales, 2 de danza, 2 de fotografía, 2 de nuevos medios, 1 de circo y 1 de folclor.

La decreciente cantidad de proyectos adjudicados no hace más que develar un síntoma peligroso respecto de la falta de políticas culturales horizontales, democráticas, equitativas y estables que regulen una proporcionalidad en la distribución y entrega de fondos para todas las áreas. Además, existe baja visibilidad en cómo se aplican criterios y modos en los procesos de toma de decisiones.



Tal como señalaba una carta firmada por el Sector Organizado de la Danza Independiente RM, la cual representaba el sentir de múltiples organizaciones y colectivos dedicados a la danza, sin embargo este gesto no obtuvo repercusión pública de parte del Estado y da cuenta que la instalación del concepto de industria cultural, hoy está mermando el desarrollo y sustentabilidad de la danza.

#### **VII.VI. Producción y Circulación.**

Tal como se mencionó anteriormente, la danza no constituye como industria. Un factor determinante que condiciona esto, son los eslabones de producción y de circulación en la cadena de valor, debido al carácter intermitente de la cartelera, y como consecuencia también de la discreta cantidad de *tickets* cortados, esto traduce en un impacto económico menor, que no encuentra su causa en el valor artístico de las obras, sino que en el “analfabetismo” de las audiencias respecto de la Danza Contemporánea y frente a los entes financiadores, los medios de comunicación masiva e incluso el Estado.

Según las Políticas de Fomento para la Danza:

“Actualmente en nuestro país, la danza no es una disciplina que se encuentre posicionada como un arte de consumo masivo. Una de las causas asociadas a esta situación, referida por los actores estratégicos entrevistados, es la inexistencia de canales propios de difusión y comercialización de las producciones nacionales” (CNCA, 2010).

Por una parte, son escasos los medios de comunicación especializados en Danza Contemporánea y su visibilización es escasa en los medios de comunicación masivos. De esta manera, la imagen que proyectan y difunden en la televisión hacia la ciudadanía y para el imaginario colectivo, la mantiene en una condición de marginalidad.

La plataforma nacional de circulación nacional de Danza Contemporánea está constituida principalmente por festivales y la mayoría tiene un carácter esporádico y dependiente del financiamiento del FONDART. Dentro de los problemas identificados en las políticas de fomento se señala que los festivales son:

“escenarios importantes para dar a conocer de una forma masiva el trabajo que desarrollan los artistas de la danza, ya que cuentan con una programación variada,

y sus planes de difusión tienen mayor alcance, puesto que estos festivales tienden a ser gratuitos, lo que permite atraer una gran cantidad de público, teniendo así mayor trascendencia en términos de audiencia” (CNCA, 2010).

Los festivales de Danza Contemporánea, sin duda han sido muy significativos para la visibilización y producción del trabajo artístico y creativo. Pero no es novedad que su vida está estrechamente ligada al financiamiento que reciben.

### ***VII.VI. 1. Festivales***

A continuación se dará a conocer detalle de los principales festivales que se han desarrollado entre los años 2008-2016 en la Región Metropolitana y que están dedicados a contribuir a la difusión de creación y programación en Danza Contemporánea, por tanto quedan fuera todos aquellos que comparten la programación de danza con teatro y circo como por ejemplo: Santiago OFF y Festival Santiago a Mil.

- a) Festival Días de Danza<sup>77</sup>: Bajo el alero del Centro Cultural España (CCE) se realizó realiza el Festival Días de Danza durante 5 años consecutivos, el termino de este festival fue una consecuencia directa de la crisis económica española.

“Se trata de un programa que incentiva la producción artística, genera circulación de obras, ofrece instancias de formación, y visibiliza la creación escénica de la danza contemporánea al público en general. Así, en sus diversas versiones propicia prácticas culturales que construyen comunidad, cuestión fundamental para el impulso de un campo artístico que en nuestra ciudad y país, tiene acotados espacios con identidad y representatividad para su desarrollo” (Ramírez, 2013).

- b) Festival Internacional de Danza Contemporánea Escena 1<sup>78</sup>: Escena 1 fue un importante festival internacional exclusivo para la danza contemporánea. Este proyecto es ideado, gestionado y producido por la empresa GESTUS, el cual tuvo dos versiones realizadas durante las vacaciones de invierno de los años 2011 y 2013. La primera versión del festival fue financiada por el FONDART; en colaboración con el Museo de la Memoria, Matucana 100 y el Centro Cultural Gabriela Mistral. Mientras que la segunda versión obtiene también el

---

<sup>77</sup> RAMÍREZ, N. (2013). *Centro Cultural España*. Link: <http://www.ccespana.com/default.asp?S=39&PerMaCon=147>

<sup>78</sup> ESCENA 1. (2013). *Nosotros - Escena1*. Link: <http://www.escena1.cl/nosotros/>

financiamiento del Fondo de Ayudas para las Artes Iberoamericanas IBERESCENA (Escena1, 2013).

Durante 10 días seguidos, Escena 1 surgió como una potente alternativa de programación de Danza Contemporánea en el país ante la escasa oferta de espacios de circulación y exhibición de obras, concretando en sus dos versiones la participación de 26 elencos nacionales e internacionales Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Sin embargo, el 2015 no se llevó a cabo su tercera versión debido a que no se adjudicaron fondos para ese año.

- c) Festival Vertientes<sup>79</sup>: El Festival de Danza Contemporánea Emergente Vertientes, surge el año 2008, abriendo un espacio profesional para los coreógrafos/as, colectivos compañías de danza independiente del país. Sus objetivos apuntan a aportar al crecimiento y desarrollo de la disciplina, propiciar un lugar de intercambio entre artistas nacionales e internacionales, fomentar la creación de nuevos públicos y fortalecer el circuito de la danza (Webzine Saborizante, 2013). Dicho festival tuvo 5 versiones entre los años 2008 y 2013, desarrollándose en la Región Metropolitana, consolidándose como una plataforma de visibilidad para la comunidad de la danza, realizando un valioso y sostenido aporte.
- d) Festival Cultura Transforma<sup>80</sup>: Este festival se desarrolló durante los años 2012-2013 en la Región Metropolitana y se caracterizó por poner énfasis en los nuevos formatos de producción y experimentación escénica.

“Es una experiencia móvil y nómada que desarrolla estrategias de experimentación transdisciplinarias, sustentabilidad y prácticas colaborativas. Su interés principal está puesto en convocar miradas múltiples y diversas propiciando el encuentro entre agrupaciones y artistas, que piensan el arte desde sus dimensiones estéticas y culturales, como factores de transformación social” (Cultura Transforma, 2013).

Transforma, fue un circuito de contagio escénico que invitaba a recorrer la ciudad por medio de instalaciones artísticas. La gestión de este proyecto también fue innovadora y contaron con el apoyo y alianzas con otras instituciones distinta al

---

<sup>79</sup> SABORIZANTE (2013). “Festival Vertientes trae lo mejor de la danza contemporánea”. En *Webzine Saborizante*. Link: <https://www.saborizante.com/2013/10/festival-vertientes-trae-lo-mejor-de-la-danza-contemporanea/>

<sup>80</sup> CULTURATRANSFORMA (2013). *Web Cultura Transforma*. Link: <http://culturatrtransforma.cl/>

FONDART, como por ejemplo: Embajada Brasil, CNCA, Pantano Pallet, CCE, y con la colaboración de: Sandía Comunicaciones, Diego Becas, Obrera Gráfica, Sol Díaz, Andy Dockett, Festival Escena Doméstica, Casa de Goethe, Taller de los niños, CAC, CIMMIC, Escenalborde, Festival Danzalborde y MIL M2.

- e) Encuentro Universitario de Danza de Balmaceda Arte Joven<sup>81</sup>: Este encuentro se realiza desde el año 2004 y el 2016 se realizó su versión n° 12. El propósito que funda este encuentro es exponer las mejores presentaciones de las nuevas generaciones de bailarines de las distintas escuelas de danza, conformándose como vitrina y espacio de encuentro entre estudiantes de las carreras de danza de las de las seis casas de estudios que la imparten de la carrera de manera profesional.

“Esta iniciativa es la única instancia, existente en el medio, que otorga a los jóvenes la oportunidad de mostrar sus trabajos en importantes centros culturales, y que tiene como objetivo abrir un espacio de encuentro, exhibición y reflexión. En la iniciativa participan las universidades: Mayor, ARCIS, Espiral (Academia Humanismo Cristiano), Universidad de Las Américas, Bolivariana, escuela Moderna de Música y Danza, y Universidad de Chile” (Balmaceda Arte Joven, 2013)

El patrocinio y la asignación de recurso de este encuentro están intermediada por la Corporación Balmaceda Arte Joven. Es necesario precisar que, para la producción y realización de dicho encuentro no se hace imperioso invertir grandes cantidades de recursos económicos. Por tanto, en términos prácticos, el Encuentro Universitario de Danza de Balmaceda Arte Joven es viable de sostener en el tiempo y siendo la tónica de los 12 años de encuentro.

- f) Escena Doméstica, Festival en Espacios Caseros<sup>82</sup>:

“Escena Doméstica es un festival en espacios caseros organizado por un grupo de artistas, investigadores, programadores, teóricos, dramaturgos y coreógrafos que

---

<sup>81</sup>Balmaceda Arte Joven nace en septiembre de 1992, con el objetivo de entregar un espacio de creación artística, ofreciendo oportunidades reales a jóvenes de recursos limitados para desarrollar sus talentos en las diferentes disciplinas. Balmaceda Arte Joven ofrece en cada una de sus sedes, talleres y actividades de extensión gratuitas en las diferentes disciplinas artísticas. Esta labor busca despertar la vocación artística de los jóvenes, pero también enriquecer su desarrollo personal. Link: <http://www.balmacedartejuven.cl/>

<sup>82</sup> ESCENA DOMÉSTICA (2012). “Convocatoria Permanente”. En *Website Escena Doméstica*. Link: <https://escenadomestica.wordpress.com/convocatoria-permanente/>

validan el lugar de “La Casa” como espacio escénico. Las personas que colaboran o integran el colectivo actualmente de este festival están en él porque buscan crear nuevos contextos. Con el fin de entregar al espectador una experiencia fuera de los espacios convencionales, incentivando un receptor activo, emancipado y participativo que se integra a la acción escénica caseramente. Su existencia es un intento por abrir nuevos espacios de autogestión y mantener viva la creación sin depender de los grandes presupuestos” (Cifuentes, 2011)<sup>83</sup>.

Tal como se señala anteriormente, lo que caracterizó este festival fue su énfasis en la comunidad civil, en la comunidad dancística y artística, generando un espacio donde puedan llevar a cabo obras y proyectos de artes vivas, bajo a una línea curatorial inédita que está en movimiento, por lo tanto no es posible adscribirla a la alternativas que ofrece institucionalidad cultural, más bien busca generar una institución nueva a partir nuevas formatos de producción artística.

Este encuentro se realizó entre los años 2011 y 2014, gracias a la colaboración de los artistas participantes. Para esto, se llevaron a cabo convocatorias permanentes obras-acciones escénicas-performance, convocatorias en casas que puedan abrir su espacio domestico para la realización de algunas actividades y por último convocatoria a teóricos e investigadores para enviar lecturas, o conferencias que se puedan realizar en el living de la casa (Escena Doméstica, 2012).

g) Encuentro Danza en Emergencia<sup>84</sup>:

“El Encuentro Danza en Emergencia es un espacio de visibilización de obras de danza y artes escénicas relacionadas, que convoca a artista bajo la pregunta ¿cómo percibes tu entorno y de qué manera lo plasmas en tu trabajo? El formato del encuentro consiste en la realización de una función seguida por un conversatorio, donde los artistas y espectadores comparten opiniones que emergen desde las mismas creaciones” (La Danza en Emergencia, 2016).

Es importante destacar, que este festival surge como respuesta al acontecer social y político que se vivía en el año 2011, las manifestaciones estudiantiles se expresaban en contra el lucro en la educación. Y dentro de este ámbito las fundadoras de este encuentro, Catalina Tello y Catalina Varela ambas estudiante

---

<sup>83</sup> CIFUENTES, M. J. (2011). *Escena Doméstica*. Link: <https://escenadomestica.wordpress.com/2012/03/27/escena-domestica-esta-en-fidet/>.

<sup>84</sup> DANZA EN EMERGENCIA (2016). *Blog La Danza en Emergencia*. Link: <http://ladanzaenemergencia.blogspot.cl/>

de danza de la Academia Humanismo Cristiano, abrieron un espacio para la reflexión a partir de la danza que hasta hoy tiene vigencia.

La convocatoria de este encuentro es abierta y su enfoque curatorial se relaciona con obras que aborden temáticas sociales, proponiendo la reflexión social en movimiento.

De las 5 versiones de este festival, sólo uno hasta el momento ha tenido financiamiento por parte del FONDART, el resto se han llevado a cabo gracias a la colaboración de la propia comunidad la danza y el apoyo de la Universidad Academia Humanismo Cristiano. Es de adhesión voluntaria.

## **VII.VII. Espacios de Exhibición**

En este capítulo vamos hacer una diferenciación entre los espacios físicos para exhibición de la danza contemporánea, si bien los festivales también son espacio para la circulación y exhibición de obras, como ha sido expuesto anteriormente su condición no es estable en el tiempo. Por tanto ahora vamos hacer énfasis en la infraestructura cultural disponible para el ejercicio de la danza contemporánea.

Según el estudio elaborado por Proyecto Trama<sup>85</sup>, el 61,2% de los trabajadores de la cultura declara tener dificultades para encontrar espacios donde desarrollar su actividad artística (Proyecto Trama, 2014). Por consiguiente, existen pocos espacios e infraestructura cultural que estén dedicados al desarrollo de la danza profesional, o que al menos cumpla con los requerimientos básicos para su ejercicio y puesta en escena. Esta precariedad de espacios físicos de exhibición, ha detonado que los creadores diversifiquen sus espacios volcándose hacia la calle y los espacios no convencionales, en un fructífero intento de generar nuevos espacios para la autogestión y la independencia de grandes

---

<sup>85</sup>PROYECTO TRAMA (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago.

presupuestos. Estas experiencias han incentivado a las audiencias activas y participativas ante las inexistencias de espacios de presentación en su barrio o comuna.

Ante este panorama, el año 2010 el Centro Cultural Gabriela Mistral una iniciativa impulsada por el primer gobierno de Michelle Bachelet, abre sus puertas y rápidamente se transforma como uno de los espacios más relevantes para la Artes Escénicas para para la Región Metropolitana.

“Para responder a este gran déficit de infraestructura para las artes escénicas, el Estado, ha impulsado la creación del “Centro Cultural Gabriela Mistral” en Santiago, a cargo de un comité interministerial. Este proyecto tiene como objetivo constituirse en un espacio para albergar a las artes escénicas (teatro, danza y música) y suplir la necesidad de la inexistencia de un espacio específico –o parte de él– dedicado a la danza. Sin embargo, si bien es un gran avance en el tema, la creación por parte del Estado de un solo espacio, aún es insuficiente para las grandes necesidades del sector, las que se desplazan más allá de la Región Metropolitana” (CNCA, 2010).

Sobre este ítem surge la necesidad de trabajar en un catastro que otorgue información respecto al estado actual de infraestructura, emplazamiento, implementación y características de cada uno de los espacios escénicos que reciben propuestas de danza.

A continuación, un cuadro que señala un listado de espacios y centros culturales que programan Danza Contemporánea, basándose en los mapas zonales, información recopilada por los propios cultores de la danza zona centro, en el encuentro Danza Sur 2016.

<b>Espacios Subvencionados por Instituciones u Organismos Públicos</b>	<b>Espacios Universitarios</b>	<b>Otros Espacios Institucionales</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Teatro Municipal de Santiago</li> <li>2. Teatro de la Universidad de Chile</li> <li>3. Centro Cultural Matucana 100</li> <li>4. Centro Cultural Gabriela Mistral</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sala UDLA</li> <li>2. Universidad Mayor</li> <li>3. Galpón Universidad Academia Humanismo Cristiano</li> <li>4. Sala Isidora Segers</li> </ol> <p><b><u>Espacios auto gestionados</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Sala de Arte la Vitrina</li> <li>6. Aldea del encuentro</li> <li>7. MIOD</li> <li>8. Teatro Novedades</li> <li>9. Galpon Checoslovaquia</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Biblioteca de Santiago</li> <li>2. Centro cultural Las Condes</li> <li>3. Sala Blanco- Museo de Bellas Artes</li> <li>4. Corporación Cultural Recoleta</li> <li>5. Estación Mapocho</li> <li>6. Red de Centro Culturales</li> </ol>

10. La Salvajería	7. CORPARTES/ INTERNACIONAL
11. La perrera Arte	8. Centro Cultural España
12. Espacio Infinito	9. Infante 1415
13. Ciec (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos)	
14. NAVE	
15. Espacio Arte Nimiku	

De los espacios señalados, solo tres cuentan con una programación donde su eje principal para obras y actividades es la Danza Contemporánea: Espacio La Vitrina, NAVE y Espacio Arte Nimiku los tres auto gestinados.

## VII.VIII. Audiencias

Tal como se señaló en el capítulo V.IV. ¿Audiencias, Públicos o Espectadores?, las audiencias de la danza, son esquivas y esta condición también responde al contexto de esta sociedad sobre mediatizada por las redes sociales.

“Vivimos una era de espectadores críticos e infieles que se han familiarizado con la posibilidad de elegir de manera individual cuándo, dónde y cómo acceder a un contenido, y que saben encontrar la información precisa de acuerdo a sus intereses. Están dispuestos a planificar con antelación la asistencia a un evento artístico si les gratifica y no dejan de expresar sus opiniones en redes sociales” (Ibacache, 2016) (Ibacache, 2016)<sup>86</sup>.

La baja participación y la falta de interés por parte de la población con la Danza Contemporánea es preocupante y una clara alerta de que el desarrollo de audiencia debe ser una preocupación estatal, a partir de acciones concretas y sostenidas en el tiempo.

“Entre aquellos que no asisten a espectáculos de danza, un 28% declara como principal motivo de no asistencia, el que no le interesa o no le gusta (porcentaje mayor que en las artes visuales, donde este motivo de no asistencia alcanza al 23% de la población, y en el teatro, con un 22%). Estos datos ponen de manifiesto que la necesidad de promover la danza en el país debe pasar en primer lugar por un mejor posicionamiento a nivel de interés y motivación por parte de la audiencia” (CNCA, 2010).

En resumen, las audiencias al encontrarse en el último eslabón de la cadena de valor, todos los aspectos deficitarios antes mencionados, como la carencia de oferta

<sup>86</sup>



programática en danza, la falta de espacios y festivales que permitan la circulación de obras de danza, el centralismo en los espacios de formación profesional, el inestable campo laboral de la disciplina, la escasez de medios de comunicación especializados y entre otras carencias, repercuten de en la relación que establece las audiencias con una obra de Danza Contemporánea y como consecuencia en la valorización social de la disciplina. Dentro de este proceso cíclico habría que considerar entonces las dimensiones política, social, cultural, educacional y artística que lo cruzan en pro de establecer un proceso de gestión de audiencias con el propósito de democratizar el acceso a la danza.

En la actualidad existe un desconocimiento frente a las audiencias de la Danza Contemporánea, si bien se ha ido avanzando en la obtención de indicadores cuantitativos de la audiencias para la Danza Contemporánea, hoy se hace necesario preguntarse ¿quiénes son las audiencias de la Danza Contemporánea? en términos cualitativos a fin de conocerlas y estructurar con conocimiento de causa metodologías que pongan en valor la relación y la experiencia con los espectadores. Al mismo tiempo, generar una gestión cultural pertinente a partir de una metodología en pro del desarrollo de las audiencias conociendo a quienes asisten y no a los espectáculos de Danza Contemporánea.

“El desafío radica en que la estrategia esté acompañada de una indagación cualitativa de públicos: conocerlos en profundidad, comprender sus estilos de vida, generar relaciones de confianza y dimensionar qué hacen ellos con las artes en sus vidas. Entonces el plan podrá evolucionar y alentar la conformación de comunidades a partir de los intereses que se comparten” (Ibacache, 2016).

## VIII. Conclusiones

El presente análisis de la cadena de valor de la Danza Contemporánea en la Región Metropolitana, permitió reconocer los aspectos deficitarios de la misma. Sin embargo, muchos ya estaban identificados en el documento Políticas de Fomento de la Danza 2010-2015, dejando entrever las tensiones políticas e ideológicas que estacan el proceso de fortalecimiento y valorización de la disciplina. Lamentablemente, no se llevaron a cabo en profundidad las propuestas de implementaciones expresadas en dicho documento y la concursabilidad sigue siendo el gran padecimiento para la creación y producción de Danza Contemporánea en el país. FONDART durante sus años de existencia ha promovido el asistencialismo y ha ido homogenizando los modos de producción escénica.

Por tanto, la sustentabilidad de la Danza Contemporánea está enquistada a la lógica de los fondos concursables, mientras que no existe una gestión cultural especializada que promueva las buenas prácticas y un funcionamiento que atienda a las necesidades de la comunidad de la danza. Por otra parte, el debate de la formación de audiencias se ha instalado a nivel de discurso, pero no se ha atendido en profundidad.

A modo de conclusión, es necesario precisar que la concepción de audiencias se distanció del reduccionismo del concepto que establecen las audiencias únicamente como consumidores, no obstante los efectos de la industria cultural en los últimos años ha potenciado programas de formación de audiencias con la finalidad de fortalecer la apreciación estética del arte en general y se supone que irá generando en un futuro próximo, consumidores de obras que sean capaces de sustentar la producción artística. En el caso de la Danza Contemporánea, estos efectos son aún nulos ya que no se han generado herramientas que permitan evaluar y socializar dicho impacto, advirtiendo que la formación de audiencias es un proceso de largo aliento y del cual el Estado debe participar de manera activa y contrarrestando a banalización y la imagen difundida de la danza en los medios masivos y en el mercado de la entretención.

En definitiva, se vuelve necesario reconocer desde la gestión cultural que las audiencias no son meros consumidores y que existe un gran camino que recorrer en esta área siendo

de vital importancia que los artistas también puedan hacerse cargo de sus públicos y que instalen esta pregunta dentro de sus procesos creativos y de producción.

La valoración social de la danza suscita en la esfera ciudadana. En este punto, se vuelve necesario comprender qué es en el entramado social donde converge el reconocimiento y la experiencia estética, donde los dispositivos de la obra estarán disponibles para la construcción de sentidos, suprimiendo la pasividad del espectador. La emergencia de los recursos, van a favor de la experiencia con las audiencias, promoviendo su emancipación y su participación. Por tanto, la danza al igual que la mayoría de las prácticas artísticas, se constituye como experiencia social y receptiva donde el lenguaje propio es el movimiento y su puesta en escena cumple una función comunicativa. Hoy, esta intención comunicativa está atada a la resistencia de parte de los creadores a comunicar y relacionarse con sus espectadores de manera horizontal. El hermetismo tiene como consecuencia el distanciamiento entre espectadores y obra.

Para finalizar, cabe preguntarse cuál es el rol al que está convocado un gestor cultural especializado en danza y desde la perspectiva de esta investigación, primero está en conocer a cabalidad la realidad de la disciplina, igualmente establecer puentes y construir redes entre la comunidad civil, las instituciones legisladoras, financistas, las empresas y las audiencias, elaborando estrategias que no estén suscritas a la lógica económica, sino que apunten a la movilidad y fortalecimiento de la disciplina. En efecto, un gestor cultural debería fomentar creativamente a la danza desde las metodologías propias de la danza y la gestión cultural. Hoy urge potenciar la relación con las audiencias, no vistas solamente como el consumidor final, si no desde una dimensión educacional y política que se encamine hacia a la valoración social de la Danza Contemporánea. Formar audiencias pero no a propósito de industria, sino a propósito de las personas como seres integrales, comprendiendo que significa un proceso largo y el cual debe ser respaldado por el Estado y la institucionalidad cultural en pro la democratización de la cultura.

## XIX. Bibliografía

- ACOSTA, D. (2011). *Chile quiere más cultura: La Cultura en el Chile de Transición. Antecedentes de una Institucionalidad Cultural*. Ponencia presentada al Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural, Santiago de Chile.
- AGAMBEN, G. (2007). *¿Qué es lo contemporáneo?* Publicado en ETSAM Doctorado, Link: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- ARROYO, L. (2012). *Manual de Atalaya, Apoyo en Gestión Cultural*. Link: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/sectores-cultura>
- AVILÉS, N. (2005). *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. En B. N. Eduardo Carrasco. Ediciones LOM. Santiago.
- BORDIEU, P. (1979). *Los Tres Estados del Capital Cultural*. En “Actes de la Recherche en Sciences Sociales”. Traducción de Mónica Landesmann, en Sociológica, UAM - Azcapotzalco, México, N° 5, pp. 11-17.
- BRACKER, M. (2002). *Metodología de Investigación Social Cualitativa*. Managua. Universidad Politécnica de Nicaragua.
- CARVAJAL, A. (2015). “En el día de la danza el sindicato quiere remecer consciencias”. En *Revista Gillatún*. Link: <http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/en-el-dia-de-la-danza-el-sindicato-quiere-remecer-consciencias>
- CERC-UAHC (2010). *Análisis Metodológico del Balance de la Política Cultural 2005 – 2010. Informe Síntesis 1 y 2, Contrato Directo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. Link: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Informe-Balance-Politica-2005-2010-Chile-Mas-Cultura.pdf>
- CHANDÍA, A. (2014). *Práctica y producción de danza contemporánea independiente en Concepción: El caso del colectivo “Escénica en Movimiento”*. Memoria para optar a Título Profesional de Sociología, Universidad de Concepción. Concepción.
- CIFUENTES, M. J. (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. Ediciones LOM. Santiago.

- CIFUENTES, M. J. (2011). *Escena Doméstica*. Link: <https://escenadomestica.wordpress.com/2012/03/27/escena-domestica-esta-en-fidet/>.
- CNCA (2003). *Cartografía Cultural de Chile, Lecturas Cruzadas*. Santiago de Chile.
- CNCA (2004). *Trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Santiago de Chile.
- CNCA (2010). *Política de Fomento de la Danza 2010-2015*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Valparaíso.
- CNCA (2012). *Catastro de la danza: Perfiles en el campo nacional de la danza*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/03/Catastro-de-la-danza.pdf>
- CNCA (2012). *Convocatoria de Entrenamiento para Profesionales de la Danza*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/convocatorias/convocatoria-entrenamiento-para-profesionales-de-la-danza/>
- CNCA (2013). *Encuentro Coreográfico Sala Arrau, un nuevo espacio para la danza contemporánea nacional*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/encuentro-coreografico-sala-arrau-un-nuevo-espacio-para-la-danza-contemporanea-nacional/>
- CNCA (2014). *Mapeo de las Industrias creativas en Chile*. Santiago.
- CNCA (2014). *Plataforma de las Artes Escénicas presenta a Ministra de Cultura el primer borrador del Proyecto de Ley Sectorial*. Link: <http://www.cultura.gob.cl/institucional/plataforma-de-artes-escenicas-presenta-a-ministra-de-cultura-primer-borrador-de-proyecto-de-ley-sectorial/>
- CNCA (2015). “La Danza se Autoconvoca”. De *Web Red Cultura*. Link: <http://www.redcultura.cl/noticia/La-danza-se-autoconvoca>
- CNCA/MINEDUC. (2016). *Estado de avance del Plan Nacional de Artes en la Educación*. Santiago. Link: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/05/estado-avance-plan-nacional-artes-educacion.pdf>
- COELHO, T. (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginario*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- COMPAÑÍA DE DANZA LA CRUZ (2013). *Danza En Cruz Historia*. Link: <http://danzaencruzdanza.blogspot.cl/p/historia.html>
- COMPAÑÍA DE DANZA LA VITRINA (2016). *100% Político (Los Ojos del Otro)*. Link: <http://danzalavitrina.cl/100-politico-los-ojos-del-otro/>
- CULTURATRANSFORMA (2013). *Web Cultura Transforma*. Link: <http://culturatransforma.cl/>

- DANZA EN EMERGENCIA (2016). *Blog La Danza en Emergencia*. Link: <http://ladanzaenemergencia.blogspot.cl/>
- ECDC (2016). “Difusión y Sencibilización del Colegio del Cuerpo”. En *Website ECDC*. Link: [http://elcolegiodelcuerpo.org/en/areas\\_m/difusion-y-sensibilizacion/](http://elcolegiodelcuerpo.org/en/areas_m/difusion-y-sensibilizacion/)
- EL MOSTRADOR (2015). “La NAVE, la historia del centro cultural que le hizo un millonario a su hija en el Barrio Yungay”. En el *Diario “El Mostrador”*. Link: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/09/02/la-nave-la-historia-del-centro-cultural-que-le-hizo-un-millonario-a-su-hija-en-barrio-yungay/>
- EL MOSTRADOR (2016). “Denuncian estado marginal de la carrera de danza en la Universidad de Chile”. En *Diario “El Mostrador”*, Edición del 12 de Abril de 2016. Santiago de Chile.
- ESCENA 1. (2013). *Nosotros - Escena 1*. Link: <http://www.escena1.cl/nosotros/>
- ESCENA DOMÉSTICA (2012). “Convocatoria Permanente”. En *Website Escena Doméstica*. Link: <https://escenadomestica.wordpress.com/convocatoria-permanente/>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo. México.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. En *Revista Estudios Visuales*. N° 7. Link: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02\\_canclini.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf)
- GARRETON, M.A. (1991). *Propuesta para la Institucionalidad Cultural Chilena*. Santiago de Chile.
- GARRETON, M.A. (2008). “Las Políticas Culturales en los Gobiernos Democráticos”. En A. A. R. Bayard, *Políticas Culturais na Ibero América*. Editorial EDUFBA. Salvador, Bahía, Brasil. Link: [http://www.manuelantoniojarreton.cl/documentos/politicas28\\_07.pdf](http://www.manuelantoniojarreton.cl/documentos/politicas28_07.pdf)
- GONZÁLEZ, D.G. (2015). *Documental Danza Sur – Escena Contemporánea*. Link: <https://vimeo.com/98557613>
- HEINICH, N. (2002). *La sociología del arte*. Editorial: Nueva Visión, Buenos Aires.
- HILLMAN – CHARTRAND y McCAUGHEY, H. (1989). *The arm’s length principle and the arts: an international perspective-past, present and future. Who’s to pay for the arts?: The international search for models of arts support*. New York. Link: <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm>

- IBACACHE, J. (2014). *Herramientas para la Gestión Cultural Local – Formación de Audiencias*. Santiago de Chile.
- IVELIC, M. (1997). *Chile está en Deuda con la Cultura, Comisión Asesora Presidencial en Materia Artístico Culturales*. Santiago.
- LEPECKI, A. (2006). *Agotar la danza Performance y la Política del Movimiento*. Universidad de Alcalá de Henares, España.
- MEMORIA CHILENA (2016). “Centro de Danza Espiral”. En *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Link: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96638.html>
- MILLER y YÚDICE. T. (2004). *Política Cultural*. Editorial Gedisa, Serie Cultura. Barcelona.
- MINEDUC (2000). *Memoria 1997-1999*. Santiago de Chile.
- MONTECINOS, Y. (1961). “Historia del Ballet en Chile”. En *Revista Musical Chilena*. N° 75. Santiago.
- MOV-S (2015). *MOV-S, Políticas del Cuerpo: Espacio de Pensamiento y Acción Colectiva*. Link: <http://nave.io/2015/10/mov-s-se-realizo-por-primera-vez-en-chile/>
- NAVARRO, A. (2006). *Cultura: ¿Quién Paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Ril Editores. Santiago.
- NEAVE, R. (2015). “Presentación The Place, por Rosita Neave”. En *Seminario de Audiencias 2015*. Link: <http://seminariodeaudiencias.cl/pdf/ponencias/PRESENTACION-THE-PLACE-ROSIE-NEAVE.pdf>
- OLEA, Jorge. (2002). “La Danza Independiente de Chile: pasos en la escena”. En *Revista Musical Chilena*, N° 56. Link: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002005600010>
- OSSA, C. (2014). “¿Existe Industria Cultural en Chile?” En *Revista Arte en la Chile*. N° 13. Universidad de Chile, Santiago.
- PALMA, N. (2010). *FONDART: Un programa cultural para la reconstrucción de una cultura democrática en Chile*. Memoria y Patrimonio, Santiago de Chile.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Editorial Paidós, Barcelona.
- PEREZ, C. (2013). *Comentar obras de danza*. Publicado bajo licencia *Creative Commons* (CC BY-NC-ND). Santiago.

- PLATAFORMA DE ARTES ESCÉNICAS (2015). *Catastro de las Artes Escénicas*. Santiago de Chile.
- PORTER, M. (1980). *Estrategia Competitiva: Técnicas para el análisis de los sectores industrial y de la competencia*. Ediciones Grupo Editorial Patria. España.
- PROYECTO TRAMA (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago.
- RAMÍREZ, N. (2013). *Centro Cultural España*. Link: <http://www.ccespana.com/default.asp?S=39&PerMaCon=147>
- RANCIERE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Revisión de Javier Bassas. Edición Bordes Manantial. Buenos Aires.
- RESTREPO, A. (2013). “El Colegio del Cuerpo. Cartagena”. En *Artes en la Ciudad*. Link: [http://www.entrelasartes.org/secciones/ciudad/experiencia\\_pedagogica5.htm](http://www.entrelasartes.org/secciones/ciudad/experiencia_pedagogica5.htm)
- REVISTA NOS (2008). “Cierre del Centro de Danza Calaucan”. En *Revista Nos*. N° 2. Link: <http://www.revistanos.cl/2008/02/cierre-del-centro-de-danza-calaucan-un-golpe-bajo-a-la-cultura/>
- ROJAS, S. (2014). “La gestión cultural como disciplina: Ente las políticas y el consumo”. En *Revista de Magíster en Gestión Cultural*, Edición N° 3, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- RUÍZ y Asesores (2013). *Análisis de las cadenas de Valor de cuatro sectores en las Industrias de Cali*. Primera Edición. Cali.
- SABORIZANTE (2013). “Festival Vertientes trae lo mejor de la danza contemporánea”. En *Webzine Saborizante*. Link: <https://www.saborizante.com/2013/10/festival-vertientes-trae-lo-mejor-de-la-danza-contemporanea/>
- SANTI, M. (2014). *Santi Teatro y Danza*. Link: <http://www.santi.cl/index.php/resenas/1093-los-ruegos-emblematica-obra-de-danza-vuelve-a-escena>
- SELLAS y COLOMER J. (2009). *Marketing de las Artes Escénicas. Creación y Desarrollo de Públicos*. Ediciones Cuadernos Gescénic.
- SINATTAD. (2015). “¿Qué es SINATTAD?”. En *Website SINATTAD*. Link: <http://www.sinattad.cl/copia-de-que-es-sinattad>
- SOTO, M. P. (2010). *Anatomía de una ausencia. Hombres en la danza contemporánea chilena*.



- UNESCO (2010). *Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Políticas para la Creatividad. Argentina, Pág. 31.
- V SEMINARIO INTERNACIONAL - FORMACIÓN DE AUDIENCIAS (2015). *Cómo trabajar con públicos infieles, críticos y participativos*. Encuentro realizado en Centro Cultural Gabriela Mistral el 27 y 28 de octubre de 2015. Link: [http://seminariodeaudiencias.cl/ponencia\\_rosie\\_neave.php](http://seminariodeaudiencias.cl/ponencia_rosie_neave.php)
- VELA, J. A. (2001). “Los estudios de la audiencia: una visión crítica desde la economía política”. En *Revista Latina de Comunicación Social*. Año 4, Edición N° 43. Link: <http://www.redalyc.org/pdf/819/81944307.pdf>
- VIDAL, V. (1989). “Espiral se eleva a Plaza Brasil”. Crítica de Ballet, Arte y Cultura. En *Revista Análisis*. Santiago.
- VIVES, P. (2009). *Glosario Crítico de Gestión Cultural*. Editorial Comares, España.
- ZAPATA, P. (2004). *Con los Pies en la Tierra: Avances, dificultades y tareas pendientes*. Memoria para optar al título de Periodista Danza Contemporánea en Chile. Universidad de Chile. Santiago.