

Acá todos somos independientes

Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea,
la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata

Mariana del Mármol, Gisela Magri, Mariana Lucía Sáez¹

Resumen. La ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Argentina), se caracteriza por ser una ciudad universitaria de notable producción académica y cultural. Es frecuente que los artistas platenses se definan o nominen como «independientes», siendo esta una categoría de usos múltiples y complejos, no falta de tensión y en redefinición permanente; una categoría que ha sido abordada de maneras diversas, evidenciando la problemática intersección entre dimensiones estéticas, laborales, económicas y políticas. En este artículo nos proponemos específicamente analizar discursos y representaciones vigentes acerca de «lo independiente», dando cuenta de las particulares relaciones que dicha categoría establece con otras tales como «lo popular», «lo contemporáneo», «lo oficial», «lo autogestivo», «lo masivo», «lo comercial» en los campos de la danza contemporánea, el teatro y la música popular en la citada ciudad de La Plata. Realizaremos en primer lugar una descripción analítica de lo observado en cada uno de los tres campos, para luego establecer cruces y vinculaciones que nos permitan interpretar de manera integrada los sentidos que adquiere lo independiente en el circuito de las artes escénicas en nuestra ciudad.

Palabras clave: etnografía, arte argentino, arte independiente, danza contemporánea, música popular, teatro, identidades

Abstract. La Plata, capital of the province of Buenos Aires (Argentina), is a university town with a remarkable academic and cultural production. The local artists used to define or nominate themselves as «independent», but this is a category with multiple and complex applications, no lack of tension and in permanent redefinition; a category that has been addressed in various ways, highlighting the problematic intersection between aesthetic, work, economic and political dimensions. In this article we specifically propose to analyze different discourses and representations about «the independent», focusing in the relationships that this category sets with others such as «popular culture», «contemporary art», «official institutions», «autogestive way of production» «mass culture» and «commercial art» in the fields of contemporary dance, theater and popular music in the city of La Plata. We will start with an analytical description of what is observed in each of this three fields, in order to establish crosses and links among them that will allow us to make an integrated interpretation about the senses that acquires «the independent» at the La Plata performing arts field.

Keywords: Ethnography, Argentine art, independent art, contemporary dance, popular music, theatre, identities

Introducción

La ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Argentina), se caracteriza por ser una ciudad universitaria de notable producción cultural, académica y artística, elementos que se entranan a su vez con el imaginario de una «ciudad joven» (Vicentini, 2010). Es frecuente que los artistas locales junto a los que trabajamos se definan o nominen como «independientes», siendo esta una categoría de usos múltiples y complejos, no exenta de tensión y en redefinición permanente.

Diversos estudios socio-antropológicos sobre el campo cultural global y sobre campos artísticos particulares en contextos diversos han revelado y considerado el uso de la categoría «independiente» en diferentes sentidos y en relación con otros términos. Así, Holly Kruse (1993) usa de manera indistinta los términos «independiente», «universitario» y «alternativo» al referirse a la escena musical estadounidense de los 90, y particularmente a una «subcultura identitaria» que no se definiría únicamente por un particular gusto y conocimiento musical, sino también por variables de clase, edad, género y raza en su intersección con la música. Entre los elementos que refiere para caracterizar esta escena independiente destaca la producción con recursos reducidos, la intercambiabilidad entre productores y consumidores y la existencia de vínculos y relaciones más allá de las barreras geográficas (Kruse, 2010).

Por su parte Nelo Vilar (2003), enfocándose en el campo de las artes visuales españolas de los últimos veinte años, asocia los conceptos de «arte independiente», «paralelo», «alternativo», «emergente» y «marginal» (entre otros) en tanto suponen una posición ideológica crítica respecto de la institución arte (en el sentido de Bürguer, 1987), y cuestionan los modos de producción y circulación artística tanto como la autonomía misma del arte.

Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo (2011) conceptualizan como

«emergente» a la música popular alternativa mexicana, caracterizándola en términos generacionales, en relación a las estrategias y dinámicas de posicionamiento en el campo del arte y en el mercado, y en función del contenido estético de innovación.

En Argentina, Bosisio y Roitier (2014) han analizado organizaciones de la sociedad civil de orientación cultural dentro de las cuales se encuentran aquellas denominadas como «independientes», poniendo en cuestión los supuestos desmercantilizadores que suelen asociarse a ellas.

Centrándose específicamente en los «espacios culturales independientes», Estravis Barcala (2014) caracteriza el modo de producción independiente en función de la forma en que se conjugan trabajo remunerado y no-remunerado; el borramiento de roles entre productores y público, y ciertos valores compartidos entre los que se cuentan la autonomía, la creatividad, el placer y la novedad.

Quiña analiza la «escena musical independiente» de la ciudad de Buenos Aires, la cual «constituye un mosaico heterogéneo de instituciones, actores, prácticas y procesos reunidos bajo la noción de “independencia”» (2012: 31), como apoyada en un armazón representacional basado en las nociones de libertad, autenticidad y originalidad (Quiña, 2013).

En la ciudad de La Plata encontramos los trabajos de Ornella Boix, para el caso de la música, y de Matías López, para las artes visuales. Boix (2013) analiza los sellos discográficos de la ciudad y distingue, a la vez que relaciona entre sí, los términos emergente, independiente e *indie*. De este modo, para dar cuenta de los sentidos de novedad que dichos términos inscriben en el campo, se refiere a la música emergente a partir de la relación música-sociedad, proponiendo que lo nuevo radica en un cambio en el régimen de producción, a la vez que da cuenta de las

distinciones estéticas al interior de este régimen. Por su parte, López (2015a, 2015b) articula los conceptos de escena, campo cultural y formación para valorar experiencias enmarcadas dentro de las artes visuales locales, proponiendo diálogos particulares con denominaciones como «escena de avanzada», «arte militante», «arte independiente», «autogestión», «cultura alternativa».

Como puede verse en este breve recorrido bibliográfico, «lo independiente» ha sido abordado de maneras diversas, dando cuenta de la problemática intersección entre dimensiones estéticas, laborales, económicas y políticas.

En nuestras investigaciones, esta denominación toma diferentes dimensiones —categoría analítica, elemento descriptivo, adscripción identitaria— y se construye de maneras distintas; sin embargo, en los tres casos abre un abanico de preguntas, hipótesis e interpretaciones que contribuyen a motorizarlas.

La indagación en torno a lo *independiente* se nos presenta entonces como un elemento productivo para una comprensión más profunda de los campos que nos encontramos estudiando y de los sentidos que allí se encuentran en juego. Por ello la pregunta por los usos y significaciones de esta adscripción y las particulares configuraciones que adquiere en cada caso, resulta de especial interés.

En este artículo nos proponemos específicamente analizar discursos y representaciones vigentes acerca de «lo independiente», dando cuenta de las relaciones que esta categoría establece con otras tales como «lo popular», «lo contemporáneo», «lo oficial», «lo autogestivo», «lo masivo» o «lo comercial» en los campos de la danza contemporánea, el teatro y la música popular en la ciudad de La Plata.

Cada una de las autoras nos encontramos desarrollando investigaciones etnográficas

con diferentes grupos de artistas de la ciudad de La Plata dedicados a estas prácticas: Mariana del Mármol trabaja sobre los procesos de formación de actores y actrices en el circuito del teatro independiente; Gisela Magri desarrolla su estudio sobre la voz en la música popular, indagando sobre el entrenamiento de vocalidades y corporalidades en el canto popular; y Mariana Sáez aborda de manera comparativa los procesos de formación y profesionalización en la danza y el circo contemporáneos.

A partir de estas investigaciones individuales², y en el marco del proyecto colectivo «Artes performáticas en espacios públicos, corporalidades y políticas del “estar juntos”». Un estudio de las prácticas y las representaciones en grupos de danza, teatro, circo y música en el partido de La Plata³, surge la necesidad de contrastar y poner en común algunas reflexiones en torno a ciertas identificaciones y modos de autoadscripción observados en dichas prácticas.

En el ámbito del trabajo etnográfico, hemos realizado entrevistas, encuestas y observación participante en diferentes instancias y eventos. Es importante señalar que la profunda inmersión en el campo propia de la etnografía tiene un carácter especial en nuestras investigaciones ya que las autoras somos antropólogas y artistas: somos estudiosas de los campos en los que a la vez participamos como *performers*. Creemos que ese doble rol, así como la intersubjetivación de saberes entre nosotras y con nuestros pares investigadores/as, ha nutrido y potenciado los puentes metodológicos entre la Ciencias Sociales y el Arte, así como la especificidad del objeto que venimos construyendo.

El trabajo de campo del que se desprenden las reflexiones acerca del caso del teatro fue realizado entre los años 2011 y 2015. Los materiales utilizados para este artículo incluyen entrevistas en profundidad realizadas a teatristas platenses, registros de charlas, encuentros y reuniones con observación

participante, registros de declaraciones y opiniones publicadas en redes sociales y los resultados de un cuestionario sobre su etapa final implementado vía internet en el cual se incluyeron como respuestas sugeridas definiciones y apreciaciones enunciadas por teatristas platenses durante las instancias anteriormente mencionadas⁴.

En el caso de la danza contemporánea, el trabajo de campo se ha llevado a cabo entre los años 2012 y 2016 en distintos espacios y actividades propios de este circuito de la ciudad de La Plata. Para el presente artículo se ha recurrido a diversos materiales obtenidos en esa instancia entre los que se cuentan: la transcripción de entrevistas en profundidad con coreógrafos y bailarines locales; el registro de charlas, reuniones, clases, ensayos, encuentros y festivales con observación participante; los resultados de un cuestionario online a 58 coreógrafos y bailarines de la ciudad con preguntas abiertas y cerradas en torno a la percepción de la propia actividad artística y las categorías utilizadas para clasificarla; y los resultados parciales para la ciudad de La Plata de la Encuesta Nacional de Danza, en cuyo diseño e implementación se colaboró.

El trabajo de campo en torno a la música popular se puso en marcha entre los años 2011 y 2015. Los materiales para este artículo incluirían entrevistas en profundidad a músicos platenses (cantantes, profesores/as de canto, cantautores/as, diversos instrumentistas, docentes e investigadores/as), registros de ensayos, grabaciones, charlas, encuentros y reuniones con observación participante, de declaraciones y opiniones publicadas en redes sociales y un cuestionario de preguntas abiertas sobre el final del trabajo de campo implementado también vía internet.

A partir de estos materiales, realizaremos en primer lugar una descripción analítica de lo observado en cada uno de los tres campos abordados, para luego establecer una serie

de cruces y vinculaciones que nos permitan interpretar de manera integrada los sentidos que adquiere lo independiente en el circuito de las artes escénicas en nuestra ciudad.

Danza contemporánea

En la ciudad de La Plata⁵, las experiencias definibles en términos de danza contemporánea independiente comienzan a visibilizarse a partir de la década de los 80, cuando se encuentran las primeras ofertas de clases en diferentes espacios privados y surgen los primeros grupos⁶. Hacia fines de esta década, se crea en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata⁷ la carrera de Profesorado en Danza Moderna —que luego cambia su titulación a Profesorado en Danza Contemporánea—, y que hoy continúa siendo el único espacio de formación de grado en el ámbito oficial⁸.

Desde esos años, la cantidad de espacios formativos, grupos y espectáculos de danza contemporánea ha ido en aumento. Actualmente⁹ hay más de 40 espacios en los que se dictan clases (entre los que se incluyen tanto estudios de danza como espacios dedicados específica o principalmente a esta actividad: salas teatrales, centros culturales, clubes y gimnasios, entre otros), que se suman a la propuesta de formación oficial provincial mencionada previamente y a la ofrecida por el Estado municipal a través de los talleres incluidos en la oferta de la Escuela-Taller Municipal de Arte¹⁰. Hay además gran cantidad de grupos independientes —estables y ad-hoc¹¹—, sumando cerca de 30 en funcionamiento, y se han creado compañías vinculadas a instituciones públicas y la sociedad civil (públicas, el Ballet Contemporáneo de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, y el grupo de danza contemporánea de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata «Aula 20»; de la sociedad civil, el Ballet «Calle 46» de la Asociación

Sarmiento). Por otra parte, en el año 2008, se agrega a la oferta educativa oficial la posibilidad de realizar un postgrado universitario en la Facultad de Bellas Artes¹² y en 2013 se incorpora a la Universidad Nacional de La Plata la Cátedra Libre Educación y Mediación Digital en Danza, ampliando las posibilidades formativas y de intercambio de experiencias.

Otro acontecimiento destacable es la conformación en el año 2011 de la ACIADIP (Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense). Esta asociación surge en estrecha vinculación con el Movimiento por la Ley Nacional de Danza¹³ buscando, a nivel local, fortalecer la danza independiente, promoviendo su articulación y difusión a través de diferentes estrategias: organización de encuentros y jornadas de intercambio, diálogo y reflexión; gestión de ciclos; articulación de reclamos y solicitudes frente a las instituciones; apoyo a la realización de diferentes eventos...

A este aumento de la actividad relativa a la danza contemporánea, se suman experiencias vinculadas con la apropiación de los espacios públicos (entre los que cabe destacar los festivales de danza en espacios públicos urbanos Danzafuera y Diagonales —que en el año 2016 iban ambos por su cuarta edición—) o la militancia político-cultural (como es el caso del Colectivo Siempre —colectivo de arte y acción política, basado en los recursos de la danza contemporánea—; de las experiencias de Danza Comunitaria gestadas en el centro cultural El Galpón de Tolosa; de las acciones desarrolladas por ACIADIP; y de ciertos ciclos y eventos específicos), entre otros.

Esta multiplicidad de actores y espacios que constituyen el campo de la danza contemporánea local habilita diferentes trayectorias y recorridos a través de circuitos con puntos de confluencia. Sin embargo, a pesar de tales multiplicidades, hay algunos elementos que permiten articular a la casi totalidad de quienes se dedican a la danza contemporánea

en la ciudad de La Plata: la autoadscripción en tanto colectivo de artistas, coreógrafos o bailarines recurre tanto al calificativo de *contemporáneo* como al de *independiente*.

En este marco, lo *contemporáneo* no se refiere meramente a una situación temporal o cronológica, sino a una forma de entender el arte, y la danza en tanto arte, y a un posicionamiento al interior del campo artístico. Se incluyen aquí diversidad de formas de producción artística, en las que ya no hay un único modo de hacer y de entender el arte, porque el *arte* como gran relato ya no está vigente (Danto, 2008; Vattimo, 1987), y «ningún relato organiza la diversidad» (García Canclini, 2012:19), predominando el cruce y la hibridación de lenguajes, estilos, técnicas, disciplinas y tradiciones. Sin embargo, dentro de esta diversidad podemos encontrar ciertos valores y características compartidos que permiten la identificación de la danza contemporánea como tal.

En relación a la propia historia de la disciplina, la danza contemporánea no está regida por una técnica/estética específica (como en el caso del ballet clásico y de las diferentes corrientes de danza moderna), sino que se permite el diálogo y la conjunción de multiplicidad de prácticas, de géneros y estilos. En este sentido, los productores de danza contemporánea locales la definen en relación a una preocupación por la exploración y experimentación en lo que refiere al «lenguaje» de la danza, a una búsqueda de un «estilo propio» y, a la vez, a un interés en cuestionar y tensionar los límites disciplinares, asumiendo un «riesgo» en la «experimentación» y creación. Entran también en juego en esta definición los cruces, fusiones y coexistencias, tanto entre distintas técnicas, géneros y estilos de danza, como con otras disciplinas artísticas (el teatro, el cine, las artes visuales, el arte multimedial, la música...), a la vez que se mantiene presente el diálogo con la historia disciplinar, en tanto se la reconoce como una forma de danza escénica occidental, que rompe con, pero a

la vez en cierto modo continúa, la tradición académica del ballet y la danza moderna. Otros elementos recurrentes tienen que ver con una preocupación por lo «original» o lo «genuino», en términos individuales y de producción de la obra; con «la conciencia y exploración del propio cuerpo y el propio movimiento»; y la idea de que se trata de una «danza liberadora», en relación a la sensación de libertad de la persona que la baila, y en relación a otras técnicas o estilos de danza que serían más restrictivos.

Así, la autoadscripción «contemporánea» que reúne a estos artistas, los distingue de otras formas de danza, de otros géneros y estilos, tales como las danzas folklóricas, los bailes sociales, el ballet clásico, la danza moderna, la danza jazz, etc., y sitúa dicha forma en relación con el campo del arte, y con un determinado modo de «ser artista» y producir arte. Esta adscripción, que funciona como unificadora hacia el exterior frente a esas otras formas de danza y frente a otras prácticas artísticas, no es sin embargo homogénea, ni está libre de tensiones y disputas al interior del colectivo. Qué producciones «realmente» merecen ser llamadas «contemporáneas» y cuáles pertenecerían a otro género o estilo, o incluso a otra disciplina artística; qué es considerado «arte»; qué es lo que resulta «interesante» para ser visto, incluso a pesar de «no compartir la búsqueda estética»; son algunas de las disputas y de los elementos según los cuales se valora diferencialmente la posición de los distintos actores.

Por su parte, la adscripción *independiente* en el campo de la danza local no refiere en principio a una estética ni a una situación particular en la historia del arte, sino que designa principalmente una situación en relación con el Estado (y otras instituciones) y un particular modo de producción.

La mayoría de las respuestas al cuestionario realizado comparten la caracterización de la danza independiente por la ausencia de relación con determinadas instituciones; en pri-

mer lugar y fundamentalmente coinciden en destacar la independencia en relación al Estado («la danza independiente es aquella que no depende de ninguna institución oficial», «se genera por fuera de las instituciones públicas»), pero también —aunque en menor proporción— en relación a instituciones privadas, o a instituciones públicas y privadas de manera indistinta: «es la manifestación de este lenguaje por grupos o personas que no están en relación de dependencia con una organización oficial, de empresas o instituciones comerciales».

En cuanto a la relación con el Estado, la principal definición de la danza independiente es por oposición a la danza oficial, es decir, a aquella que se produce bajo condiciones regulares de financiamiento por parte del Estado (coincidentalmente con Sluga y Aramburu, 2011; Proyecto de Ley Nacional de Danza, 2016).

Más allá de que la danza oficial suele ser considerada como «escasa» o «prácticamente inexistente», a nivel local se incluyen en esta categoría diferentes situaciones con condiciones de financiamiento, regularidad e institucionalización disímiles. Como ejemplo típico, se menciona fundamentalmente al Ballet del Teatro Argentino, en tanto cuerpo estable que trabaja en la producción artística de danza, cada uno de sus integrantes con su rol específico, su contrato y su correspondiente salario, y con la infraestructura y los recursos necesarios para la producción. Ubicándolos de modo más impreciso, y tensionando con sus articulaciones la distinción entre *independiente* y *oficial*, se incluyen también los financiamientos para la producción, que pueden obtenerse por la vía de presentación de solicitudes y selección de los postulantes por parte de instituciones entre las que se cuenta, en primer lugar, al Instituto Prodanza —el único organismo estatal que financia específicamente estas producciones de danza, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires—, y luego al Instituto Nacional del Teatro, el Fondo Nacional de las Artes, el

Consejo Provincial de Teatro Independiente —instituciones ante las cuales los coreógrafos y bailarines sienten estar «de prestado», ya que no contemplan específicamente a la danza dentro de sus líneas de financiamiento—. Del mismo modo, suelen aparecer las producciones incluidas eventualmente en la programación de las salas oficiales —y que en consecuencia cuentan con un arreglo económico específico, y con la infraestructura, difusión y logística propias de las salas—, como la sala TACEC, la sala Armando Discépolo de la Comedia de la Provincia, las salas municipales¹⁴ y los eventos organizados por la Universidad Nacional de La Plata en sus instalaciones. Ocasionalmente se recogen también aquí los grupos de danza de instituciones públicas (Ballet Contemporáneo de la Escuela de Danzas Clásicas, Grupo de danza de la Facultad de Bellas Artes), a pesar de que se considera que no cuentan con recursos económicos fijos, y que en todo caso, si los hay, son escasos.

A pesar de sus diferencias, estas definiciones comparten el hecho de considerar la relación —económica, espacial o simbólica—¹⁵ con el Estado en referencia a la producción artística en sentido estricto. Son escasas las alusiones a otras posibles relaciones de dependencia laboral respecto del Estado como, por ejemplo, la docencia en instituciones educativas públicas en sus diferentes ramas y niveles que, junto con el trabajo en organismos públicos (principalmente en la Dirección General de Cultura y Educación), resulta ser la única posibilidad de un vínculo laboral estable con las instituciones oficiales¹⁶.

Enlazando con lo anterior, el modo de producción *independiente* se refiere entonces a una forma específica de organización del trabajo artístico por fuera de las instituciones oficiales.

El concepto de *autogestión* aparece como un elemento fundamental, asociado a la importancia del *grupo* como espacio de trabajo colectivo y como generador de un «sentimien-

to de pertenencia». La autogestión abarca «desde la concepción del proyecto hasta su puesta en escena e incluso la creación de un circuito en el que se inserte», y se vincula a una «construcción horizontal del trabajo» al interior del grupo, «con direcciones rotativas y roles participativos en la creación, producción y puesta en escena». Junto con la participación de los diferentes integrantes del grupo en la toma de decisiones, otro elemento recurrente es la realización de varias tareas por cada uno de los ellos y los citados «roles rotativos». Otros aspectos que se destacan al caracterizar el proceso de trabajo de la danza independiente son la «gran cantidad de energía invertida», el «espacio para conectarse con otros», «la colaboración entre pares», «el deseo como motor» y el «trabajo a pulmón», desinteresado y «por amor al arte, a la danza».

En muchos de los grupos independientes estables, los roles son variables entre los miembros de una producción a otra, más allá de que por diversos motivos puedan darse también algunas cristalizaciones. En los grupos que se reúnen para abordar de modo independiente una producción específica, los papeles suelen acordarse para ese proyecto, pero las mismas personas, o algunas de ellas, pueden reunirse luego en otro proyecto y desempeñar unos diferentes. Además, en general los roles suelen tener límites menos definidos, y lo que se reparte y comparte, más que roles en el sentido tradicional, son actividades que pueden superponerse en una misma persona o recaer en varias. Entre estas actividades pueden mencionarse la asistencia técnica o de dirección, dirigir, producir, bailar o estar en escena, gestionar el financiamiento, encargarse de la difusión, de la venta de entradas anticipadas, del diseño, selección y confección del vestuario, del montaje técnico-escénico previo a la función, de la compra de los elementos necesarios, de la rendición de cuentas, de cobrar la entrada, de operar las luces o el sonido... Actividades que, en el caso de las instituciones y sus compañías oficiales, llevan a cabo

personas contratadas específicamente para su realización —muchas veces profesionales especializados—, mientras aquí lo hacen los propios bailarines/coreógrafos. Por otra parte, y más allá de la ocasional o permanente división de tareas, es recurrente la referencia a que «todos participan en las decisiones», es decir, que no hay un rol de dirección general que se encuentre por encima del resto en lo que a toma de decisiones refiere, valorándose «la construcción horizontal» y «el trabajo entre pares».

Otro elemento distintivo del calificativo independiente es la producción con recursos económicos y estructurales reducidos. En este marco toma gran importancia otra característica de la danza independiente que podría definirse en términos de «condiciones precarias de producción». Estas condiciones precarias se vinculan en primer lugar a una «falta de espacios»: de espacios para crear (y acá aparecen referencias al elevado coste del alquiler de locales de ensayo para procesos que suelen ser extensos en el tiempo); y de espacios para mostrar las obras (por un lado, en relación con la ausencia de la danza en las programaciones de las salas oficiales; y por otro con la dificultad de encontrar salas independientes que resulten aptas para esta actividad, ya sea por sus dimensiones como por las características del piso, como dos de las principales limitantes). A estas dos falencias, se suma la escasez de recursos materiales y económicos para la producción en términos generales: para la escenografía, el vestuario, la iluminación, la comunicación y difusión, entre otros elementos necesarios.

En relación con esta situación de precariedad, una dificultad añadida será la falta de continuidad en las instancias de formación, de discusión y de debate, articulándose aquí cuestiones económicas individuales (por el coste que puedan tener las actividades formativas privadas), de reclamo al Estado (por no proponer este tipo de actividades) y a la propia comunidad de la danza (por no generarlas de modo autónomo).

En torno a dichas condiciones se aglutinan una serie de sentimientos que incluyen la «falta de seguridad económica», el «desamparo», la «desprotección», «la sensación de continuo esfuerzo por sostener la actividad», la «incertidumbre», «el cansancio y la impotencia por no ser incluidos», la «frustración frente a la burocracia para intentar algo que no termina siendo viable», «la inestabilidad económica y legal en el uso de los espacios». Además, aunque menos frecuentes, aparecen sentimientos negativos ligados a la propia comunidad de la danza, como «la competencia y el poco apoyo de los pares» y «la fragmentación de la comunidad, sectorizada y recortada».

Esta condición de precariedad se relaciona también con una situación de marginalidad de la danza en tanto arte, y de los trabajadores de la danza en tanto sujetos de derecho. Se hace referencia aquí al desinterés por la danza por parte del Estado, que sería «el último orejón del tarro» en comparación con otras artes que tendrían mayor presupuesto asignado, más presencia en las agendas oficiales y mejores canales de distribución; a la falta de reconocimiento laboral de los artistas de la danza; y en ocasiones se articula un reclamo hacia la propia Historia del Arte, por ser la danza la disciplina menos estudiada, difundida y legitimada. En este sentido hay un sentimiento de «estar relegados a nivel del reconocimiento y al nivel de la valoración estética». Cabe aclarar que estos cuestionamientos, si bien en su mayoría se articulan en torno a la categoría general de «danza», en lo concreto se refieren implícita y particularmente a la danza contemporánea en tanto género, ya que se explicitan y excluyen situaciones en las que otras danzas son incluidas en políticas culturales¹⁷.

Al mismo tiempo, y como contracara de esta «precariedad», se considera que estos modos y condiciones de producción propician la «libertad creativa», dando lugar a una gran riqueza y diversidad artísticas. El hecho de producir fuera de las salas oficiales

permitiría, por un lado, escapar a una posible «bajada de línea que venga de arriba», posibilitando el desarrollo de las búsquedas estéticas propias —personales o grupales—; y por otro, manejar los tiempos en el proceso creativo, sin tener que «cumplir con una agenda predeterminedada». La independencia garantizaría entonces la «expresión autónoma», «la libertad de poder proponer las propias reglas de creación», «la libertad absoluta de hacer lo que uno quiere», «la expresión libre de los cuerpos en movimiento y en transformación», la construcción de un espacio donde construir un ejercicio autónomo de la práctica artística.

La flexibilidad en el desempeño de los diferentes roles involucrados en la producción también se considera un potenciador de la creatividad y la libertad, ya que de este modo todos los integrantes del grupo tienen la posibilidad de discutir y aportar desde su lugar al proceso creativo, sumando diversidad y valor. En este sentido, se aprecia el trabajo comprometido y en equipo; por eso mismo, dicho «compromiso con el trabajo» es un elemento importante en la evaluación de los actores, así como fuente de reclamos y tensiones, vinculado a la importancia del grupo como «espacio de trabajo colectivo» y como generador de «pertenencia».

Otra valoración positiva viene dada por el hecho de considerar que el trabajo independiente, al no tener fines económicos —o al no ser estos su principal motivación—, se basa en la pasión, en el puro «deseo de crear y bailar», y de hacer «a pesar de las condiciones precarias». En este marco, se presenta una tensión entre valores económicos y artísticos, encontrándose diversas posiciones.

En un extremo, encontramos aquellas posturas —minoritarias, cabe aclararlo— que afirman que «la verdadera danza de creación sólo se realiza sin financiamiento» y que ser independiente «es el fin y la razón de la danza misma», para las cuales la consecución de fondos no solo estaría cuestionando el

carácter de independiente, sino también, y fundamentalmente, su valor artístico. Luego encontramos las representaciones que la definen como aquella que no percibe «financiamiento externo», «no recibe el aporte de terceras personas» y «es independiente de personas o instituciones que otorguen dinero por alguna actividad». En estos casos la no percepción de fondos es explicitada como característica, pero sin avanzar un posicionamiento estético-político en relación a ello. Frente a esta situación se encuentran los modos en los que los artistas consiguen esos fondos, «obteniendo sus propios recursos para desarrollar su actividad», «autofinanciándose y «autogestionándose los recursos necesarios» y pudiendo también recurrir a «subsídios por parte del Estado u otras instituciones privadas». Al mismo tiempo, algunos artistas aclaran que lo importante para definir la danza en términos de independiente tiene que ver con el hecho de que la consecución de recursos económicos no es limitante para su realización, ya que «el verdadero impulso de los proyectos es el trabajo a pulmón» y «por amor al arte».

Por otra parte, y en relación a los elementos ya referidos, podemos proponer que la adscripción «independiente», como caracterización de un modo de organización del trabajo artístico y un particular vínculo con el Estado, permite articular una suerte de «reclamo gremial» frente a las condiciones de producción.

La producción independiente es percibida por un lado como «una condena», como prácticamente «obligatoria» y como «política de Estado», en tanto «es la única alternativa para hacer danza en este contexto» de «falta de oportunidades para producir en un marco institucional», «pocas opciones, inversión e interés» por parte del Estado. Sobre esta base, la independencia se convierte en «la herramienta de creación que tenemos los trabajadores de la danza para poder trabajar de alguna manera», «una forma de vivir y sobrevivir». Así, surge la «necesidad de herma-

narse con los demás artistas e investigadores de la ciudad para generar una red de soporte y que la actividad prospere y perdure», «de crear estrategias, de colaboración entre los pares, de lucha por los derechos como trabajador», con la esperanza de confluir en una gran organización política, y se refieren aquí las iniciativas de Aciadip, el proyecto de la Ley Nacional de Danza y el logro histórico de contar con una carrera de formación gratuita en danza contemporánea.

En este sentido, lo *independiente* aproximaría la danza contemporánea independiente a otras formas de danza producidas en similares condiciones —como podrían ser el tango, el folklore, la danza afro— e incluso a otras disciplinas artísticas; y la distancia de aquellas que, si bien supondrían una búsqueda y un posicionamiento estéticos más próximos (como podría ser un ballet oficial de danza contemporánea), difieren en los modos y condiciones de producción. Por el contrario, la categoría de *contemporáneo* sitúa la danza contemporánea independiente en relación con el arte contemporáneo en general, y con la historia de la propia disciplina en particular. Aproxima producciones creadas en condiciones diferentes pero con una «búsqueda estética» compartida (producciones de danza contemporánea oficiales e independientes pueden ser análogas desde este punto de vista), y distancia producciones creadas en condiciones semejantes pero con búsquedas y diálogos estéticos diferentes (y en este sentido se aleja de las danzas folklóricas y sociales, de las danzas comerciales, etc.).

Por otra parte, lo independiente y lo contemporáneo se imbrican entre sí, y asociadas a la definición de independencia, aparecen también caracterizaciones vinculadas a valores estéticos. En este sentido, la «permanente investigación creativa», «la innovación», «la profundidad», «la generación de nuevas tendencias», «el vuelo imaginativo», «el alejamiento de los cánones establecidos y de los preconceptos y las configuraciones

fijas», «la experimentación y la exploración» son elementos fundamentales que se vinculan a la búsqueda y creación de «un lenguaje propio» que parte de los propios bailarines-coreógrafos y de sus cuerpos, y que posibilitaría a la danza «disolver el status quo de sí misma» y de este modo «replantearse qué es la danza».

De esta manera, la libertad creativa, que vendría garantizada por el trabajo independiente, se relaciona con la posibilidad de lo experimental, del cruce de estéticas, de búsqueda de lenguaje, mientras los modos de producción se articulan estrechamente con la búsqueda estética y el lugar ocupado en el campo del arte. Al mismo tiempo, y en relación con la historia disciplinar, se reconoce al modo de producción independiente como el modo característico de la danza contemporánea desde su surgimiento y como condición de posibilidad de la misma. Así, ambas categorías se superponen y, en general dentro del circuito analizado, las denominaciones «danza independiente», «danza contemporánea», «danza contemporánea independiente» e incluso «danza», suelen ser utilizadas como equivalentes. Sin embargo, las diferencias entre estas denominaciones cobran fuerza en momentos de encuentro o disputa, como por ejemplo al seleccionar la programación de un festival o un ciclo de danza, o de realizar invitaciones para un determinado evento.

Música popular

Los músicos/as junto a los que hemos trabajado en La Plata suelen definirse y adscribir a dos categorías, oscilando entre una y otra o combinándolas en un mismo modo para nombrarse: populares e independientes.

La escena de la música popular en los sectores medios platenses tiene una larguísima e intrincada historia; sólo un vistazo llevaría una extensión inabordable aquí. Podemos

situar como antecedentes más próximos en los años 60 y 70 el recuerdo de ex-estudiantes —hoy docentes— de carreras de música de la Facultad de Bellas Artes que crearon y mantuvieron grupos y talleres como Juglerías, a través de los cuales, incipientemente y al borde de la clandestinidad, introducían en los repertorios de obras vocales e instrumentales Barrocas o del Renacimiento, músicas del cancionero popular argentino, latinoamericano y composiciones propias, claramente perimidas de las currículas académicas. Muchos de esos estudiantes y docentes pugnaban por el proyecto de crear una carrera de música popular y, según cuentan algunos de ellos, en parte fue por esa irreverencia político-estética al canon y al sistema que integran hoy la lista de desaparecidos de Bellas Artes durante la última dictadura cívico militar.

En los años 80, en continuidad con Juglerías, encontramos otras experiencias y espacios como el Taller de los Sonidos y Musideas, que se erigen en ámbitos educativos de formación en música popular en La Plata. Entre fines de los 80 y mediados de los 90, no solo el *rock* desborda el *under* platense sino que comienzan a armarse las primeras murgas y cuerdas de candombe en las plazas, esquinas y calles al son de las resistencias locales, entretejiendo la trama de los movimientos sociales que combaten el aplastamiento cultural de las políticas neoliberales. En los primeros años de la década del 90, se inaugura el Taller de las Artes de Villa Elisa¹⁸, dedicado también a la enseñanza y práctica de la música popular, en funcionamiento hasta la actualidad.

Con la apertura democrática y su continuidad, el paradigma institucional obliterante de lo popular en la música comienza a moverse en gran medida a partir de la creación de la Escuela de Música Popular de Avellaneda a la que numerosos estudiantes y músicos platenses, bonaerenses y de otras provincias, en muchos casos ya formados en academias, carreras universitarias tradicionales o conservatorios, acuden para empa-

parse formalmente de esas otras músicas que las instituciones decimonónicas europeizantes habían relegado por tanto tiempo¹⁹. Esto se suma a la proliferación de talleres y espacios locales de enseñanza privada, bares y salas para tocar esas músicas populares que contribuirán a abrir el panorama, modelos y recursos formativos y de producción en la ciudad, especialmente el *jazz*²⁰.

Durante la primera década del 2000 estallan en la escena local y nacional las nuevas bandas de *rock* platense, lo cual vuelve a plantar la bandera del género en su sonido local, re-significando toda una tradición espejada en la herencia de la Cofradía de la Flor Solar y los primeros *Redondos*²¹, y con templo propio: Pura vida Bar, que se sostiene como el espacio de *rock* alternativo e independiente más reconocido.

Con la creación de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en el año 2008, esta inscripción en la narrativa que opone la música popular a lo culto/académico y, con ello, su exclusión de las instituciones oficiales entre otros factores ha cambiado radicalmente. El crecimiento exponencial de alumnos matriculados impuso esta carrera como la más poblada de esa unidad académica. El desafío de enseñar música popular en el ámbito universitario viene plantando fuertemente un repensar pedagógico-político en torno a la producción, investigación y docencia que hace sentido en el proceso de reconfiguraciones identitarias sobre lo popular, lo nacional, lo latinoamericano y lo contemporáneo, como clivajes de cambio social actual.

Por fuera pero recíprocamente a ese ámbito institucional formativo, una nutrida red de centros culturales, salas, pequeños sellos discográficos, radios autogestionadas y colectivos de trabajo componen, producen, difunden y alimentan el circuito de música popular de la ciudad de La Plata llamado «independiente». La pregunta que nos hacemos, a tono

con el trabajo de pesquisa sobre este campo en diálogo con los circuitos de otras artes de la escena platense, es en qué sentidos posibles lo independiente como categoría describe un «hacer por fuera de lo oficial», cuando lo que se nos aparece es un campo que —no sin ruidos, tensiones y mediaciones modulando el diálogo— se ha construido en interacción con ellas. El ejemplo paradigmático es la creación de la UMI (Unión de Músicos Independientes) en el 2000 y posteriormente la articulación federal que se asume con la formación de la FA-MI (Federación Argentina de Músicos Independientes), ambas organizaciones como convocantes y co-autoras junto a otros cientos de músicos que participaron de un proceso que duró más de 4 años (que también puede rastrear sus líneas temporales mucho más atrás), que logró propulsar la nueva Ley Nacional de la Música, vigente desde 2012, y que origina el INAMU (Instituto Nacional de la Música). Es decir que promovida principalmente por organizaciones que se autoadscriben a la categoría de lo independiente ya desde sus siglas y lema principal²², crea un órgano como herramienta oficial que incardina las esferas autogestivas, privadas y de nivel estatal local y regional de todo el país.

Todo lo cual nos lleva a repensar la situación actual como dando un nuevo giro, puesto que lejos de poner en desuso la categoría de lo independiente por ya no contraponerse a lo oficial estatal en todos sus niveles, gran parte de la comunidad de músicos y organizaciones la retoman como táctica contrahegemónica frente al mercado de industrias culturales y el peso corporativo que aún mantienen en el juego de fuerzas en las que se encuentran inmersos como trabajadores.

Por otro lado, al mismo tiempo que los estandartes de lo independiente van siendo capitalizados por las esferas oficiales como organizadoras de eventos donde el eje principal es poner en relación a los artistas con dicho mercado de industrias culturales²³, podríamos pensar que, sin ser contradictorios o excluyentes, aparecen otros modos de

autoadscripción en la comunidad de músicos con la cual nos encontramos investigando, como lo es lo autogestivo y lo colaborativo, como alteridades posibles en relación a la categoría de lo independiente. No obstante, hay quienes piensan en estas otras categorías como sinónimo de lo independiente, o más bien como una manera de nombrar a los procesos que se viven bajo la opción independiente:

Conozco los obstáculos pero sigo siendo ampliamente optimista con respecto al futuro de la autogestión. En la crisis actual que atraviesa la industria discográfica tradicional, la opción independiente tiene mucho que ganar que lo que tiene para perder. Para empezar, la difusión de la música por el ciberespacio ha contribuido aún más a quebrar el monopolio de la difusión que otrora tenían las grandes compañías. Y para continuar, la estructura más reducida y ágil que supone la autogestión —utilice o no soportes físicos— le brinda un nivel operativo y una flexibilidad mayor ante los cambios del mercado que la de las compañías tradicionales (Alfredo Rosso, 2011 [en Lamacchia: 2011:16]).

En el contexto socioinstitucional de las artes en la Modernidad, puede pensarse la producción como un proceso, un hacer formal de la música en tanto sonido o partitura en el marco de una idea de «obra». El desarrollo del sistema de notación musical occidental tuvo un impacto notable en el hecho de asociar la partitura y, posteriormente, el concierto con «la obra de arte musical». Con la aparición de las músicas populares sobre todo urbanas y su engarzamiento con las nacientes industrias culturales y las tecnologías de grabación, reproducción y difusión de audio, comenzamos a vincular la palabra producción con un proceso industrial a partir del cual se generan, en primer término, discos, y con ello un impacto sociocultural que abarca casi todo el siglo pasado (Magri y Pérez, 2015).

El desarrollo de la industria musical, la difusión, la producción de eventos y la comer-

cialización del producto terminó de cerrar este círculo tanto que, para la industria del sector, un «productor musical» es el productor ejecutivo, empresa discográfica o sello muchas veces dueño del fonograma y de los derechos por los cuales se recauda dinero. En este contexto surgieron en la Argentina del siglo xx, diversas asociaciones que protegían y recaudaban una «renta» en principio para los músicos, que vieron afectado su trabajo por la reproducción de música grabada y, en segundo lugar, para productores fonográficos por la utilización del fonograma. Las asociaciones que en el presente manejan la recaudación de derechos están vinculadas a los distintos roles inherentes al proceso productivo industrial de «hacer música». Estos son SADAIC (para los compositores), AADI (para los intérpretes) y CAPIF (para los productores fonográficos). Esta separación de roles se expande luego con la aparición del arreglador, el mánager, el productor ejecutivo, el sonidista, el *stage*, etc.

Hasta la década de los 90, casi no había otra posibilidad de «producir música» y difundirla profesionalmente en otros términos que no fueran los que se desprendían de las lógicas de los circuitos tradicionales de los medios de comunicación, radio y TV, así como tampoco era un horizonte muy disponible el poder viabilizar la producción y circulación de música independiente para un público numeroso. Para el caso de la música popular independiente, toda esa *otra* producción se hizo a costa del esfuerzo de músicos, del «idealismo» de ciertos productores musicales, muchas veces también músicos y en raras ocasiones financiados por alguna fundación o institución privada o del Estado. Los músicos en general, y más particularmente los músicos populares en nuestro país y continente, tuvieron que o bien adaptarse a los requerimientos de la industria musical o bien trabajar de manera independiente y asumir las consecuencias.

El concepto de independencia se fue construyendo y atesorando especialmente en re-

lación al mercado de la industria musical y cultural en general, que intenta dominar con sus criterios de valoración cualquier tipo de manifestación artística. Según Ramón Zallo (1992, en Lamacchia, 2005: 28) es aquella «delimitada por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, ideológica o política (...) más allá de una rentabilidad económica». Lo independiente circula en estos términos en la periferia de una hegemonía cultural dominada por el mercado.

Hemos asistido en los últimos años a cambios profundos en relación a los modos de producción. En primer lugar ha tenido lugar un proceso de concentración de las compañías discográficas que han ampliado además su ámbito de injerencia y son parte de grupos multimediales que llevan el mismo nombre: Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group. En segundo lugar se ha producido un avance extraordinario de las tecnologías digitales que, por un lado, ha facilitado los procesos de grabación, haciéndolos sumamente económicos y accesibles a los músicos independientes; y por otro, ha propiciado la generación de medios alternativos de difusión y comunicación a través de los diversos usos de las redes sociales posibilitando que estos mismos músicos difundan los contenidos fonográficos y audiovisuales que producen. Lamacchia comenta así el surgimiento de otro modo de ser músico signado por estos cambios que modifican «... no solo la fuente principal de ingresos para la industria discográfica, sino que inciden en el proceso de producción, circulación y consumo de música en todo el mundo» (2002: 29); es decir, no solo los modos de hacer música sino también los modos de acceso para aquellos que la escuchan.

Entendemos entonces por músico independiente aquel que compone, toca, graba o produce sus proyectos musicales sin vincularse en una relación de dependencia con una compañía o sello discográfico comercial (*major*). Con estos cambios en las condiciones de acceso a los medios de producción y

difusión de lo musical también se van a observar cambios políticos vinculados al surgimiento de asociaciones de músicos independientes que buscan promover este otro modo de hacer música, como en un principio Músicos Autoconvocados y la Unión de Músicos Independientes, quienes condujeron el proceso que culminó en la redacción de una Ley de la Música (26.801), a partir de la cual se pretende proteger su producción a la vez que se crea un organismo de fomento de la misma, el INAMU (Instituto Nacional de la Música), un ente público no estatal, que está en conexión directa con las asociaciones de toda la Argentina a través de una federación, la FA-MI (Federación Argentina de Músicos Independientes). En este sentido podría considerarse que el lugar de marginalidad que ocupaban los músicos independientes en ese ámbito donde lo central era la autoridad del mercado con respecto a la cultura y a la música, deja de ser tal cuando desde diversas instituciones se propone reintegrar esas manifestaciones musicales independientes para ser aprovechadas y difundidas en la comunidad en general.

Es en ese contexto que, en 2013, surge un colectivo platense que en cierto modo combina esas adscripciones identitarias como plataforma colectiva emergente. Cuchá! Músicos Platenses Produciendo, el cual

configura una plataforma de trabajo colectivo para la producción y difusión de proyectos culturales independientes vinculados principalmente a la música popular en la ciudad de La Plata, reuniendo un conjunto de propuestas musicales originales, trabajando para hacer posible la generación de circuitos de difusión y la producción sostenida de diversos proyectos. En este marco Cuchá! se posiciona como un espacio colectivo a partir del cual los músicos, productores y difusores de nuestra cultura popular local puedan generar distintas y creativas maneras de articulación y agencia²⁴.

En la etnografía con músicos populares locales (proyectos individuales o en formato

banda) que venimos llevando a cabo, aparecen discursos y prácticas de lo autogestivo, no sólo como un posicionamiento en torno a un modo de producción sino a un quehacer donde se llevan a cabo tareas²⁵ —se toca música, se plantean ciclos, se crean espacios para ensayar, dar clases— entre pares, y mediando permanentemente lo afectivo, lo amical, el trabajo colectivo y en red. Ese marco definido como un hacer no condicionado o «en libertad» también repercute en los repertorios que se arman para tocar en las bandas: la médula de estos son las composiciones propias o las «re-composiciones»: arreglos de obras del cancionero tradicional argentino/latinoamericano/del mundo o de compositores contemporáneos que tienen un renombre en el campo de la música popular local actual, o bien de temas compuestos por cantautores amigos o pares, lo que también contribuye a nutrir la red estético/amical local. Asimismo, en el andamiaje de esas estéticas propias que se construyen en clave autogestiva donde «ningún sello o estructura te va a decir qué o cómo hacerlo», todo el tiempo se están generando relaciones de alteridad, fusión, *collage* y yuxtaposición de materiales que hasta pueden a veces dialogar o hacer tensión estético-política con músicas de consumo masivo²⁶ de nuestra región. Al mismo tiempo, las diversas formas que se asumen en la relación con las industrias culturales es variable, pudiendo una banda independiente local ir a tocar a programas de televisión de alcance masivo al mismo tiempo que retroalimentar sus prácticas de producción y circulación autogestivas con la difusión/recirculación obtenida de esos tránsitos por lo «masivo».

En suma, el modo en el que observamos la adscripción por lo independiente en el campo de la música popular local ha sido tensionado con distintos niveles del Estado (en particular con el Estado local) al mismo tiempo que puesto en valor por las esferas educativas oficiales y no oficiales, nutrido sobre todo por las prácticas y discursos (formativos, de circulación y consumo) del circuito de espacios culturales de la ciudad.

En cierto sentido podemos pensar que en el campo de la música popular platense, esa adscripción de lo popular siempre estuvo adherida de algún modo a la categoría de lo independiente, en parte porque el campo de la música popular permaneció en tensión con las instituciones y en disputa con los músicos «académicos» que sí se encontraban en una relación de dependencia (en las orquestas del Teatro Argentino o pertenecientes a otros organismos oficiales). Sin embargo no son pocas las excepciones en las cuales hay un quehacer en la música popular e independiente que se yuxtapone a ese trabajo en relación de dependencia, al mismo tiempo en un mismo músico/a, a lo largo de la historia local. A su vez, esa tensión se vuelve sumamente compleja cuando lo popular se academiza, tal como viene sucediendo en el último tiempo.

Ahora bien, creemos que, tal como afirman algunos encuestados, «lo independiente» no es sólo un modo de hacer/estar y ser trabajador/a de la música en la ciudad; sino que, al no existir una industria de la música local, se erige como el único modo posible de vincularse con la actividad.

Lo que hemos observado en el último tiempo, teniendo en cuenta también la genealogía reciente de las organizaciones de músicos platenses, es que «lo independiente» funciona como una suerte de identidad estratégica aglutinante para poder convocar la asociatividad, la reflexión, la militancia y el hacer colectivo en relación a la condición del músico como trabajador/a y a la precariedad de su posición, sea en relación a las esferas de lo estatal o al mercado.

Esta categoría, densamente poblada de historia, sentidos y tensiones se presenta en los discursos de nuestros entrevistados como oscilante, trayendo aparejadas otras; es contradicha y al mismo tiempo actualizada como nómina no cristalizada, como matriz que resignifica, critica, mueve, pero que aún quiere decir algo de lo que se es y de cómo agenciarse allí.

Teatro

La Plata es una ciudad con una enorme actividad vinculada al teatro que incluyen una importante cantidad de salas²⁷, por las que circulan numerosos grupos y en las que puede encontrarse una amplia oferta de clases, talleres y seminarios. Existe además en La Plata una Escuela de Teatro, dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, que funciona como uno de los principales centros de formación de teatristas en nuestra ciudad e interactúa de maneras diversas con los restantes ámbitos teatrales platenses.

Una de las particularidades que tiene el campo teatral platense es su larga tradición de teatro independiente. Casi desde los orígenes de nuestra ciudad, gran parte del movimiento teatral se da en un circuito que surge por oposición y como alternativa al teatro comercial y en una compleja relación de tensión y demanda respecto del teatro oficial. De este modo, la categoría teatro independiente, de suma importancia para la adscripción identitaria de la gran mayoría de los teatristas platenses, tiene una historia prolongada y contiene una gran variedad de sentidos²⁸.

Una de las principales características del teatro independiente tiene que ver con sus modos de producción. A diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de producción teatral, en los que la división de roles generalmente es clara y definida y cada persona es convocada y contratada para realizar una tarea específica, aquí suele implicar la necesidad de que los artistas (ya no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de trabajos necesarios para llevar a cabo el hecho artístico. Esto implica que no solo los roles de director, dramaturgo y actor funcionan en ciertos casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos papeles comúnmente también se

hacen cargo de labores tales como la confección o cuidado del vestuario, iluminación, diseño y construcción de la escenografía, resolución de todo tipo de cuestiones técnicas, difusión del espectáculo, búsqueda de subsidios y apoyos, y mantenimiento de salas y espacios, entre otras. Por supuesto que no todos los integrantes de un grupo participarán igualmente en cada uno de estos roles, sino que podrá haber distintos grados de predisposición, facilidad o especialización para lo que cada tarea implica. Pero en general es extraño que los miembros de un grupo de teatro independiente sepan solamente actuar o dirigir ya que, aún en los casos en los que cuentan con miembros o colaboradores dedicados a cuestiones como la iluminación, la escenografía, el vestuario, la difusión o la gestión, las discusiones y opiniones acerca de cada una de ellas suelen atravesar a la totalidad del grupo. Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de ciertos recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan soluciones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en el logro de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, opinión crítica acerca de los procesos o producciones, entre muchas otras.

Si bien esta forma de trabajo responde generalmente a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional o de medios económicos que permitan delegar dichas tareas, constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente y que tiene un impacto en el resultado de lo que se produce. De manera que si bien son frecuentes las referencias a las limitaciones que genera la escasez de dinero, quienes se han formado como teatristas en este contexto suelen replicar los modos de producción característicos del mismo aun cuando trabajan en otros ámbitos; prefiriendo formas de organización que les permitan ele-

gir con quiénes participan y decidir acerca de la totalidad de lo que se está creando, y rechazando las estructuras menos flexibles y más diversificadas con las que se encuentran cuando participan de los ámbitos oficial y comercial.

De esta forma, los modos de producción que caracterizan la actividad teatral independiente suelen ir de la mano de una cierta orientación estética más ligada a la experimentación y a la búsqueda de un lenguaje original y propio que a la repetición de formatos ya consagrados o establecidos que definiría generalmente a los ámbitos oficial y comercial. Esta orientación estética, que no es en modo alguno homogénea dentro del amplio conjunto que se engloba bajo la categoría de teatro independiente en nuestra ciudad, conlleva una alta valoración de los procesos creativos a los que se les reconoce la necesidad de tiempos prolongados de exploración y maduración, que muchas veces son difíciles de compatibilizar con los tiempos impuestos ya sea desde las agendas oficiales ya desde los circuitos comerciales.

En función de estos ideales estéticos y de los modos de producción por medio de los cuales se los persigue, la mayoría de los teatristas platenses se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente, ubicando este tipo de teatro en las antípodas del teatro comercial y distinguiéndolo del teatro oficial. Esta adscripción identitaria se da más allá de que varios de estos mismos teatristas trabajen en instituciones oficiales (como la Escuela de Teatro o la Comedia de la Provincia) e incluso cuando la gran mayoría de ellos desearía obtener de sus obras una ganancia económica mayor. De modo que los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos, y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios.

El sector oficial en el campo del teatro platense se encuentra representado por instituciones estatales de gestión municipal, pro-

vincial y nacional. Entre estas encontramos la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, a la que se adscriben las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y el Teatro Coliseo Podestá; la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, de la que dependen la Comedia de la Provincia y su Sala Armando Discépolo, el Anfiteatro Martín Fierro, el Teatro Argentino y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI); la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto Nacional del Teatro (INT) y la Dirección de Enseñanza Artística de la DGCyE de la Provincia de Buenos Aires con sus cuatro escuelas de arte de nivel terciario (una de las cuales es la Escuela de Teatro a la que hemos referido anteriormente), dos Escuelas de Estética para niños y el área de Educación Artística con intervención en todas las escuelas iniciales, primarias y secundarias de la provincia.

Los vínculos de los teatristas independientes platenses con estas instituciones serán diversos y complejos. Son pocos aquellos cuya vinculación laboral principal se da con el sector oficial; se reducen a quienes constituyen la plantilla permanente de la Comedia de la Provincia, quienes forman parte de la gestión del Instituto Cultural, los docentes de la Escuela de Teatro o de asignaturas vinculadas al teatro en cualquier otra escuela que funcione con programas oficiales, y los que trabajan de manera estable en la gestión de los ámbitos experimentales del Teatro Argentino (TACEC y TAE)²⁹. Por fuera de ese reducido grupo, los teatristas platenses suelen establecer con dichas instituciones relaciones flexibles y esporádicas que consisten fundamentalmente en el acceso a contratos temporales (ya sea como parte de un elenco, como grupo o como docentes de los cursos y seminarios que se brindan en los espacios del Teatro Argentino), el pedido y eventual otorgamiento de subsidios (fundamentalmente los ofrecidos por el CPTI y al INT), la participación en concursos y festivales (organizados por la Comedia Municipal y la Comedia Provincial) y el uso de salas

oficiales (conseguidas por medio de un abanico diverso de solicitudes, negociaciones y gestiones).

Respecto de este último punto, es importante mencionar el surgimiento en años recientes de la agrupación Teatristas Independientes de La Plata que se propuso trabajar articuladamente con el Sindicato de Actores³⁰ en el reclamo a los organismos estatales por mejores condiciones laborales para los trabajadores del teatro independiente local. Una de sus demandas más importantes ha girado en torno al derecho a utilizar los espacios teatrales gestionados por el sector oficial. Estas negociaciones les permitieron lograr un Ciclo de Teatro Independiente que tuvo una primera edición durante el año 2012 en la Sala Armando Discépolo de la Comedia de la Provincia y durante el 2013 en las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, contando con contratos de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad para cada uno de los elencos participantes.

Dado que las peleas más importantes de la agrupación Teatristas Independientes fueron en torno a la gestión de este ciclo y el llamado a los teatristas platenses a pensarse como colectivo, la definición de sus miembros acerca de lo independiente se encuentra atravesada por la idea de una falta de estructura (espacial y laboral) estable, que es parcialmente compensada por medio de la citada red de solidaridades. Esta red de solidaridades, que incluye desde el préstamo o alquiler accesible de un espacio a «los compañeros que no tienen sala» hasta el soporte que implica ir a ver las obras de los otros, traza la línea entre quienes son reconocidos como teatristas independientes y quienes son asociados a una lógica de trabajo y relación vinculada a lo comercial. De esta manera, lo independiente es definido por oposición a la lógica individualista y mercantilista del sector comercial y, fundamentalmente, en relación a la necesidad de un mayor apoyo y reconocimiento por parte del sector estatal.

Otro modo de demarcación de los teatristas independientes respecto del ámbito oficial es la crítica y la desconfianza acerca de los modos de producción y las estéticas que prevalecen en el mismo. Hay quienes sostienen que «lo institucional no le hace bien al teatro» ya que las instituciones oficiales «condicionan» y «limitan» la producción artística. En este sentido, se valoran ciertas formas de relación más flexibles, vigentes en algunos espacios oficiales gestados especialmente para albergar y estimular búsquedas más experimentales (tales como la TAE y el TACEC del Teatro Argentino) en los que los esos apoyos institucionales buscan facilitar la producción pero adaptándose a los propuestos por los artistas en lugar de imponer modos tradicionales o estandarizados. No obstante, cabe aclarar dos cuestiones respecto a este tipo de espacios: la primera, es que si bien la valoración a la que se hace alusión estuvo presente en los comentarios de algunos teatristas platenses que tuvieron la posibilidad de trabajar en dichos espacios experimentales del Teatro Argentino, la generalidad de la comunidad teatral platense manifiesta tener un acceso muy restringido o incluso nulo a la participación en los mismos. La segunda, es que el carácter flexible de los modos de relación a los que se hace referencia, al mismo tiempo que es apreciado porque permite una modalidad de trabajo similar a la habitual en el ámbito independiente, es criticado por dar lugar a una precarización de las relaciones laborales que no coincide con lo esperable en el ámbito estatal.

Esta misma desconfianza ante lo institucional estimula a los alumnos de la Escuela de Teatro a complementar su formación tanto en talleres como generando grupos de investigación y creación en el ámbito independiente y, a quienes se encuentran vinculados de manera más estable a las instituciones oficiales a sostener, en paralelo, algún tipo de ámbito de producción independiente que les permita una mayor libertad respecto de los tiempos, las temáticas y los formatos, dando

más lugar a la experimentación. La importancia de participar en este tipo de espacios se enmarca en el conjunto de valores que se transmiten de boca en boca dentro del campo. Así, es frecuente escuchar a los estudiantes de la Escuela hablar entre sí o con compañeros de otros ámbitos (por ejemplo, de talleres privados) acerca de la valía de estas experiencias. También es común que ciertos docentes de la Escuela alienten a sus alumnos para reunirse y formar grupos de entrenamiento y experimentación por fuera de esta institución, o que hablen en público (por ejemplo en charlas o entrevistas en programas de radio locales) acerca de las ventajas de este tipo de experiencias. Esto ocurre porque muchos se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente y construyen su identidad en relación a este sentido de pertenencia, de tal modo que de forma explícita enseñan prácticas y transmiten valores que se encuentran en íntima relación con esta identidad.

De este modo, más allá del hecho de que gran parte de la identidad de lo independiente se construya en función de su demarcación respecto de lo oficial, las relaciones entre estos ámbitos no son lineales, ya que existen entre estos una multiplicidad de vínculos e intersecciones. En sintonía con este panorama, los resultados del cuestionario realizado entre los teatristas platenses arrojaron que tres cuartas partes de los indagados no dudan en considerar necesaria la existencia de algún tipo de relación del teatro independiente con el ámbito estatal, encontrando solo un entrevistado que opinó que este tipo de teatro no debería tener ningún tipo de relación con el Estado. El conjunto restante manifiesta tener ciertas dudas al respecto, considerando que si bien es necesario este cierto apoyo estatal tal vez no sea buena demasiada cercanía. Entre las respuestas que se añadieron a las opciones prediseñadas destacan las que indican que el Estado debe «intervenir sin coartar» y «garantizar el desarrollo de la actividad teatral independiente, fomentando su crecimiento

y asegurando la independencia artística, ideológica y de formas de trabajo», posibilitando «que el acceso a este bien cultural sea posible para todos los ciudadanos»³¹.

Entonces, si bien «lo independiente» emerge como un modo de producción que tiene lugar por fuera del ámbito oficial, configurando gran parte de su identidad en función de esta exterioridad, esto no implica que no se reconozca la necesidad de distintos tipos de vinculación del teatro independiente con el Estado. Por el contrario, el Estado es visto por la gran mayoría de los teatristas platenses como un actor fundamental a la hora de garantizar las condiciones para su crecimiento y desarrollo, un rol que según la mayor parte de estos artistas es ocupado de manera deficiente y en torno a cuya urgencia se configuran diversos tipos de reclamos.

Muchas de estas demandas y reclamos parten de comprender al teatrista independiente como un trabajador de la cultura que tiene derecho a desarrollar su labor en condiciones estructurales y económicas dignas. Este es un modo de considerar al artista que, como veremos más adelante, no ha sido homogéneo a lo largo de la historia, sino que ha venido tomando cuerpo en las últimas décadas, tiñendo con fuerza los modos de pensar la producción artística en la contemporaneidad.

Ahora bien, ¿es el apoyo del Estado la única vía posible para garantizar estas condiciones? ¿O es posible pensar que las mismas pueden alcanzarse por medio de la consecución de cierto éxito comercial de los espacios o producciones gestadas en el circuito independiente? Y de ser así, ¿seguirían estos espacios y producciones pudiendo ser definidas como independientes? ¿Dónde estaría el límite entre lo independiente y lo comercial?

Frente a la relativa claridad con la que ciertas instituciones vinculadas al ámbito estatal constituyen la esfera de lo oficial, el universo de lo comercial se vuelve mucho más difícil de demarcar. En primer lugar, porque no

existen en la ciudad de La Plata obras o espacios teatrales cuyo éxito comercial sea comparable al de los espacios y producciones de la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires o al fenómeno teatral que se despliega durante las temporadas vacacionales en Mar del Plata y Carlos Paz. En segundo lugar, porque —tal vez ante la prevalencia de ciertos criterios morales enraizados profundamente en la historia del proyecto teatral independiente— ningún hacedor del teatro platense se reconoce a sí mismo como parte del «teatro comercial». De este modo, la esfera de lo comercial no constituye un conjunto de fenómenos que pueda identificarse a simple vista ni una categoría identitaria que aglutine a un conjunto de personas, sino que emerge como un conjunto de modos de relación, lógicas de trabajo y búsquedas estéticas que son señaladas por los propios artistas independientes como horizonte del que pretenden separarse y en el que ubican a ciertos espacios, obras o proyectos.

A partir de estos criterios demarcativos enunciados desde el interior mismo del conjunto que se define como representante de lo independiente, el ámbito de lo comercial estaría incluyendo fundamentalmente dos tipos de espacios: por un lado, un teatro de gestión municipal —el Coliseo Podestá— que durante años se caracterizó por programar dentro de su cartelera espectáculos producidos y estrenados dentro del circuito comercial porteño³². Por otro lado, a un conjunto de salas o espacios culturales privados que se definirían tanto por la presencia de un espectro «de segunda línea» de este mismo tipo de obras, como por la elección de talleres o proyectos en función de su posible rédito económico más que por su valor artístico. Estos espacios proponen arreglos económicos sumamente inconvenientes para los artistas y definen su oferta siguiendo criterios que son concebidos como «excesivamente marketineros», al punto tal de ir en contra de los principios y valores que guían y sostienen el hacer en el ámbito reconocido como independiente. Como ejemplos de es-

tos tipos de accionar podemos mencionar el caso de aquellos que no permiten la apertura (o deciden el cierre) de talleres que no cumplen con un número mínimo de inscriptos (definido desde el propio espacio y no por los coordinadores del taller); proponen cambiar los nombres o el contenido de los talleres en función de «lo que el público pide» en lugar de respetar lo que el tallerista desea o se siente en condiciones de ofrecer; exigen un porcentaje del cincuenta por ciento de lo recaudado en lugar del treinta por ciento habitual en las salas reconocidas como parte «del palo independiente»; tratan a los alumnos como clientes en lugar de tratarlos como artistas en formación —cobrándoles por ciertos «servicios» asociados a las muestras (tales como el maquillaje, el vestuario o la fotografía), al tiempo que no los hacen parte de las ganancias obtenidas a partir de las mismas—; entre otras cuestiones que suelen ser asociadas con una lógica más empresarial que colectiva o colaborativa.

Frente a estos casos, los espacios culturales reconocidos como parte del circuito independiente suelen incluir en su programación principalmente obras platenses y, eventualmente, obras de «amigos» porteños o de otras ciudades que comparten el hecho del ser «del palo» de lo independiente, alternativo u *off*; «bancan» a los talleristas que recién comienzan hasta que sus propuestas logren instalarse, ofreciéndoles pagar cómo y cuándo puedan las horas de alquiler del espacio o admitiendo arreglos «a porcentaje» aún cuando el número de alumnos sea extremadamente pequeño; respetan a rajatabla las propuestas presentadas por cada tallerista; conciben a los alumnos como colegas —o colegas en formación— inculcándoles desde las mismas clases muchos de los valores propios del hacer independiente, volviéndolos partícipes tanto del trabajo de organización y preparación de todo lo relativo a la presentación de sus obras en clases abiertas o muestras de fin de año como de las posibles ganancias obtenidas de las mismas, e invitándolos a participar de otras activida-

des —funciones, ciclos, festivos, fiestas o variedades—, que tienen lugar, no sólo en aquel espacio en particular sino en cualquier otro espacio «amigo» que forme parte del circuito de lo independiente.

Además de los espacios, también ciertos grupos —o más bien los espectáculos que estos producen— son asociados al teatro comercial. Entre estos suelen incluirse las producciones ligadas al *stand up*, algunas propuestas ligadas a la improvisación teatral (fundamentalmente el Match de Improvisación), el *café concert*, ciertas obras infantiles, espectáculos basados en textos clásicos del teatro comercial porteño (estos últimos producidos de manera muy poco frecuente por elencos platenses). Sin embargo, en la mayoría de los casos, la asociación de estas producciones a un teatro de tipo comercial se encuentra lejos de ser unívoca y, de ningún modo, la pertenencia a un determinado género es condición suficiente para que un espectáculo sea catalogado como comercial. De este modo, existen muchas producciones ligadas al *café concert*, la improvisación teatral o el teatro infantil que debido al hecho de que quienes las realizan son actores «del palo de lo independiente» y que, por tanto, imprimen en ellas búsquedas estéticas que, según la apreciación de sus colegas, responden a lo esperable dentro del ámbito de lo independiente, dan lugar a su inclusión —por parte de numerosos teatristas— dentro de este conjunto.

Por último, es importante mencionar que los resultados del mismo cuestionario arrojaron que menos de la mitad de los entrevistados considera como característica definitoria del teatro independiente el desinterés por obtener un éxito comercial y dentro de estos, sólo una pequeñísima fracción mencionó en este ítem la ausencia de ambición económica. Por el contrario, ante la pregunta: «¿Qué relación crees que el teatro independiente platense debería tener con lo comercial?», la gran mayoría de los entrevistados opinaron que era importante prestarle atención a este aspecto y unos pocos eligieron o propusie-

ron respuestas que apuntaban a la necesidad de desvincular el teatro de todo tipo de interés comercial. La opción más elegida en este punto fue la que indicaba que si bien era importante prestarle atención no debería ser aquello que guíe el trabajo.

De este modo, las opiniones que prevalecen actualmente entre los teatristas platenses, no refieren a la ausencia total de ambición económica sino más bien a la necesidad de que la misma no se encuentre por encima búsqueda artística, dando cuenta más bien de un sistema de prioridades en el que los objetivos artísticos deberían estar indiscutiblemente por encima del afán económico que de un desinterés total. Tanto esta, como muchas otras de las opiniones de las que hemos dado cuenta previamente, parecen dar cuenta de un movimiento reflexivo dentro del campo teatral platense que tiende al reconocimiento de la imposibilidad de una total autonomía.

En sintonía con esta tendencia, los resultados del cuestionario señalan que, más allá de que en muchas explicaciones acerca de qué es el teatro independiente o en qué consiste su especificidad subsisten definiciones que parten de la distinción respecto de las lógicas de trabajo o de las búsquedas estéticas que caracterizan ya sea al teatro oficial, al teatro comercial o a ambos, esta diferenciación no implica la negación respecto de la necesidad del teatro independiente de mantener relaciones con el Estado y de albergar ciertos intereses comerciales. No obstante esto, los mismos resultados reforzaron la idea que emergía a partir de las entrevistas y la observación participante, según la cual, la gran mayoría de los teatristas platenses —incluso la pequeña fracción que se reconoce a sí mismo como parte del sector oficial y la, aún más pequeña, que se reconoce como parte del teatro comercial— no dudan en afirmarse como parte del teatro independiente. Con respecto a esto, señalan como principales diferencias con aquellos dos ámbitos o esferas de la producción teatral —res-

pecto de las cuales se reconocen numerosos vínculos y transacciones— el hecho de anteponer los objetivos artísticos por sobre los económicos y la solidaridad entre colegas y compañeros por sobre la competencia como principal diferencia con el teatro comercial y la mayor disposición a la investigación y el riesgo como principal diferencia respecto del teatro producido en el sector oficial.

Más allá de lo extendido de su uso, la categoría «teatro independiente» no incluye en modo alguno un conjunto homogéneo y no siempre es utilizada en el mismo sentido, privilegiándose según los contextos e intenciones de su uso, la referencia a una u otra de las dimensiones mencionadas. De modo que incluso una misma persona o grupo puede, en determinado contexto, definir lo independiente como un determinado modo de producir caracterizado por la carencia del apoyo del Estado y la precariedad en las condiciones laborales que esto genera, mientras que, en otro contexto, defina al teatro independiente en relación a una determinada exploración estética y a cierto modo de trabajo e intercambio que permite y estimula esta búsqueda. En este mismo sentido, la amplia variedad de manifestaciones que se aglutinan bajo esta categoría incluyen emprendimientos teatrales en los que los modos de producción anteriormente descriptos se enlazan con determinados ideales artísticos ligados a la experimentación y a la «construcción de lenguaje» y, al mismo tiempo, «grupos que trabajan con teatro de repertorio y ponen obras de una manera muy clásica pero son absolutamente independientes en su modo de producción.»

Esto da cuenta del hecho de que, como ya hemos mencionado, en la denominación «teatro independiente» se entrelazan cuestiones que en otras disciplinas artísticas son más fácilmente distinguibles en función de un uso más extendido de categorías que contribuyen a una distinción genérica o estilística. Dado que en el teatro platense las denominaciones de corte genérico o estilístico

son muy escasamente utilizadas, el adjetivo «independiente» remite, en muchos casos, tanto a un determinado modo de producción y una cierta relación con el Estado y con la industria del espectáculo, como a una orientación estética, funcionando, en este sentido, a la manera de un género.

Por último, la enorme y compleja cantidad de sentidos que adquiere la categoría «independiente», ha llevado a que ciertos teatristas intenten desecharla y, en algunos casos, reemplazarla por otras tales como *off*³³ o alternativo. Sin embargo, más allá de estos intentos, el apelativo «independiente» continúa siendo el más utilizado y el que convoca la adscripción identitaria de un mayor número de teatristas en nuestra ciudad.

Comparaciones

Como puede observarse a partir de la lectura de los apartados correspondientes a cada una de las disciplinas abordadas, lo independiente es una categoría cargada de diversidad de sentidos que se superponen y articulan en su definición de modo que en algunos casos atraviesan la escena de la artes platenses mientras que, al mismo tiempo, se configuran de maneras particulares y específicas en cada uno de los campos estudiados.

El hecho de que nuestra ciudad cuente con una importante oferta para la formación artística —representada por cinco instituciones oficiales³⁴ a las que se suma una gran diversidad de talleres y otros espacios formativos— da lugar a la presencia de una numerosa población de trabajadores del arte que no forman parte en su totalidad del sector oficial o no participan de una industria cultural o del espectáculo —que en esta ciudad es prácticamente inexistente—, desarrollando así su actividad o proyecto artístico de manera total o parcialmente autogestiva; pues si bien a veces la misma pueda contar con apoyos o subsi-

dios, hace sentido estética y políticamente en la red de artistas y espacios culturales que se adscriben a la escena independiente.

De este modo, como hemos visto a lo largo del presente trabajo, la gran mayoría de los artistas platenses se definen a sí mismos como independientes, reconociendo que la —casi— totalidad de la producción artística local se inscribe en esta categoría. Es decir, que en los tres campos analizados encontramos quienes afirman que «todos en La Plata hacemos teatro independiente», «toda la danza contemporánea platense es independiente» y «todos los que hacemos música popular acá somos independientes». Sin embargo, esta convergencia incluye la complejidad que suscita la heterogeneidad de usos y modos del financiamiento oficial (el acceso a subsidios y préstamos, la aplicación a concursos y becas, etc.) así como de otras estrategias organizativas y financieras, poniendo en tensión el eslogan «todo a pulmón» y la adhesión al discurso *radicalizado* de la independencia (Bosisio y Roiter, 2014). Así, esta autoadscripción adquiere clivajes más profundos y, en cada caso, características particulares.

Tal vez por tratarse de una de las disciplinas artísticas con menos reconocimiento del Estado y en la que tradicionalmente no han existido asociaciones colectivas que reclamen los derechos de sus miembros en tanto trabajadores de la cultura, la categoría de lo independiente en la danza contemporánea cobra fuerza en torno al surgimiento, en los últimos años, de organizaciones que canalizan estos reclamos por las condiciones laborales de sus miembros demandando una mayor estructura estatal dedicada al reconocimiento y el financiamiento de esta práctica, más espacios de programación en los ámbitos oficiales y políticas culturales específicas.

Así, en este campo, las cuestiones ligadas a la experimentación estética recaen principalmente en la categoría de lo contemporáneo, lo cual posibilita un uso más restringido de

la noción de independencia que se centra fundamentalmente en ciertas condiciones de producción marcadas por la precariedad económica, la ausencia de apoyo estatal y el trabajo grupal. De todos modos, si consideramos que en la ciudad de La Plata prácticamente no existe danza contemporánea que se desarrolle en ámbitos oficiales o comerciales y, por lo tanto, la danza que responde a los criterios de innovación y experimentación que le otorgan el estatuto de contemporánea sólo tiene existencia real por fuera de las instituciones, observamos que lo independiente y lo contemporáneo, es decir, los modos de producción y las apuestas estéticas, se encuentran en gran medida superpuestos y solapados.

En el caso de la música popular, si bien cobran importancia los reclamos por un mayor reconocimiento y apoyo del Estado, lo independiente se configura fundamentalmente no tanto por su exclusión del ámbito oficial sino en contraposición a las grandes corporaciones de la industria cultural; de modo que mientras la independencia genera ciertas condiciones de producción, al mismo tiempo garantiza una libertad estética respecto a las restricciones que implicaría la vinculación con determinados sellos discográficos y de la industria del entretenimiento o a la persecución de objetivos que antepongan los fines económicos a la búsqueda artística. De este modo, si en el caso de la danza contemporánea el gran otro de lo independiente era el Estado (aquel al que se reclamaba su ausencia), en el caso de la música el otro es principalmente el Mercado, representado tanto por las grandes industrias discográficas como por las lógicas de producción y consumo que irradian.

En cuanto al teatro, lo independiente se configura tanto en oposición a un teatro comercial que se supone pobre en términos artísticos y cuyas lógicas de relación son rechazadas por su carácter indiferente hacia lo colectivo, como a un sector oficial al cual no sólo se reclama de manera simi-

lar a la mencionada para la danza sino que, además, se cuestiona por su falta de flexibilidad en las estructuras de producción y de innovación y riesgo en lo estético. De este modo, lo independiente en el teatro remite, de forma estricta, a ciertos modos de producción pero supone también, en la mayor parte de los casos, la asunción de determinada posición respecto de la búsqueda estética, aspectos que se articulan en el discurso de los teatristas que reconocen que son justamente esos modos de producción los que permiten que se produzca dicha exploración estética.

Observamos entonces que, en los tres casos, en el calificativo «independiente» se entrelaza la referencia a unas determinadas condiciones y formas de producción —en principio impuestas por la ausencia de la contención o el apoyo del Estado o por la marginalidad respecto del mercado— con la intención de preservar lo artístico de toda exigencia que afecte la esfera creativa, de modo tal que estas condiciones originalmente obligadas son reivindicadas y elegidas al ser reconocidas como necesarias para generar y sostener ciertas búsquedas estéticas.

De esta manera, ser artista independiente deja de ser pensado exclusivamente como una circunstancia impuesta por la imposibilidad de acceder a otro posicionamiento dentro del campo del arte y pasa —en muchos casos— a ser reivindicado en tanto espacio de construcción y militancia, un espacio que posibilita la emergencia de redes de amistad y reciprocidad en el seno de las cuales surgen tanto las búsquedas estéticas como las discusiones artístico-políticas.

Así, encontramos que lo independiente en tanto autoadscripción identitaria puede ser utilizado instrumentalmente para definirse frente a otros, a la vez que para construir un nosotros colectivo homogeneizado. Sin embargo, ese nosotros unificado en torno a lo independiente no deja de albergar clivajes, tensiones y matices.

En el caso de la danza contemporánea, la categoría de lo independiente se cuestiona al considerar que las dependencias son múltiples (fundamentalmente de diferentes instituciones estatales a través del financiamiento, pero también de instituciones o patrocinadores privados, de personas, grupos y redes colaborativas que ocupan un lugar central en el proceso creativo-productivo; de los espacios, de gestión pública o privada en los que se presentan las producciones; de los ámbitos de formación, etc.) y se proponen términos alternativos como autogestión, co-gestión, gestión mixta... que se consideran más adecuados a las condiciones de producción. Por otra parte, como ya se mencionó, la danza independiente incluye diversos géneros y estilos, además de la danza contemporánea. Al mismo tiempo, la danza contemporánea independiente no es uniforme ni homogénea, ya que se reconocen a su interior diferentes orientaciones y búsquedas estéticas, entre las cuales se generan diálogos y disputas.

En el caso de la música popular, la denominación independiente aparece como una herramienta o una táctica de articulación/contrapeso a la industria cultural. En especial durante los últimos años, este movimiento musical independiente ha sido objeto de políticas culturales específicas y el campo se ha construido en una estrecha vinculación con lo estatal, asumiendo distintas relaciones (de cogestión, de ayuda mediante las convocatorias, programas y apoyos del Estado nacional o la Universidad) y diversos matices y grados de tensión y conflicto (sobre todo en el caso del Estado municipal), específicamente en lo que hace al reconocimiento del músico/a como trabajador y a la necesidad de inclusión en las agendas oficiales de programación local. En este sentido, el calificativo de autogestivo aporta un nuevo clivaje, en tanto autoadscripción que permite la distinción de aquellos músicos o grupos que se califican como produciendo por fuera —o en los bordes— de este complejo circuito de tensiones, interdependencias y determinaciones recíprocas entre las instituciones oficiales y la

industria cultural. De todos modos, cabe aclarar que ambas categorías, independiente y autogestivo, pueden solaparse en distintos grados, por lo que no serían mutuamente excluyentes.

En el terreno del teatro, lo independiente es una categoría demarcativa mucho más fuerte, en tanto condensa sentidos que en los otros dos casos se reparten en términos diferenciados (aunque estrechamente imbricados). A pesar de, o justamente a causa de esto, tampoco se encuentra exenta de cuestionamientos ni de heterogeneidades. Así, se comparte el cuestionamiento basado en las múltiples determinaciones y dependencias que se reconocen en los procesos de producción, pero los términos complementarios que se proponen, tanto para reemplazarlo como para adjetivarlo, se refieren en mayor medida a cuestiones estéticas que de los modos de producción. En este sentido aparecen como otras designaciones posibles las de teatro *under*, teatro *off*, teatro alternativo, teatro contemporáneo, cada una de las cuales recorta el universo del teatro independiente de diferentes maneras, y con particulares criterios de exclusión e inclusión. En este sentido, la categoría independiente pareciera ser la más inclusiva.

En los tres casos vemos como el calificativo independiente no es descartado ni reemplazado, sino que se sigue utilizando en tanto autoadscripción que permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local, permitiendo así también reconocer una historia compartida, una comunidad de pertenencia. En este sentido, y trascendiendo el mero uso instrumental de la adscripción identitaria, los grupos con los que trabajamos exceden el hecho de ser un colectivo en el marco del cual se reivindican ciertas luchas y ciertos modos de trabajo: son también espacios en los que se generan vínculos afectivos y sentimientos de comunidad.

Es así que, más allá de que en ocasiones la referencia a lo independiente pueda asociarse preferentemente a cuestiones vinculadas a las condiciones y modos de producción,

consideramos que no se agota en ello. Lo independiente articula estrechamente modos de producción con búsquedas estéticas que se sostienen en el marco de una red de vínculos, amistades, afectividades y reciprocidades, sin las cuales no serían posibles.

Reflexiones finales

Si bien el circuito del arte independiente que hemos descrito resulta en buena medida una «sociedad de admiración mutua» en términos de Bourdieu (2010: 91), coincidimos con Boix en su apreciación de que «no se constituye exactamente en una fracción vanguardista que disputa la legitimidad dominante a partir de la clásica idea de la pureza de un arte cada vez más separado de un público no entendido o no profesional» (2013: 24). Si bien tanto en el caso del teatro como —tal vez, incluso, en mayor medida— en el de la danza, existe una tendencia a que lo producido en el ámbito independiente circule casi exclusivamente al interior del mismo campo en el que se crea, quedando los criterios de valoración que permiten apreciar dichas producciones restringidos a los mismos productores o participantes del campo, esta situación suele ser contemplada con un alto grado de criticismo dando pie a diversas discusiones. Preguntas tales como ¿para quién hacemos lo que hacemos?, ¿cómo alcanzar o formar nuevos públicos?, ¿desde qué estrategias podemos expandirnos hacia otros espacios?, ¿cómo exigir el reconocimiento del valor de lo que hacemos si sólo nosotros podemos comprenderlo?... promueven una apertura o intersección del campo artístico con el ámbito del trabajo y con otros ámbitos sociales que se articulan en torno a la categoría de lo independiente y que se ponen en tensión con representaciones autonomistas del arte aún vigentes.

En el caso de la música, cabe señalar que el autonomismo es menor, dado en parte por el vínculo de cotidianidad que tiene su con-

sumo en general para la población, a que la escucha y espectación musical es parte inherente de la construcción de subjetividades contemporáneas y, siguiendo a Alejandra Cragnolini (2001), a que ciertas demandas de carácter social pueden desplazarse al ámbito de la música resolviéndose en el plano del goce estético. No obstante también por las características particulares de la nutrida configuración de circuitos musicales en la ciudad, en la cual muchas veces no es posible afirmar que haya «más artistas que público»; específicamente, la música popular independiente resulta un campo que mantiene una relación de oposición al sistema de distribución comercial que reproduce el modelo «mainstream» (radios corporativas locales, circuitos escénicos masivos, fiestas de aniversario local cuya programación presenta a artistas populares no locales, no independientes y en general masivos, etc.) y compone circuitos propios que se retroalimentan —a veces en relación a los géneros y a los «palos», a veces en relación a los espacios, o a ambos de forma zigzagueante— con público construido no sólo por músicos sino en un sentido general.

De esta forma, consideramos que la categoría independiente, más allá de permitirnos visibilizar un subcampo al interior del campo de producción restringida de bienes simbólicos (Bourdieu, 2003), nos posibilita dar cuenta de una serie de procesos identitarios en los que se activan moralidades y sensibilidades particulares.

La autoadscripción independiente como categoría identitaria remite a un proceso dinámico de identificación, es decir, define e interpela un lugar en el mundo en continua construcción a través de discursos, prácticas y posiciones que operan dentro de un juego de relaciones, socialmente elaboradas y compartidas e insertas en un contexto sociocultural determinado (Hall, 2003). Así, la identificación independiente no sólo constituye un «nosotros», sino también uno o varios «otros» de los que se distingue según el caso.

Al mismo tiempo, encontramos que lo independiente en tanto autoadscripción identitaria es utilizado instrumentalmente para definirse frente a otros, a la vez que para construir un nosotros colectivo homogeneizado. Este uso instrumental en cierto modo sacrificaría las diferencias internas del grupo en beneficio de una unidad. Pero, tal como plantea Díaz Cruz (1993), existe una importante diferencia entre «asumirse como unidad» bajo ciertas circunstancias y «ser una unidad». En este sentido, y como se mostró en el apartado precedente, ese nosotros unificado en torno a lo independiente no deja de albergar clivajes, tensiones y matices.

Por otra parte, al momento de identificarse como artistas independientes y distinguirse de aquellos que no lo son, nos encontramos con una carga valorativa asociada a la adscripción independiente. Tal como plantea Becker, los conceptos descriptivos rara vez son neutrales, sino que más bien son elogiosos o injuriosos (2009: 169) y, en nuestro caso, ser «independiente» se convierte en un término elogioso que, por otra parte, no es merecido por cualquiera. Este no merecimiento y la búsqueda de distinción de aquellos que no serían independientes se vincula con el sentimiento de precariedad compartido por los artistas independientes, ya que los enunciados del tipo «ser verdaderamente independiente es...» y «eso no es ser independiente» ponen de manifiesto la impresión de amenaza e incertidumbre que sufre el grupo, imponiendo «la prohibición de acceder a una categoría privilegiada» —la de cultura independiente— (Becker, 2009: 204).

En el arco artístico independiente platense, la asociación entre ser y hacer autogestión e independencia y lo moral y éticamente deseable es parte de la construcción de la identidad del artista y de los colectivos culturales. En cierta manera, muchas veces el uso de lo independiente y lo cultural como sinónimos de lo bueno y lo utópico conforman el sentido común y *habitus* artístico; todo lo cual cimienta una alteridad cuasi esencial

frente a los otros del arte, concebido como entretenimiento espectacularizado y espectacularizante: «los comerciales, los mercenarios, los masivos, mediáticos, vendidos, panfletarios».

Consideramos entonces que el análisis de «lo independiente» no puede realizarse sin tener en cuenta una serie de dimensiones interrelacionadas, donde la estética y los modos de producción se articulan en un proceso de construcción identitaria en el marco del cual se desarrollan moralidades, sensibilidades, afectividades y vínculos interpersonales particulares, tanto como se generan alteridades específicas. Siendo estas dimensiones que pueden ser útiles, a los fines analíticos, identificar y describir por separado, pero que sólo en conjunto hacen sentido y permiten aprehender lo independiente en los campos estudiados.

Bibliografía

- BECKER, H. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOIX, O. A. (2013, diciembre 3). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1015>].
- BOSISIO, W., & ROITER, M. (2014). En cultura, ¿todo hecho a pulmón? Sobre condiciones y producción cultural de la sociedad civil en el conurbano bonaerense. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- BOURDIEU, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- (2010). *Arte y ciudad: experiencias de danza en el espacio urbano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

CRAGNOLINI, A. (2001). El Ro nos dio tanta vida y se nos fue. Una aproximación a un cantante cuartetero a través de la mirada de sus fans. *Revista Argentina de Musicología, 2*, 79-94.

DANTO, A. (2008). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

DEL MÁRMOL, M., MAGRI, G., & SÁEZ, M. (2011). Historizando la danza local. Una visión antropológica sobre el surgimiento y devenir de las prácticas de danza contemporánea en La Plata. En *XI Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural, Facultad de Humanidades y Artes*. Universidad Nacional de Rosario.

(2014). Acerca de «lo independiente» en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

DÍAZ CRUZ, R. (1993). Experiencias de la Identidad. *Revista Internacional de Filosofía Política, 2*, 63-74.

DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

EBARE, S. (2004). Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes. *Canadian Journal of Communication, 29*(3).

ESTRAVIS BARCALA, J. C. (2015). *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)* (Tesis para obtener el grado de Magister en Ciencias Sociales). Universidad Nacional de General Sarmiento - Instituto de Desarrollo Económico y Social.

FALCOFF, L. (2008). La danza moderna y contemporánea. En *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

GARCÍA CANCLINI, N. (2012). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.

GONZÁLEZ, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

HALL, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita la «identidad»? En S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HESMONDHALGH, D. (1998). Essay review: club culture goes mental. *Popular Music, 17*(2), 247-253.

ISSE MOYANO, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

KRUSE, H. (1993). Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12(1), 33-41.

(2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*, 33(5), 625-639.

LAMACCHIA, M. C. (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Unísono.

Ley Nacional de la Música, Pub. L. No. 26.801 (2013).

LÓPEZ, M. D. (2015a). Breves viajes al país de Síntoma. Provocación, visibilización y régimen estético en la escena de artes visuales de La Plata (provincia de Buenos Aires). *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, 5, 78-102.

(2015b). Gestionar espacios, asociar prácticas y apuestas, potenciar políticas estéticas. Apuntes para reflexionar sobre las escenas culturales. En E. López Betancourth, L. B. Merlos, A. S. Mora, M. Provenzano, M. L. Sáez, & J. Verdenelli (Eds.), *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*. La Plata: Club Hem Editorxs.

MAGRI, G., & Pérez, J. (2015). ¿De qué hablamos cuando hablamos de producción? En *5ta Reunión de Cátedras*. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte argentino y latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

MERLOS, L. B., & SÁEZ, M. L. (en prensa). Arte y ciudad: experiencias de danza en el espacio urbano. *ERAS. European Review of Artistic Studies*.

MORA, A. S. (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas representaciones y experiencias durante la formación en Danzas Clásicas, Danza Contemporánea y Expresión Corporal* (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias Naturales y Museo.

Proyecto de Ley «Ley Nacional de Danza» (2016).

QUIÑA, G. M. (2012). La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires.

(2013). Parte de la religión: Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina. *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, (26), 121-142.

(2014). Un debate pendiente. Acerca de las categorías teóricas para abordar la relación entre la música popular y la totalidad social en América Latina. *Astrolabio*, 0(12).

SÁEZ, M. L. (2016). Potencia de la contradicción. *Revista boba*, 2, 69-72.

(2015). Tensiones y articulaciones en torno al concepto de «independiente» en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata. En *II*

Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica en Danza. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

SLUGA, C., & Aramburu, M. (2011). *La escena de la danza independiente de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

VATTIMO, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

VICENTINI, L. (2010). Cultura, rock y jóvenes en La Plata. En E. Gutiérrez (Ed.), *Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina*. San Salvador de Jujuy: Editorial Universitaria de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

VILAR, N. (2003). Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90. En J. Gómez-Hernández, & J. A. Sánchez Martínez (coords.) *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia.

WOODSIDE WOODS, J., Jiménez López, C., Urteaga Castro Pozo, M., García Canclini, N., & Urteaga Castro Pozo, M. (2011). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación*. Madrid: Fundación Carolina.

Notas

[1] Grupo de Estudio sobre Cuerpo, Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata - CONICET (GEC, CICES, IdIHCS, FaHCE, UNLP-CONICET).

Contacto con las autoras: marianadelmarmol@gmail.com

[2] Estas investigaciones han sido posibles gracias al financiamiento recibido por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Universidad Nacional de La Plata a través de sus programas de becas doctorales.

[3] Desarrollado por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (del cual las tres autoras forman parte), perteneciente al Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (IdIHCS, FaHCE, UNLP-CONICET) en el marco del Programa de Incentivos a la Docencia-Investigación de la Universidad Nacional de La Plata.

[4] El cuestionario fue distribuido individualmente mediante el envío por internet de un formulario de Google que permitía su autoadministración. Además del nombre (optativo) y la edad (requerida en forma obligatoria), incluía nueve preguntas, dos de las cuales daban espacio para respuestas completamente abiertas. Las siete restantes brindaban opciones múltiples ofreciendo, en la mayoría de los casos la posibilidad de marcar más de una respuesta y de agregar información adicional mediante una opción de respuesta abierta al final de la lista. Fue respondido por 60 personas (todos ellos participantes activos del campo teatral platense como actores, actrices, estudiantes, docentes, directores, gestores, investigadores, comunicadores, etc.) de entre 21 y 74 años de edad.

[5] Tal como relatan Falcoff (2008) e Isse Moyano (2006), en Argentina el desarrollo de la danza moderna primero y contemporánea después se encuentra estrechamente ligado a la afluencia de varios bailarines extranjeros que llegan a Argentina en dos momentos principales, entre las décadas de 1930 y 1940 y luego entre las décadas de 1960 y 1970, favoreciendo con sus aportes la canalización las inquietudes de muchos bailarines argentinos que se encontraban experimentando nuevas formas de movimiento.

Para los años 60 la danza moderna en Argentina empieza a consolidarse, dando cuenta de ello la creación del Ballet del Teatro San Martín (luego llamado Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín), la fundación de la Asociación Amigos de la Danza y la creación del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (donde la danza moderna, si bien no tuvo un departamento específico, tuvo una presencia creciente en relación con los departamentos de artes visuales y de teatro).

Durante la década del 70, gran parte del proceso de experimentación que había comenzado en los años 60, fue interrumpido por las persecuciones de los sucesivos gobiernos militares, quedando silenciado hasta principios de los 80 y el retorno a la democracia. Se inicia entonces una nueva etapa, marcada por la experimentación, la mixtura de lenguajes, el surgimiento del circuito *under* y la proliferación de nuevos grupos y espacios (Usubiaga, 2012). Es en esa época que la danza contemporánea comienza a instalarse más fuertemente en la ciudad de La Plata.

[6] En décadas previas pueden encontrarse algunas experiencias aisladas de grupos de producción independiente, ya sea en el campo de la danza clásica, de la danza moderna, o de la danza *jazz* entre otras, en su mayoría vinculadas a docentes propietarios de estudios privados en los que dictaban clases, y a partir de las cuales se conformaban estos grupos (ya sea dirigidos por el propio docente en rol de coreógrafo-director; como grupos de alumnos que decidían juntarse a producir, en los que este papel podía ser asumido por

uno, varios o todos ellos). Estas experiencias previas, aunque aún no nominadas en tanto *danza contemporánea*, tienen su continuidad en las experiencias actuales, en un diálogo en el que se combinan reconocimientos, diferenciaciones y tensiones estéticas y a partir de las cuales es posible hablar de la constitución del campo de la danza contemporánea independiente local. Ver del Mármol, Magri y Saez (2011) para una reconstrucción de la historia de la danza contemporánea local, a partir de las narraciones de sus protagonistas.

[7] Institución dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

[8] El profesorado en danza contemporánea es una carrera terciaria de siete años de duración, organizada en un trayecto de formación básica, de tres años de duración, y un trayecto de formación superior de profesorado, de cuatro años de duración (con la posibilidad de, a los dos años de la formación superior, obtener el título intermedio de intérprete bailarín).

[9] Aquí se presenta un recuento actualizado al mes de mayo de 2016.

[10] Escuela-Taller que funciona en las instalaciones del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, ubicado en el centro de la ciudad, y que ofrece variedad de cursos (de idiomas, computación, artes plásticas, música, artes escénicas, danzas, ciencias sociales...) a un costo relativamente más bajo que los propuestos en espacios de formación privados.

[11] Hay grupos estables, con espacios de creación regulares e incluso con cierto grado de institucionalización, con sus integrantes más o menos definidos y constantes a lo largo del tiempo; y grupos que se conforman en pos de un proyecto particular, muchas veces por invitación del director/coreógrafo, y que luego de concluido ese proyecto específico no continúan trabajando juntos de modo permanente y regular. Se han contabilizado los grupos correspondientes al primer caso y, en el segundo, los coreógrafos/directores que suelen convocar a diferentes bailarines para sus producciones, y grupos no estabilizados (o no estabilizados aún) que hayan realizado producciones en los últimos tres años.

[12] Se trata de la Especialización en Danza, Línea de Formación en Análisis de las Producciones Coreográficas.

[13] El Movimiento por la Ley Nacional de Danza es un colectivo federal que nuclea las acciones vinculadas al desarrollo, presentación y difusión del Proyecto de Ley Nacional de Danza. Ese Proyecto de Ley propone la creación del Instituto Federal de la Danza como instrumento de política pública estratégica para la promoción, estímulo y apoyo de la danza no oficial por parte del Estado.

[14] Se refieren aquí principalmente las salas del Pasaje Dardo Rocha, pero no suelen incluirse otros espacios como el Centro Cultural Islas Malvinas que, a pesar de ser un centro cultural municipal, se encontraría más ligado a la «escena independiente», o el Coliseo

Podestá, teatro municipal, pero que se relaciona más con la «escena comercial».

[15] La no-vinculación con estas diversas instituciones puede ser simbólica o «la danza que no representa a ninguna institución»; espacial, la que «se realiza en espacios que no pertenecen a ninguna institución»; económica, «no reciben ningún tipo de subsidio por parte de instituciones públicas o privadas».

[16] En general, la docencia —tanto en instituciones educativas formales públicas o privadas como en espacios no formales—, es la principal fuente de ingresos de los bailarines y coreógrafos contemporáneos locales. Son pocos los que viven única o fundamentalmente de la producción de piezas coreográficas.

[17] En algunos casos se excluyen por no ser consideradas «danza contemporánea», en otros por no ser considerados siquiera «danza».

[18] Localidad situada en las afueras de la zona norte de la ciudad de La Plata.

[19] Como el tango y el folklore, cuya enseñanza será pensada/impartida en la EMPA por primera vez en una institución pública sudamericana, a través de referentes musicales de la escena musical nacional (Manolo Juárez, Horacio Salgán, Rodolfo Mederos, Daniel Binelli, como algunos de los formuladores de contenidos curriculares, Anibal Arias, Lilian Saba y otros tantos como docentes que pasaron por la institución).

[20] Scat —local en donde se hacían semanalmente ciclos de jazz y «jam sessions» y EMU —institución de enseñanza de música que tenía en su centro estético al jazz y a la improvisación como modelo y método compositivo y de ejecución, así como a músicos del género en su plantel docente son ejemplos de ello.

[21] Apelativo de la banda de rock platense Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que fuera una de las más importantes del país. La misma surgió en 1976 y es descendiente directa de la banda y movimiento artístico de raíz hippie La cofradía de la Flor Solar, surgida a fines de los 60 en La Plata.

[22] El convenio de UMI con las empresas copadoras e impresoras de discos y cajas beneficia a los socios de esa organización otorgando descuentos en los costes; la rúbrica que llevaban las contratas de las cajas de cada disco impreso a partir de esos convenios era: «UMI "por la ley de la música"». Para profundizar en el análisis sobre la historia y gestión de esta organización, así como del funcionamiento de la industria cultural en Argentina y la inserción de la música independiente en el presente, ver Maria Claudia Lamacchia (2012).

[23] Por ejemplo la organización de MICA, Mercado de Industrias Culturales, del FIFBA y MICSUR por parte del Ministerio de Cultura de la Nación, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y de otras esferas del Estado nacional.

[24] Los antecedentes, convergencias, divergencias y articulaciones posibles de Cuchá! Músicos Platenses Produciendo con otras experiencias organizativas de

músicos de la ciudad —como MPO (Músicos Platenses Organizados), Unión de Músicos de la CTA, Asociación de Jazz La Plata, entre otras— serán retomados en futuros trabajos.

[25] Para profundizar en estos temas ver Ornela Boix (2013).

[26] En relación a lo que afirma Juan P. González, en su definición de la música popular como masiva, mediatizada y modernizante, pensada tanto en la era de las naciones como en la era de la globalización (2013). Ejemplos de ello son las bandas de cumbia, cuarteto, samba brasileiro, tango, folklore, etc. que son las matrices de género-estilo que muchas bandas locales toman como base para construir estéticas y discursos musicales propios.

[27] Existen en La Plata 10 salas pertenecientes al ámbito oficial (las tres centrales y los dos espacios alternativos del Teatro Argentino, el Anfiteatro Martín Fierro —actualmente en estado de abandono y desuso—, el Coliseo Podestá, las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y la Sala Armándo Discépolo de la Comedia de la Provincia) y más de 20 independientes (en las que se incluyen pequeños teatros y locales alojados en centros culturales) a las que se suma una creciente cantidad de otros espacios tales como bares y casas culturales por los que también circula la actividad teatral.

[28] Muchos de los ideales estético-políticos que configuran el hacer teatral independiente en la actualidad hunden sus raíces en una historia que, en nuestro país, se inicia en las primeras décadas del siglo XX y se cristaliza con la fundación, en el año 1930, del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, un proyecto surgido de ciertos sectores intelectuales de izquierda, que se opuso a la hegemonía del teatro comercial enfatizando la función didáctico-política del teatro. Según Dubatti esta nueva forma de producción ética y artística que luego se expandirá por nuestro país y el resto de Latinoamérica, emerge por oposición a

tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado (...) introduciendo un nuevo concepto de actor (...) y valorando el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo (...). Diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo (2012: 82).

Más allá de las numerosas transformaciones que atravesaron al Teatro Independiente a lo largo de casi un siglo de historia, creemos que muchos de los ideales en torno a los cuales se definen hoy los artistas platenses que se sienten parte de la escena independiente provienen, o al menos dialogan, con los que configuraron los orígenes de este proyecto.

[29] El Teatro Argentino de La Plata no cuenta con elenco estable de actores ni con una programación de

teatro en sus salas principales. De este modo, el acceso de los teatristas plateenses al mismo ha estado en relación con la apertura, en los últimos años, de dos áreas experimentales: un Centro de Experimentación y Creación (TACEC) que funcionó hasta el 2014 y una Escuela Taller (TAE).

[30] En diciembre del año 2013 la delegación La Plata del Sindicato de Actores fue intervenida por representantes de la delegación central con sede en la ciudad de Buenos Aires. Los motivos de la intervención nunca circularon de un modo claro, no obstante, la misma fue rechazada por la comunidad teatral platense que, en su conjunto, manifestó que «más allá de las diferencias» debían defender a los representantes locales. En función de este rechazo se realizaron, entre diciembre de 2013 y febrero a abril de 2014, una serie de asambleas con la intención de resistir tal intervención. Sin embargo, la misma continúa hasta el momento de finalización de este trabajo. Desde aquel momento, la relación de la comunidad teatral platense con el Sindicato de Actores se ha reducido notablemente y el ciclo de Teatro Independiente, cuya organización, en el año 2014, pasó a manos de los interventores del Sindicato, dejó de ser apoyado y difundido por los teatristas de la ciudad.

[31] Las discusiones de la comunidad teatral platense acerca de la necesidad de mantener un diálogo con el Estado que apunte a que se garantice la posibilidad de desarrollar la actividad artística independiente, sin intervenir coercitivamente en lo que respecta a las formas de trabajo, las búsquedas estéticas y los perfiles ideológicos puestos en juego, han tomado aún más fuerza a partir de la irrupción de autoridades en los tres niveles del Estado (municipal, provincial y nacional) tras las elecciones de octubre y noviembre de 2015 y fundamentalmente a partir de su ingreso en funciones el 10 de diciembre de ese año. La inmediatez con la cual el accionar de estas nuevas autoridades (fundamentalmente a nivel municipal) puso de manifiesto un cambio respecto de las anteriores por medio de una ola masiva de despidos, la interrupción de programas culturales y la intervención coercitiva y represiva de espacios públicos que desde hacía años eran utilizados por grupos locales condujo a la conformación de un frente interdisciplinario de artistas que rápidamente organizaron reuniones periódicas para delinear vías de diálogo y estrategias de resistencia frente a esta situación.

[32] Esta situación ha comenzado a modificarse parcialmente en los últimos meses a partir del cambio de gestión en el que asumió como la dirección de este teatro un director y productor surgido de la escena independiente. No obstante, si bien se ha comenzado a dar cierto lugar a la programación local, aquella proveniente del circuito comercial porteño sigue teniendo una muy importante presencia.

[33] El calificativo *off* en relación al teatro es mayoritariamente utilizado por teatristas porteños o teatristas platenses que han tenido o tienen una socialización importante en los ámbitos teatrales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Proviene de la denominación *off* Corrientes que a la vez es una suerte de adaptación local de la categoría neoyorquina *off* Broadway.

[34] La Facultad de Bellas Artes, la Escuela de Danzas Clásicas y la de Danzas Tradicionales Argentinas, la Escuela de Teatro y el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. A estas podría sumarse la Escuela de Arte de la localidad vecina de Berisso, la cual también es formadora de una gran cantidad de artistas que participan de los circuitos de nuestra ciudad.