

Perspectivas de la crítica de danza en Chile

Paulina Abufhele Meza

Bailarina independiente

El presente artículo se inscribe en el contexto del Coloquio Diálogos Bajo la Mesa Verde: Encuentro, Contradicciones y Contra(acciones) en torno a la Danza en el Chile actual, a cargo del Departamento de Danza de la Universidad de Chile; corresponde a una ponencia homónima presentada en la quinta mesa de discusión acerca de la investigación de danza el 23 de agosto de 2017 en el Centro Cultural España de Santiago. Las ideas expuestas se fueron entrelazando especialmente en las discusiones con Miguel Vera Cifras, por cuyos aportes recibe todo mi agradecimiento. Contacto: paulina.abufhele@gmail.com

Resumen

Este artículo examina la actividad de la crítica de danza en Chile durante los últimos años entre periodismo, mundo académico, públicos y precariado artístico. Si bien co-existen distintas actividades que consideramos críticas en algún grado, todas ellas son conducidas por una fuerza ideológica predominante: la ideología gestonaria, cuya perspectiva mantiene a la crítica en un cierto estado de concordancia con su entorno, traicionando su esencia ética, que sería desmontar operaciones ideológicas. Se expone factores que evidencian una crisis en la capacidad crítica de actuar representativa y reflexivamente: la hiper-focalización en los públicos; la dependencia de las instituciones; la hiper-profusión de los medios; la ausencia de subvenciones; y especialmente la falta de contacto con el contexto del/los objeto/s de crítica, a saber, con la danza misma, y con sus productos y agentes locales.

Palabras clave: crítica / danza / ideología gestonaria / industrias creativas / públicos

I. Algunas definiciones de crítica

Foucault (en 1978) define la crítica como una actitud de reticencia a toda gubernamentalización dogmática del sujeto, es decir, como el arte de no dejarse gobernar, o de no dejarse gobernar a ese precio por una autoridad que no sea justa o aceptable. La función de la crítica sería, en este contexto, la de *desvelar*¹ la naturalización de los dominios ideológicos y los intereses que mueven

el campo cultural de la *doxa* y la *illusio*². Anterior a Foucault, Adorno argumentaba en su *Dialéctica negativa* (1966) que la crítica desde la filosofía intenta practicar un pensamiento de lo otro; vale decir, un pensamiento de lo postergado, olvidado, forcluido y cosificado, que revela la verdad en la no-verdad del sistema. Enrique Dussel (2016) reflexiona acerca de las tensiones entre crítica y ética, enfatizando que incluso la crítica epistemológica comenzaría por ser ética a partir de la conocida frase de

Parménides: 'El ser es, el no-ser no es', cuya interpretación ingenua siempre tendría algo de eurocéntrica, puesto que tras una consciencia ética y crítica el 'ser' correspondería a lo griego y el 'no-ser' a la barbarie de asiáticos, macedónicos, europeos, mujeres, niños o esclavos. Para el presente trabajo, asumiremos en la crítica ese sentido ético que busca resquebrajar algo en el saber; sentido que estos autores definieron desde sus distintas perspectivas.

1. *Desvelar en el sentido de quitar el velo, revelar o descubrir. Original: Dévoilement.*

2. *Ambos conceptos bourdieusos; doxa como ideología o motivación que ya no es cuestionada y que forma parte fundamental del campo, e illusio como forma de interés que todo campo genera.*

II. Actividades críticas

En Chile existen varias actividades que consideramos como críticas en algún grado, las que podríamos decir constituyen la crítica de danza. Entre las anteriores definiciones de crítica y las actuales actividades a considerar veremos algunas diferencias. Una de ellas es que su motivación ha cambiado. Tanto periodistas, como académicos e incluso los mismos artistas de la danza han debido priorizar una función promocional, privilegiando la recomendación o la reseña, frente a lo que podría tener un carácter crítico³. Esta tendencia global se inicia a fines de los años 80 -en Chile durante los '90s- con el aumento de la inversión publicitaria en los medios, cuyas nuevas demandas transformaron el espacio reflexivo, evidenciando la acomodación a un discurso que está cargado de optimismo. El filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han (en 2014) ha calificado este fenómeno como 'exceso de positivo' o 'saturación positiva', y podría relacionarse con el gusto por lo liso y lo suave, con el gusto por la superficie lisa de las pantallas de los teléfonos celulares y el gusto por el pelo alisado, en contraposición a las imperfecciones, las heridas, las marcas, las cicatrices y los secretos. Todos estos aspectos han sido expulsados en la lógica de la transparencia y la suavidad, en que todo fluye en una permanente concordancia con el entorno. También la política y el arte estarían prefiriendo el agrandar, antes de generar fisuras. Una cuestión que aquí queda pendiente sería la de formular la pregunta si el comportamiento anterior pudiera incidir también en la danza misma, ya sea en la creación y desarrollo de proyectos o lenguajes, en las decisiones o consideraciones temáticas, o en los

discursos o formas estéticas. En el sistema de concursabilidad FONDART⁴ pueden observarse algunas de estas dinámicas: el impacto (entendido en general como asistencia de públicos), la calidad (sustentada por un conjunto de decisiones escénico dramáticas) y la trayectoria de los ejecutores (evaluada en razón de su presencia anterior en los medios públicos); indicadores que juegan roles fundamentales en la exhaustiva evaluación para la adjudicación de recursos. A partir de este postulado pueden generarse varias discusiones con respecto a la búsqueda de ventajosas concordancias: el evaluado adecuándose al evaluador, el crítico adecuándose a los medios y los medios adecuándose a los círculos de poder⁵. En este esquema, distintas creaciones de danza o espacios de reflexión que no concuerdan con la lógica anterior, presumiblemente no obtendrían recursos. Sin querer ahondar en lo anterior, vale la pena recalcar que los problemas que enfrenta la crítica de danza podrían enmarcarse en un esquema jerárquico de interdependencia mayor. Por ello, nos dedicaremos a contextualizarla en el sistema en que se inserta.

III. Agentes de la crítica de danza

En el campo de la danza, la crítica ha tenido una presencia irregular en Chile, tanto en medios de comunicación como en el ámbito académico y salvo un par de casos, no ha jugado un rol significativo para la danza en la generación de pensamiento. En cuanto al aspecto formativo del crítico, este no ha contado con espacios de formación en el tiempo⁶. Entre los agentes de la

actividad crítica de danza proponemos considerar: el periodismo cultural, los académicos, los públicos y lo que llamaremos el precariado de la danza.

El periodismo cultural enfrenta la crisis de la profusión⁷ que lo ha llevado a condicionar su formato y, de paso, también su contenido. Según Andión Gamboa (en 2017): "Las operaciones de institución de sentido se han desbordado y ya no dependen de organizaciones permanentes, operan como momentos de individuación que se sostienen apenas para generar algún sentido acerca de un fenómeno, para luego desaparecer en un océano de múltiples coalescencias"⁸. Además, la dependencia de los medios ha implicado para el crítico que, para asegurar su publicación, deba modificar o eliminar de su trabajo escrito aquellas partes que no se consideran adecuadas, mermando en los únicos espacios que se tiene la posibilidad de actuar críticamente, lo que podría traducirse en definitiva en una situación de censura.

La crítica académica, a diferencia de la periodística, aparece circunscrita a una circulación restringida y especializada, en su mayoría sin contacto, ni impacto inmediato respecto de los públicos en general, con los cuales mantiene una relación distante y muy a largo plazo. Para efectos prácticos en este trabajo, la dejaremos fuera del análisis.

Con respecto al público crítico y a la actividad en redes sociales, siendo uno de los agentes más marginados por este esquema, contrariamente a lo que pudiera pensarse, son el gran motor de la actual actividad crítica.

El último agente crítico de este esquema es el artista trabajador de esta

3. *Para el caso chileno, con la Cultura Post-80 se anuncia la pérdida de su carácter crítico, fortaleciendo cierta disposición 'afirmativa' ante un creciente proceso de funcionalización para el mercado. Véase al respecto Brunner, J.J.; Barrios, A.; Catalán, C., (1984). Chile: Transformaciones culturales y modernidad. Santiago, Chile: FLACSO.*

4. *Este concurso de los Fondos Cultura es en Chile el principal medio con que coreógrafos y bailarines financian sus creaciones, las que compiten con otras artes escénicas para obtener apoyo económico.*

5. *Es a lo menos probable que esta dinámica haya sido asumida y practicada en la danza misma, pero investigaciones a este respecto están pendientes y sería interesante conocer cómo operan tales conductas.*

6. *J. Ibacache, comunicación personal, 12 septiembre 2017.*

7. *Véase al respecto: Eduardo Andión Gamboa, "El periodismo y la teoría de los campos culturales", Estudios de Comunicación y Política N° 17, México, 2017.*

8. *Ibid., p. 226.*

disciplina; los bailarines, coreógrafos, técnicos y gestores que participan de lo que hemos llamado el precariado de la danza.

IV. Término precariado y contexto chileno de la danza

¿Qué es esto de un precariado?

El economista Guy Standing plantea en su libro *The precariat: The new dangerous class* (2011), el surgimiento global de una nueva categoría social, el *precariat*⁹, caracterizada por la inestabilidad y la falta de seguridades laborales, como oportunidades de ingresos, protección contra despidos arbitrarios, protección contra accidentes y enfermedades, seguridad de un salario estable y voz colectiva. En Standing, este concepto ha sido utilizado para representar grupos heterogéneos de inmigrantes, trabajadores sobrecalificados, trabajadores infra-calificados, jóvenes de zonas deprimidas, entre otros, aunque en el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (en 2017) aparece más recientemente para caracterizar la situación de la clase media europea luego del dislocamiento del sistema de empleos, y aquello que refleja la llegada de los refugiados. Bain & McLean (en 2013) desarrollan el concepto *artistic precariat* para representar la realidad de la clase artística y a la vez rebelarse ante lo que se intentó emprender con la llamada “clase creativa” en la versión canadiense del proyecto de industrias creativas. Diremos que este término se acopla muy bien con la realidad chilena de la danza, en parte porque sus principales características coinciden con las características reveladas en el reciente informe *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile* —en las que ahondaremos, aunque no extensivamente, a continuación-, y en parte también porque nuestro país también ha hecho su mejor esfuerzo por emprender este proyecto de industrias creativas, articulando para

dichos fines desde hace más de quince años acciones conjuntas con el British Council, entidades gubernamentales locales e instituciones asociadas como Santiago Creativo y el Observatorio Iberoamericano de Derecho de Autor.

V. Algunas particularidades del panorama de la danza en Chile

Este juicio que prescribe a los trabajadores de la danza en nuestro país como un *precariat*, emana de los resultados del reciente estudio *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile* (2014). Estos resultados podrán ser provisionales, pero avalan que los rasgos de esta categoría se cumplen en Chile en un elevadísimo porcentaje de casos de trabajadores culturales ligados a la danza, ofreciendo indicios de su existencia. Posteriormente, veremos cómo las bases del proyecto de invitar a los agentes y las instituciones culturales a ‘subirse al bote’ de la economía creativa a nivel mundial, derivan de dos modelos que fueron rápida y masivamente propalados —desde los años Setenta, el primero, y desde los Noventa, el segundo-, y cómo revelaría una insalvable ignorancia acerca de la situación local el elaborar un juicio que sea menos crítico que este.

Aún considerando que en la capital del país existen tres compañías de danza con subvención del Estado¹⁰, no han llegado a generarse modelos o espacios que impulsen de manera permanente otras formaciones de danza contemporánea o danza independiente y su existencia se reduce a concursos acotados y proyectos puntuales. Por ello, podría pensarse que la progresiva agonía de los elencos en el resto del país y la precarización que hoy observamos, pueda ser resultado del retiro del Estado del ámbito de lo público¹¹.

El Mapeo de Industrias Creativas de 2014 recoge información arrojada por

la encuesta CASEN para decir que la danza es un oficio que: “no se encuentra cercano a la estructura empresarial, sino que está más ligado al trabajo individual y colectivo que no conforma empresa”¹². A su vez, el posterior informe Escenario del Trabajador Cultural en Chile, publicado el mismo año, presenta algunas cifras que conciernen a la danza, aunque en la sección de artes escénicas se considera también al teatro y el circo. La representatividad de estas cifras para el panorama particular de la danza se sostiene en el hecho que de estas tres disciplinas, la danza presenta una tendencia a encontrarse entre las cifras más pesimistas. Así, según este informe, los trabajadores de la danza son altamente especializados —contando con formación universitaria y de posgrado en gran parte de los casos, así como capacitaciones y especializaciones no conducentes a grado académico-, y pese a ello más del 90% no cuenta con un contrato de trabajo. Además, el 61% no consigue obtener espacios para la creación y producción de obras y, más importante, el 71% no consigue que sus obras y productos artísticos sean promovidos, difundidos y distribuidos. Este último asunto de la posibilidad de exhibición pública, tiene una implicancia directa en la labor del crítico de danza puesto que él depende del acceso a las exhibiciones de danza para generar su escritura.

Como afirmaba en cierta ocasión la historiadora, investigadora y actual directora artística del Centro de Creación y Residencia NAVE, María José Cifuentes, “en Chile crear es muy difícil, pues no hay subvenciones y la concursabilidad no puede reemplazar el apoyo subvencionado permanente”¹³.

¿Qué implicancias y repercusiones tiene esto en la creación, en la exhibición y en la crítica de danza?

Aunque no sea una intención realizar un comparativo entre países y economías extranjeras, nada más a modo ilustrativo presentaremos un ejemplo de un país considerado como la cuarta mayor economía del

9. Término híbrido entre ‘precario’ y ‘proletariado’. Para una revisión histórica y crítica del concepto, aconsejo la lectura de “Un concepto espurio” de Jan Breman (2014), *New Left Review*, 84, N° 84, pp. 143-152.

10. Ballet de Santiago, Ballet Nacional Chileno y Ballet Folklórico Nacional.

11. J. Ibacache, comunicación personal, 12 septiembre 2017.

12. Mapeo de Industrias Creativas en Chile, Caracterización y dimensionamiento (2014), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Publicaciones CNCA, p. 82.

13. M. J. Cifuentes, “Expandir la mirada: nuevas maneras de hacer y entender la creación artística y su profesionalización”, ponencia del 21 de agosto de 2017 en el Coloquio “Diálogos Bajo la Mesa Verde: Encuentro, Contradicciones y (Contra)acciones en torno a la Danza en el Chile actual”.

mundo¹⁴, pero que en relación a Chile ha mantenido fuertes políticas culturales de apoyo permanente a la danza. En efecto, el caso alemán ha puesto foco principalmente en el asunto de la inversión de recursos económicos para la danza, y solamente entre 2005 y 2010, ha destinado más de 40 millones de euros –cerca de 30 mil millones de pesos chilenos- exclusivamente para el impulso sostenible de la danza en formación, infraestructura, investigación y circulación, con lo que se financia el 80% de la actividad anual del campo¹⁵. Esto, según cifras de Fondos Cultura 2017 sería una inversión en danza un 3.000% mayor que la chilena¹⁶. La vasta mayoría de las comunas cuenta con su propia infraestructura de teatro y compañías subvencionadas, personal permanente de programación, contratación de elencos y difusión acorde. La labor del crítico de danza es referirse a las producciones de más de 300 estrenos anuales de danza de las más de 100 compañías subvencionadas en revistas de artes escénicas, cuya presencia es contemplada en un plan de fomento de publicaciones con el objetivo de promover el aumento en la presencia de la crítica de danza en los medios, el que registra anualmente cerca de 350 publicaciones. Este ejemplo podría ilustrar algunas de las implicancias que los recursos económicos en forma de subvención permanente tendrían en consideraciones y prácticas del Estado para el fomento de la danza. Pero además podemos ver que existe ya en los cimientos de estas consideraciones una coherencia entre lo que se hace para crear espacios de exhibición y lo que se hace para crear espacios de reflexión.

VI. Objetos de estudio de la crítica

Siendo la población chilena en proporción a la alemana casi un cuarto menor, la distancia entre las políticas instauradas para el fomento de la danza no distan proporcionalmente al mercado de cada caso; la diferencia

abismante está en el foco. Chile ha pretendido igualar las prácticas de las industrias creativas sin considerar una inversión adecuada para ello. Con respecto al problema de foco con el objeto de estudio al que se refiere la crítica de danza, tenemos, por un lado, obras de danza; por otro lado, artistas, movimientos y colectivos de danza, y, por último, públicos y recepción.

¿A cuáles objetos de estudio se les está destinando valor, importancia y recursos? ¿Qué es lo que la crítica de danza y los agentes de la actividad crítica estarían secundarizando en este esquema?

En nuestro escenario local solo un 29% de las actividades de la danza consiguen ser exhibidas, entonces, ¿de qué danza habla la crítica de danza cuando de danza quiere hablar? ¿Cómo puede la crítica de danza estructurar una mirada reflexiva y situarse en una perspectiva frente una obra en el contexto en que se inserta, cuando en realidad no puede dimensionar la existencia de más de un 71% de las obras que se producen como para hacer una valoración al respecto? ¿Qué reflexiones quedan para la crítica frente a la situación de la danza y a los discursos que condicionan su práctica y supeditan su pensamiento?

VII. La ideología gestonaria

La ideología gestonaria engloba una lógica aparentemente neutra y realista, pero en efecto lo que hace es legitimar la guerra económica, la obsesión con el rendimiento financiero, siendo por ello extensivamente responsable de la actual crisis. La política está igualmente contaminada por ella, como lo está el arte y las comunicaciones. La cultura del rendimiento y de la competencia pone a todo el mundo bajo presión y ha penetrado prácticamente en todos los espacios del tejido social. Algunas de sus principales características son: 1) la fascinación por la administración y la innovación; 2) la cuantofrenia¹⁷;

3) la reducción de lo humano a un mero recurso de producción; 4) la sobrevaloración del sujeto que da resultados, frente al que reflexiona; 5) la invasión de la jerga administrativa en el lenguaje cotidiano; 6) el valor de la eficiencia y de la rapidez: hay que hacer más con menos y siempre ir más allá; y 7) la lógica de organización por proyecto, que obliga a destruir la organización permanente. Estas ideas son parte del diagnóstico que hace Vincent de Gaulejac en 2005 como precursor de la Sociología Clínica en Francia y Presidente del Comité de Investigación en Sociología Clínica de la Asociación Internacional de Sociología¹⁸.

¿Cómo se inscribe la ideología gestonaria en el campo de la danza?

Como se ha enunciado, existen aún pocas fuentes a nivel de país para dimensionar lo que está sucediendo en el campo de la danza, lo que impide hacer afirmaciones consistentes. Sin embargo, es posible dar cuenta de algunas de las ‘invasiones’ que ha implicado esta jerga administrativa al léxico del ámbito de la danza, al observar el creciente uso de palabras como *dispositivo artístico, impacto y proyección cultural, actividad de excelencia, garantía de calidad*.

Además, resulta a lo menos llamativa la onerosa inversión que se ha hecho para la administración y el análisis de datos acerca de las audiencias. Esta preocupación ha implicado la creación de una serie de prácticas dedicadas a su estudio¹⁹, a saber: 1) La encuesta de Consumo Cultural del CNCA; 2) El Anuario del Instituto Nacional de Estadísticas; 3) El Diagnóstico del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo; y 4) El Informe *Escenario del Trabajador Cultural en Chile*.

En estos informes se ha invertido un aparataje enorme que implica plazas laborales, recursos económicos y recursos de tiempo, para lo que recibe el apoyo del Estado y sus instituciones, de los medios de comunicación, y también

14. Reporte World Economic Outlook Database (Abril, 2016). Fondo Monetario Internacional. [Consultado por última vez el 23 de agosto de 2017].

15. Véase al respecto el plan estatal de inversión en danza, detallado en la página http://www.tanzplan-deutschland.de/plan.php?id_language=1 (en alemán) [Consultado el 23 de agosto de 2017].

16. Cálculo de inversión total en danza de Fondos Cultura al año 2017, multiplicado por cinco años. <http://www.fondosdecultura.cl/area/danza/> [Consultado el 23 de agosto de 2017].

17. Término que usa De Gaulejac para describir la obsesión por lo medible.

18. La Sociología Clínica se centra en la dimensión existencial de las relaciones sociales y su metodología se fundamenta en las historias de vida y el devenir de los sujetos.

19. Canal Observatorio. [CanalObservatorio]. (2013, 7 febrero). Javier Ibacache: Formación de audiencias / entrevista completa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7GhIPC4hrE>. [Consultado 23 de agosto de 2017].

de las instituciones extranjeras. Este proyecto no puede concretarse sino en desmedro de las demás dimensiones del campo de la danza, como son la investigación, las subvenciones permanentes, aspectos de la seguridad social y el apoyo a acciones comunitarias. Lo actual no es menor porque implica una distorsión en las prioridades de lo que consideramos actividad artística, contexto y necesidades del medio, impidiendo que haya espacio para todos los creadores, movimientos artísticos y, por consiguiente, reflexiones posibles.

En la lógica gestonaria el interés recae en la asistencia de públicos a espectáculos. Si bien, no es posible afirmar que las estrategias de formación de públicos en Chile deriven de este modelo -en realidad surgen justamente de una necesidad de generar espacios de reflexión de los espectadores con las disciplinas artísticas, los lenguajes y los creadores, para así generar comunidades de públicos, como sería el caso de la *Escuela de Espectadores* a partir de 2006²⁰-, se hace visible que esta orientación acarrea un riesgo de reducir el quehacer artístico y la experiencia de los públicos a meras cifras.

¿Pero cómo es que el foco en el consumo y la cuantificación de datos reduce el quehacer y la experiencia de los públicos a cifras? ¿Cómo sucede esto?

Veamos un caso hipotético: Un creador de danza idea su obra, consigue financiar una escenografía y los vestuarios para la puesta en escena, convoca un elenco de bailarines con quienes ensaya y monta la obra. Entonces, si está bien posicionado, o si tiene suerte, consigue un apoyo económico o un patrocinio que le permite programar una breve temporada. Con esto, se le pide a un periodista, crítico o muchas veces a un amigo, generar una reseña para convocar a las audiencias y preparar la exhibición. Luego se difunde esta reseña en algún medio escrito local o digital y así se convoca a los públicos (este momento promocional es prácticamente el único en que interviene una producción crítica). Luego se realizan las presentaciones y al público asistente se le realiza una encuesta. Los datos son llevados a análisis para un informe. Dos años después es

publicado el informe con los análisis de los datos de los públicos asistentes de esa obra. Seis a ocho años más tarde es posible que se actualice un proyecto de ley en base a las conclusiones de los informes. Diez años después es posible que entre en vigencia el proyecto de ley, dirigido a reflexionar acerca de acciones que ya fueron disipadas, y colectividades que ya están disueltas. Pero siendo así, ¿qué nos deja esta parafernalia administrativa en realidad? El símbolo de lo que produce la ideología gestonaria es la paradoja. Todo este quehacer que no funciona en beneficio de sus agentes, es efectivo en mantenerlos ocupados con una dirección específica. En un mediano plazo, podría implicar una pérdida de sentido para los actores en la cadena de procesos de la creación de danza y espacio reflexivo. Pero para comprender este funcionamiento que lleva a un sinsentido, es necesario volver a revisar los fundamentos que sostienen el propio aparataje administrativo.

VIII. Las industrias creativas

Para las instituciones que han creado este concepto de industrias creativas es un gran orgullo que tantos países hoy formen parte del programa. En 1994, el gobierno australiano promovió una nueva estrategia con este modelo, el que más tarde se masificaría para ser aplicado como modelo en diversos lugares como Reino Unido, Nueva Zelanda, Canadá, y varios otros países, entre ellos Chile (en conjunto con el British Council), con el lema “culture creates wealth” o “la cultura crea riqueza”. Cabe señalar que en los inicios de este proyecto las comunicaciones y el turismo se incluían dentro de las actividades artísticas de estas industrias creativas, con lo que las motivantes cifras alcanzaban a inflar considerablemente el panorama de las artes escénicas en cuanto a su real capacidad de crear riquezas, condicionando el valor de la creación en proporción al potencial de sus provechos asociados.

En Chile, el discurso de las industrias creativas comienza a insinuarse durante la primera administración de M. Bachelet

(2006-2010), cuando el CNCA introduce algunos lineamientos en sintonía con lo que Corfo ya venía haciendo en cine. La administración de S. Piñera (2010-2014) profundiza este enfoque en sintonía con lo que ocurría en el resto del continente (Economía Naranja) y la actual administración de M. Bachelet (2014-2018) la convierte en un plan estratégico en desarrollo (Plan de Economía Creativa, que integra al M. de Economía y al CNCA). Este esquema sigue siendo un norte para las políticas públicas locales.

Naturalmente, en un país como Chile no sería fácil su aplicación y las instituciones no previeron que en esta lógica se vería afectada tanto la creación y producción de la danza, como su actividad crítica. Al tomar como referentes a la ideología gestonaria y la lógica de las industrias creativas para la realidad chilena, se dejó de lado un asunto importante: la desigualdad. Chile es, en varios aspectos, el país más desigual del mundo, y con uno de los sistemas menos subvencionados en cultura. Existe precariedad en los públicos, pero también precariedad en los espacios culturales²¹, en los propios artistas para montar sus obras y difundirlas, y precariedad de espacios para el desarrollo de la investigación y la crítica.

IX. Reflexiones finales

A raíz del reciente informe Escenario del Trabajador Cultural en Chile, sumado a los diagnósticos que han hecho algunos autores y algunas experiencias personales, los problemas de la crítica de danza en los últimos años se hicieron evidentes. Se planteó como primer problema el estado de concordancia fatal en que se encuentra, que la conduce a un segundo problema: una negación del sentido ético que le es inmanente. El tercer problema es una hiper-focalización hacia el impacto y la convocatoria masiva, que lleva a generar una mirada distorsionada de lo que se hace en desmedro de los demás campos de la disciplina, valiéndole además grandes ilusiones de competir y compararse en el mundo. El cuarto problema planteado es la desconexión con el contexto y objeto de estudio que impide a la

20. J. Ibacache, comunicación personal, 12 septiembre 2017.

21. En Chile, el programa RedCultura del CNCA, contribuyó a la inversión en infraestructura cultural, desarrollando la construcción de 157 nuevos espacios culturales. Al año 2017, la mayoría de estos espacios aún no cuenta con financiamiento permanente en programación cultural y permanece en un limbo financiero a la espera de convenios, concursos e inclusive trueques con artistas para articular sus carteleras. Esta observación se basa en opiniones vertidas por los gestores culturales y los artistas, así como en conversaciones con agentes colaboradores del programa, aunque carecemos de fuentes más directas.

crítica de danza ser representativa de la danza. Ello se debe a problemas propios del esquema de producción chileno (producción precaria, temporadas cortas, pseudo-ausencia de subvenciones, hiper-centralización, un mercado pequeño, lógica por proyecto, etc.).

Si los agentes y las actividades nombradas pueden considerarse parte de la actividad crítica de danza en Chile, diremos que ella está en una crisis ética (por encontrarse en un estado de concordancia fatal), estética (por la profusión atomizante de los medios) y de representación (por no tener acceso a la vasta mayoría de contextos y objetos de estudio).

No obstante, respecto de los hallazgos del presente artículo, es fundamental señalar un aspecto central. Aunque existen antecedentes medianamente representativos de una crisis, estos no son suficientes, por lo que existe una necesidad de mayores antecedentes en el campo de la danza que permitan no solamente cuantificar asistencia y perfilamiento de las audiencias, o definir el trabajo del crítico de danza y su relación con el objeto de estudio y los medios de comunicación, sino conocer las posibles frustraciones de los sujetos de la crítica frente a la falta de espacios reflexivos o al

condicionamiento con los medios, como también las posibles frustraciones de los creadores, programadores de danza y centros culturales frente al sistema de concursabilidad. Es precisamente la consideración de lo anterior uno de los elementos fundamentales al momento de replantearse la interrogante de si vale la pena para la mayoría de los actores continuar con este esquema, o si es necesario considerar intervenciones mayores, rescatando ciertamente en dicho ejercicio las iniciativas que sí han sido un aporte para algunos ámbitos del panorama de la crítica de danza en el país, como lo han sido las revistas de crítica independientes, la mencionada Escuela de Espectadores liderada por Javier Ibacache y el Taller de Jóvenes Críticos del Centro Cultural Gabriela Mistral.

El trabajo en políticas culturales para la danza en Alemania es un recordatorio importante para los responsables de la política cultural de danza en nuestro país, en cuanto al rol y las posibilidades de la concursabilidad (lógica por proyecto) versus la subvención permanente para la danza y sus espacios de creación, de exhibición y de crítica. En un contexto donde las principales barreras del quehacer de la danza y de la crítica son la falta de tiempo, falta de cercanía y

falta de recursos económicos, el discurso crítico chileno no debería adaptarse a modelos como los de las industrias creativas y la ideología gestionaaria, ya que responden a una escala económica en el campo cultural muchísimo mayor no comparable con la realidad y mercado cultural chilenos²² que conduce a situaciones paradójicas, y por lo demás, aun en mercados mayores, como en el caso canadiense, no obtuvieron la recepción esperada.

Finalmente, si la crítica ha de ser un gesto que le corresponde a la obra de arte, es decir, un acompañar a la creación y producción de obras, artistas, comunidades y contextos de la danza, entonces no puede negar los evidentes problemas de sus objetos de estudio como si ellos no existieran por emprender proyectos ambiciosos que terminan marginando a sus principales agentes. Así como el pasto no crece más rápido por más que lo tires, la danza y su actividad reflexiva no se desarrollarán más rápida y eficientemente por más procesos forzados y burocracia que se le inyecte para acelerarla. Ella debe remitirse a las condiciones y circunstancias propias de su entorno que le acontecen en el presente, no en comparación o en competencia con otros.



22. Canal Observatorio. [CanalObservatorio]. (2013, 7 febrero). Javier Ibacache: Formación de audiencias / entrevista completa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7GhIPC4hcrE>. [Consultado 23 de agosto de 2017].

Bibliografía

- Adorno, T. W., (1966), *Dialéctica Negativa*, p. 30; ed. cast. p. 29.
- Andión Gamboa, E., ([2006] 2017). *El periodismo y la teoría de los campos culturales*, Revista Versión, Estudios de Comunicación y Política. N° 17, pp. 193-230. México D.F.
- Bain, A.; McLean, H., (2013). *The artistic precariat*, Cambridge Journal of Regions, Economy and Society, 6, pp. 93-111.
- Bauman, Z., (2017). *A Chronicle of Crisis: 2011 – 2016*. Londres, Inglaterra: Social Europe Edition.
- Boeing, N. (2014). *Byung-Chul Han: Tut mir leid, aber das sind Tatsachen*, DIE ZEIT Wissen, número 5/2014 19/08/2014. Recuperado de: <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/05/byung-chul-han-philosophie-neoliberalismus>.
- Bourdieu, P., (1997). *Méditations pascaliennes*. París, Francia: Editions du Seuil.
- Breman, J., (2014). *Un concepto espurio*, New Left Review, N°84, pp. 143-152.
- British Council. (2010). *La economía creativa: Una guía introductoria*. Reino Unido.
- Brunner, J.J.; Barrios, A.; Catalán, C., (1984). *Chile: Transformaciones culturales y modernidad*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Canal Observatorio. [CanalObservatorio]. (2013, 7 febrero). *Javier Ibacache: Formación de audiencias / entrevista completa*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7GhIPC4hcrE>. [Consultado 23 de agosto de 2017].
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA. (2014). *Mapeo de Industrias Creativas en Chile, Caracterización y dimensionamiento*. Publicación CNCA, Chile.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA. (2014). *Cultura en Red: Una década teatros y centros culturales públicos 2003-2013*. Publicación CNCA, Chile.
- De Gaulejac, V., (2005). *La société malade de la gestion: Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*. Paris, Francia: Ed. Points.
- Dussel, E., (2016). *14 Tesis de ética. Hacia la esencia del pensamiento crítico*. Madrid, España: Editorial Trotta, pp. 117-128.
- Foucault, M., ([1978] 1990). *Qu'est-ce que la critique?: Critique et Aufklärung*. Bulletin de la Société française de Philosophie, año 84, N° 2, abril-junio, pp. 35-63.
- Proyecto Trama y Observatorio de Políticas Culturales. (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago, Chile: Proyecto Trama.
- Standing, G., (2011). *The precariat: The new dangerous class*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury.