

Trabajo artístico en el “OCUPAR. Festival periférico de danza”

Nombre y apellido de la autora: Rossetti Ludmila Elizabeth

Pertenencia institucional: CIFFyH-UNC

Dirección de correo electrónico: ludmila.rossetti@gmail.com

El Valle de Paravachasca está ubicado a 30 km al Sur de la Ciudad de Córdoba, capital de la Provincia de Córdoba. Está conformada por 18 localidades, de entre 129 y 82.000 habitantes aproximadamente según el último censo poblacional realizado en el año 2020. El Valle forma parte de uno de los cordones montañosos conocidos como “Sierras de Córdoba”. Territorio que presenta en las últimas décadas una intensificación de la actividad turística y proceso de migración interna, nombrado como neo-ruralismo cordobés, donde las clases medias se radican buscando mejorar su calidad de vida, a través de la simpleza, la tranquilidad y la cercanía con la naturaleza (Fernández Álvarez, 2019).

En el Valle de Paravachasca se presentan relaciones y flujos cotidianos en las actividades económicas, culturales y sociales. Específicamente respecto a la actividad cultural y la danza contemporánea, esta región funciona como un corredor cultural donde la ciudad de Alta Gracia es un polo, en cuanto a la cantidad y diversidad de actividades. Asimismo, la danza contemporánea es una actividad incipiente (Berteau y Rossetti, 2019), la primera, data del 2005 con un taller en Villa La Bolsa y en 2022 se registraron 12 talleres, 9 grupos, 2 festivales, 3 producciones artísticas y 5 intervenciones callejeras. Sin embargo, gran parte de la población desconoce qué es la danza contemporánea.

Las investigaciones respecto al trabajo artístico y a la danza contemporánea que hemos podido abordar se centran en las capitales de diferentes provincias de Argentina (Mauro, 2023, 2020, 2018; Del Mármol y Sáenz, 2020) por lo que nos parece necesario aportar al campo científico lo que sucede en territorios periféricos¹. Esto abre un abanico de interrogantes: ¿Es lo mismo hacer arte en la periferia que en las capitales? ¿Quiénes hacen arte en las periferias? ¿Hay público? ¿Se puede vivir de hacer arte? ¿Qué novedades se presentan? ¿Qué diferencias hay? ¿Qué similitudes? ¿Cómo se presentan las redes de colaboración y de competencia en estos lugares alejados? ¿Cómo es la influencia del mercado en las actividades artísticas?

¹ Existen tensiones entre centro y periferia (Spivak, 2003; Castelnuovo y Ginzburg, 1979). Los centros instalan lógicas hegemónicas de gestión y producción, al encontrarse allí mayor cantidad de espectadores, opciones de salas equipadas, circuito de producción de obras y escuelas y universidades que forman artistas y generan conocimientos específicos. Al interior de la provincia se adoptan estas formas y se resignifican ya que requieren de otros saberes para sostener la vida en comunidad. En el presente trabajo entendemos que los márgenes (Das y Poole, 2008) y centros son categorías móviles, donde se llevan a cabo prácticas particulares de gestión y de danza contemporánea al mismo tiempo que se reproducen lógicas gestadas en los epicentros culturales.

En este trabajo nos proponemos abordar algunas de estas inquietudes a través de un estudio de caso: “OCUPAR. Festival periférico de danza”, festival de danza contemporánea que se realiza en la ciudad de Alta Gracia, Valle de Paravachasca, Córdoba, Argentina desde el 2022 y es organizado por el grupo “Garabato”. Además, el escrito se encuentra inscripto en una investigación doctoral en curso cuyo tema es “Modos de gestión cultural. Particularidades, regularidades y diferencias entre grupos de danza contemporánea en Córdoba-Argentina.”

Desarrollamos una metodología cualitativa con técnicas de observación participante (la autora es parte de la organización), entrevistas no estructuradas y material web, realizadas durante el trabajo previo del festival (de junio a noviembre 2022 y 2023), durante el festival (18 al 20 de noviembre 2022 y 10 al 12 de noviembre de 2023) y post festival (diciembre 2022 y 2023).

Al ser parte de la organización el foco metodológico está puesto en la reflexividad (Guber, 2001). Esta característica de ser observadora participante, permite tener acceso a información detallada que sería de difícil acceso y la dificultad de crear distancia con el objeto de estudio para reflexionar sobre los hechos.

Se plantea la descripción de las dos ediciones del “OCUPAR. Festival periférico de danza” analizando los cambios y constantes de una edición a la otra, posturas internas del grupo, fuentes de financiamiento, tareas y roles involucradas en la organización a través de la descripción de las acciones que tuvieron lugar en las instancias de pre-producción, producción y post-producción, para finalizar exponiendo algunos aspectos financieros. Esto, será puesto en diálogo con las ideas de trabajo artístico (Mauro, 2018; De la Garza, 2009) y precariedad (Lorey, 2006).

“Ocupar. Festival periférico de danza”

El “OCUPAR. Festival periférico de danza” (de ahora en más Ocupar) consiste en tres días de danza en espacios públicos, tiene lugar en la ciudad de Alta Gracia, Valle de Paravachasca, Córdoba, Argentina. Hasta el momento se realizaron dos ediciones en 2022 y 2023. Es organizado por el grupo “Garabato”.

Particularmente, el Ocupar tiene su germen en tres acciones. Primero, en el “1° Foro Cultural del Valle de Paravachasca” donde la comunidad de danza expresó la falta de trabajo (más allá de la docencia), de espacios para el intercambio entre pares y muestra de producciones locales. Segundo, en charlas² personales entre integrantes del grupo donde critican, por un

² Cabe destacar que el término “charla” refiere a instancias de trabajo, algunas transcurren como reuniones de trabajo más formales donde específicamente se trabaja en el Festival y otras veces a charlas informales que se

lado, a festivales cuyos organizadores denigran las actividades autogestivas que desarrollan y trasladan la responsabilidad de financiamiento totalmente en el Estado, y por el otro, las formas de funcionamiento de festivales que se dicen colectivas pero terminan primando voces de las personas creadoras de los mismos y la participación se empobrece. Tercero, un interrogante acerca del acceso del público a la danza ¿Cómo la gente puede elegir ver danza contemporánea si no la conoce?

Para dar respuesta a estos emergentes se piensa en un festival callejero que dé prioridad a grupos locales, habilite los diálogos entre pares, contemple retribuciones equitativas para todas las personas involucradas en el festival, muestre la diversidad de estéticas de la danza contemporánea y sea accesible a todo tipo de público. Por esto se organizan talleres de formación abiertos a la comunidad (con muestra a público), muestra de obras cortas en la calle, feria del libro, muestra de una obra larga en espacio cerrado y muestras fotográficas.

Estas conversaciones y reflexiones tuvieron lugar en el mes de junio del 2022 y la tercera semana de Noviembre de 2022 sucedió la primera edición del festival. Con dos meses de organización nace el Ocupar, llamado así en base a los motivos que mueven al grupo: estar en las calles, hacer ver la danza local y diferentes estilos, que participen quienes están en la periferia y no llegan a festivales o a estar en convocatorias reconocidas, etc.

Reconocemos que la política tiene en su base una estética, que sería “el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido” (Rancière, 2009:10). En esta definición observamos el vínculo entre las prácticas artísticas y la política, la cual trata de reconfigurar el reparto de lo sensible (Rancière, 2009) que define lo común en una comunidad e incide sobre lo que vemos y lo que podemos decir, sobre quiénes tienen competencias para ver, hablar, ser escuchados y entendidos. La estética nos permite pensar en las maneras en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible y en la configuración de lo común y singular. Éstas ligan el arte a un forma de ser de la comunidad (Rancière, 2011). Por lo tanto la estética del festival es consecuencia de las reflexiones políticas que le dan origen, tanto en las fuentes de financiamiento, el funcionamiento del grupo, la grilla artística y el reparto de recursos, que detallaremos a continuación, utilizando los términos pre-producción, producción y post-producción.

Pre-producción

dan en cruces entre personas (pueden ocurrir en la verdulería, antes de un ensayo, durante un viaje, en una fiesta, en un evento, etc.). Cabe aclarar que el uso de las redes sociales también es una forma de trabajo que mantiene la disposición de las personas todo el día.

En la pre-producción del Ocupar, que incluye todas las actividades de organización y gestión previas a las fechas de realización del festival, se fueron definiendo áreas de trabajo que se dieron de manera natural de acuerdo a las posibilidades de tiempo y capacidades de cada integrante de Garabato. Igualmente las decisiones se toman en conjunto y pasan por la opinión y apreciación de todo el grupo. Las áreas fueron: financiamiento, redes de colaboración, grilla y comunicación.

Financiamiento

En las charlas iniciales de organización de Ocupar era puestos en cuestión los apoyos estatales pero la postura fue unánime: el Estado es un agente fundamental para el sostenimiento de propuestas no comerciales pero esto no tiene que ser el único sustento, el festival poco a poco deberá generar autonomía (en un mundo ideal a partir del apoyo de la comunidad interesada). De esta manera, no se reniega de los subsidios estatales sino que se apela a ellos como a también a otras estrategias.³

En la primera edición se consigue el aporte del INT por medio del programa “Argentina Florece”⁴ y “Reactivar Escenas”⁵. Para la segunda edición se logra el apoyo de Festivales Argentinos y Puntos de Cultura, ambos programas del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

Respecto a recursos provinciales, se acercó la propuesta a la Agencia Córdoba Cultura y al Área de Danza Contemporánea de la provincia, que recibieron el proyecto pero no hubo respuestas.

Por su parte, la Municipalidad de Alta Gracia en la primera edición ofreció un refuerzo de “gorra”⁶, sillas para los tres días de festival, luces y sonido para dos días. Para la segunda edición se garantizaron sillas y técnica para los tres días, transporte de un elenco desde Córdoba a Alta Gracia y un refuerzo de gorra dividido en dos partes⁷. Para el primer pago la

³ Desde la primera edición del Ocupar ya se podía ver la popularidad alcanzada del partido “La Libertad Avanza” dirigido por Javier Milei. Éste plantea en su discurso un achicamiento del Estado y que la cultura es un gasto público innecesario, visión contraria a las personas que organizan el festival. Sin embargo, se plantea la necesidad de no depender del gobierno de turno para poder realizar actividades artístico-culturales y, con el festival, comienzan las pruebas en financiamiento autogestivo para poder lograrlo.

⁴ Esto se da a través de un llamado a una de las integrantes del Ocupar por parte del representante del INT en Córdoba que, al observar el orden de mérito de la postulación a “Eventos y festivales” y el nombre de las personas que integran la propuesta ofrece el pago de dos funciones que se hayan postulado en el mencionado programa. Hay dos: “Otoño” y “Los Apoyos”. La última del grupo Garabato (quienes organizan el festival) y la otra del grupo Cantorodado (una de sus integrantes también participa en la organización del festival).

⁵ Reactivar escenas es conseguido a partir de la red de cooperación (Becker, 2008) establecida con Cañito Cultural quienes pueden tener acceso a este subsidio por ser sala, y es así, que las obras presentadas en dicho espacio obtienen un refuerzo por la función, que es puesto en un fondo común, lo que requiere consentimiento de los grupos y del espacio.

⁶ La gorra es una modalidad de intercambio en la que el público es quien pone el valor de la obra. El objetivo político es que nadie se quede afuera por razones económicas.

⁷ Dos pagos de \$150.000.

contraprestación serían tres funciones en el “Happy Birra”⁸ y por la segunda el festival propiamente dicho.

Esta propuesta y su aceptación, trajo conflictos y discusiones en las que no hubo desacuerdos internos, sino más bien impotencia y bronca generalizada por aceptar ese dinero con esas condiciones⁹. La oferta es recibida como un destrato del estado municipal, ya que no se observa una valoración del trabajo ni lo que el festival aporta a la comunidad.¹⁰

Las convocatorias y aportes estatales tienen en contra los plazos de pagos, esta división propuesta por la Municipalidad de Alta Gracia fue beneficiosa ya que se contó con el dinero en efectivo para las fechas del festival, impidiendo que artistas o gestores tengan que aportar de sus bolsillos que, si bien, luego serían devueltos y es una práctica habitual, implican una forma de autoprecarización más. En este sentido las estrategias autogestivas de venta de publicidad (sin mayor éxito que ventas a locales amigos), ofrecer bonos contribución durante el evento con sorteo (implicó conseguir premios), pasar la gorra y buscar donaciones de comidas para el catering, fueron claves, para el desarrollo del Ocupar.

Cabe destacar que para realizar el festival fueron fundamentales las redes de cooperación (Becker, 2008) con el Centro Cultural Cañito Cultural, la Cooperativa de Trabajo Fábrica de Ideas, el Club Centro Español, el colectivo “Noviembre Diverso” y las familias del grupo gestor. Quienes colaboraron en el financiamiento, en recursos técnicos y artísticos, con aportes para el catering de todas las personas involucradas en el festival y con espacios físicos para diferentes actividades (talleres, funciones, camarines, vestuarios y baños).

Grilla

Los grupos que incluyen las grillas de ambas ediciones intentan abarcar la variedad de propuestas que hay en el Valle por eso se llama a academias de danza locales que tienen grupos para competencias, grupos municipales que se autogestionan hasta el vestuario, grupos autogestivos¹¹ de Paravachasca, obras que se generan a partir y por el festival mismo y

⁸ Festival organizado por el municipio que implica a emprendimientos de “food trucks” y hay ofertas artísticas.

⁹ En la primera edición el municipio ofreció \$8000 sin nada a cambio, teniendo en cuenta que la inflación interanual del 2022-2023 fue del 300%, los \$300.000 ofrecidos equivalen al monto de la primera edición y se suma el trabajo de hacer funciones.

¹⁰ Sin embargo, el grupo también acepta estas condiciones ya que debían cumplir con funciones del subsidio a la Producción de Obra otorgada por el Instituto Nacional del Teatro y estamos hablando de un evento masivo por lo que mucha gente iba a asistir (¿Acaso no era el objetivo más anhelado que la gente conozca la danza contemporánea?). Se aprovechó la ocasión para difundir las funciones como una previa al festival, el “Pre-Ocupar” y repartir folletos y colocar un banner del próximo festival.

¹¹ El término alternativo, independiente u off tiene varias investigaciones que lo definen, a partir de las cuales, se puede entender que está caracterizado por la precariedad e informalidad laboral, donde las personas desempeñan más de un rol (artistas-gestores) y se dan lazos solidarios y afectivos que promueven identidades basadas en “prácticas creativas, planificación de tipo asociativa y promoción de economías colaborativas” (Cassini, 2022)

grupos con los que hay redes de trabajo establecidas por la participación conjunta en proyectos anteriores. A diferencia de la primera edición, en la segunda se decidió abrir convocatoria a grupos emergentes y periféricos. Entran en esta definición los grupos nuevos, que no tienen posibilidades de entrar a otros festivales por reconocimiento, a artistas que no son reconocidos en el medio, grupos itinerantes. También dar lugar al Elenco Municipal de Danza-teatro de la ciudad de Córdoba con el objetivo de incrementar los valores artísticos y mostrar el trabajo de un elenco estatal, con derechos laborales adquiridos, tan bastardeados por el avance del anarco-capitalismo de Javier Milei.¹²

Con la mayoría de los grupos participantes, o al menos con algunos de sus integrantes, hay un vínculo y en varios quienes organizan el Ocupar bailan. Al ser grupos amigos se pudo arreglar que el caché por la función no sea establecido con anterioridad, estando el monto final atado a los ingresos. Estas condiciones de precariedad laboral (Lorey, 2006) son aceptadas sin cuestionamientos, lo que indica el apoyo a los ideales, ganas y deseos de participar y un acostumbamiento a estas formas de trabajo.

Desde el festival se intenta compensar la incertidumbre en la retribución, con la cobertura de viáticos (transporte y comidas), un registro fotográfico de calidad y un lugar cómodo para utilizar como camarines/vestuario. Esta decisión parte de entender que las condiciones de trabajo son importantes, no es lo mismo dejar nuestras pertenencias seguras y tener baños que no tenerlos, ni es lo mismo tener cubiertos los viáticos que tener que pagar un certamen de danza para bailar.

Una de las discusiones más debatidas fue acerca de las locaciones del Ocupar. Si se quiere un festival periférico... ¿Por qué sólo se hace el festival en los principales espacios públicos de la ciudad más grande del Valle de Paravachasca? ¿Se reproducen las lógicas que tanto se critican? La razón principal por la que el festival se realiza en Alta Gracia es la cantidad de personas que circulan y tiene la ciudad, dado que es preciso que cambie el “carácter endogámico del público” (Mauro, 2018) que presencia artes escénicas autogestivas para que las actividades puedan ser sustentables económicamente. Igualmente esas preguntas quedan flotando y no se obtienen respuestas definitivas.

¹² Como ya mencionamos la segunda edición del Ocupar, tuvo lugar una semana antes de las Elecciones Presidenciales 2023 en Argentina. Esto desencadenó debates acerca de la grieta política del país y qué hacer en el festival, cómo mostrar el posicionamiento político. Algunas personas de la organización quieren mostrarse abiertamente a favor de Massa (candidato por el Frente de Todos), y otros, aunque también estando a favor de este candidato, proponen tener un discurso sutil que invite a disfrutar de la danza y señale los beneficios de programas estatales como Festivales Argentinos y Puntos de Cultura para promover la reflexión sobre los discursos de Javier Milei que proponen un achicamiento del Estado y la cultura como un gasto público y mostrar un festival sin banderas político-partidarias.

Esto viene de intercambios de ideas en las que la organización del Ocupar entiende que la danza es trabajo y que la gestión de públicos (y más considerando que es un lugar con poca costumbre de ver artes escénicas en espacios autogestivos) es clave para poder mantener las actividades artísticas económicamente, independientemente de subsidios. De esta manera el festival es una apuesta a largo plazo que deviene de la pregunta ¿cómo alguien puede elegir ver o hacer danza contemporánea si no sabe qué es?

Comunicación

Para la gestión de públicos se plantea la necesidad de establecer planes de comunicación y difusión del festival. Para esto se recurre a las experiencias diferentes del grupo y contactos en los medios de comunicación del Valle de Paravachasca.

Esta gestión está pensada en relación a la estética del festival: Sillas y un espacio escénico que dan un frente claro de expectación (que no es el único posible). Las sillas dan marco a la acción y desde lejos avisan que aquí sucederá algo que puede ser visto, se complementan con el banner del festival, los parlantes y las luces que advierten que *algo va a pasar, pueden sentarse*. Además satisfacen y contemplan las necesidades de personas mayores o público general que prefieran estar con mayor comodidad que la que brinda el suelo. Si bien el piso como lugar para sentarse o mirar quedándose de pie es común en festivales callejeros de danza como el Pulso Urbano¹³, desde el Ocupar se piensa que esto dificulta el acceso y limita la participación. Esta disposición de escena es clásica de las artes escénicas, formas que son familiares e invitan a ser parte, esto posibilitó que haya en el público familias, padres con bebés, personas grandes y también jóvenes que directamente se sentaron en el suelo. Con el adicional de la libertad corporal que implica la calle en la que muchas personas pasaron, vieron fragmentos y se fueron, se quedaron, preguntaron y leyeron la información que estaba disponible.

Producción

En el trabajo que corresponde a los días del festival (producción) el grupo se divide tareas concretas: la técnica (recepción y operación de pistas musicales, coordinación con personal municipal del sonido, sillas y luces), conducción del festival (presentando a los grupos, obras, dando agradecimientos y pasando la gorra), cocina y coordinación de vestuario, serigrafía y

¹³ El festival Pulso Urbano es un festival de danza contemporánea en la vía pública, realizado en Córdoba Capital. En el 2022 se llevó a cabo la VII edición organizada por la Agencia Córdoba Cultura, en el mismo se coloca técnica (luces, sonido y a veces piso). Espectadores casuales pueden quedarse de pie o sentarse en el piso como únicas opciones.

feria del libro y manejo de redes sociales y edición de videos para todos los días¹⁴. Además llaman a otras personas para ayudar en registro y técnica.

En ambas ediciones se mantienen las áreas, pero cambian algunas de las personas encargadas.

Post-producción

Las tareas post- producción, es decir, posteriores al festival consisten en la recaudación de fondos y su división, comunicación de las decisiones tomadas desde el Ocupar a los grupos artísticos, hacer balances, realizar contenidos audiovisuales para redes sociales, juntar los registros audiovisuales y compartirlos, mandar, recibir y analizar evaluaciones de los grupos al festival, hacer una autoevaluación, firmar certificados de función, etc. Las cuales también fueron divididas solo en el equipo de gestión.

La división de tareas, permite realizar acciones individuales que son presentadas al grupo y de ahí puestas en funcionamiento. Esto es llamado trabajo horizontal. Esta horizontalidad refiere a la toma de decisiones, las propuestas son evaluadas por cada integrante del grupo y hasta que no hay consenso no se avanza en ninguna gestión, pero no refiere a los aportes de trabajo que son claramente diferentes y tienen que ver con la inversión de tiempo destinado (redacción de carpetas, hablar con contactos, redactar mensajes, llevar contaduría, planificar la comunicación, cocinar, venta de publicidad, etc.), el aporte de contactos (amistades, emprendimientos, negocios etc.) y los conocimientos específicos (cocina, locución, serigrafía, diseño gráfico, fotografía, manejo de redes sociales, etc.). Éstas últimas dos, son tareas intransferibles ya que requerirían un tiempo de aprendizaje con el que no se cuenta (e implica trabajo extra de enseñanza) o tienen que ver con capitales sociales que se construyeron a lo largo de años de habitar los territorios. En el Ocupar, como afirma Bayardo (1990), estas tareas podrían medirse, ponerle un valor y saber aproximadamente cuánto trabajo aporta cada persona para intentar retribuirlo o igualarlo, pero el grupo prefiere no meterse en esos asuntos para minimizar las complicaciones y roces entre personas (lo cual no siempre se logra), restar trabajo (ya que serán montos que de antemano se sabe que no podrán pagarse) y no caer en cuentas de lo costoso que es la gestión del festival y la cantidad de tiempo *ad honorem* dedicada, siendo todas personas profesionales de las artes escénicas.

El festival en números

¹⁴ Estas actividades son superpuestas por las personas integrantes del grupo.

Es de interés compartir los ingresos y egresos del festival desde la primera edición, ya que es información a la que pocas veces se tiene acceso.

Desde el Ocupar, y a través de un mensaje de WhatsApp, se compartió a los grupos el balance con el total de ingresos, egresos, con detalles financieros y del trabajo de gestión. Esta acción se realizó para evidenciar la precariedad con la que se trabaja y cuánto le interesa al Ocupar valorar el salario de artistas. Es bastante común en el medio autogestivo que las personas encargadas de trabajos técnicos (alquiler de iluminación y sonido, sonidistas, iluminadores, vestuaristas, diseñadores gráficos, etc.) cobren lo que vale su trabajo (o un precio “amigo”) que es superior a lo destinado a artistas, como afirma Noguera (2020) “las relaciones que se establecen entre los agentes, las ganancias económicas que se obtienen y el cuidado que los resguarda no son equitativas, dejando así en evidencia que la balanza no siempre se inclina hacia el lado del beneficio de los artistas” (4). Una de las metas del festival fue revertir esta situación.

El trabajo de las artes escénicas, como afirman Mauro (2023), Garza Toledo (2009), Noguera (2020), puede ser denominado trabajo atípico o no clásico que tiene características particulares: producen símbolos, el público está implicado en el proceso de producción (las personas tienen que estar de cuerpo presente para que la obra sea), intervienen otros agentes en el proceso creativo (dueños de salas, personas especialistas en técnica de vestuario, música, iluminación, etc.), requieren de formación y preparación continuas (son personas sobre capacitadas), los procesos de creación demandan tiempo poco predecibles, se utilizan espacios de trabajo, usos del cuerpo y configuraciones de los mercados de bienes singulares. Por lo tanto el producto no existe separado de la actividad productiva y pone en relación directa a quien produce con el consumidor-cliente y mediando se encuentran los productores (dueños de salas, programadores, gestores, intermediarios).

Valorar el trabajo de artistas fue posible porque en el Ocupar hay personas especialistas en comunicación, técnica de sonido e iluminación, diseño gráfico, en cocinar en grandes cantidades y registro audiovisual, rasgos que responden a una sobre calificación de estas personas. Aprendizajes realizados por necesidad y falta de recursos que llevan a que un artista sea también artista-gestor (Lopez y Cassini, 2022) y tenga que formarse en todos los aspectos que implican la producción artística.

Esta característica repercute en una sobre explotación de trabajo ya que además de gestionar recursos el grupo se encarga de la difusión, realización de contenidos audiovisuales, montajes técnicos, cocinar, locucionar, etc. pero permite que el trabajo de los grupos artistas sea retribuido como el de cualquier trabajador. Irónico es que el trabajo de las personas

organizadoras del evento aumenta y no es contabilizado, lo que trae aparejado una precariedad autoasumida, identificable con una militancia (Del Mármol y Sáenz, 2020), donde hoy se hace por amor al arte, pero con la intención de que en un futuro esta realidad se revierta.

Para la segunda edición no se envió un mensaje comunicando los gastos e inversiones del festival, ya que trajo diferencias internas en el grupo y no se llegó a un consenso.

En la primera edición se recaudaron 1008,71 dólares blue¹⁵ y para la segunda la segunda edición se recaudaron 4.754,91 dólares blue.¹⁶

Respecto a los financiamientos y el origen de los fondos podemos observar en los gráficos I y II, que provienen de aportes estatales, acciones autogestivas (rifas, serigrafía, ventas de libros) y el aporte de espectadores. En la primera edición el 47,7% de los ingresos fueron a partir de acciones autogestivas y del aporte de espectadores, el 52,3% por aportes estatales. Mientras que en la segunda edición el 85,1% fueron aportes estatales y el 14,9% fueron de acciones autogestivas y del aporte de espectadores. No perdemos de vista que el ingreso de dinero de la primera a la segunda edición se incrementó un 434% y los aportes de acciones autogestivas de la primera edición fue de 473,36 dólares blue y de la segunda de 708,76 dólares blue (aumento del 49,7%). Los apoyos estatales en la primera edición fueron de 518,98 dólares blue y en la segunda de 4046,09 dólares blue (aumento del 679,6%). Observamos que se incrementaron todos los ingresos y la mayor suba vino por la obtención de recursos estatales.

Gráfico I

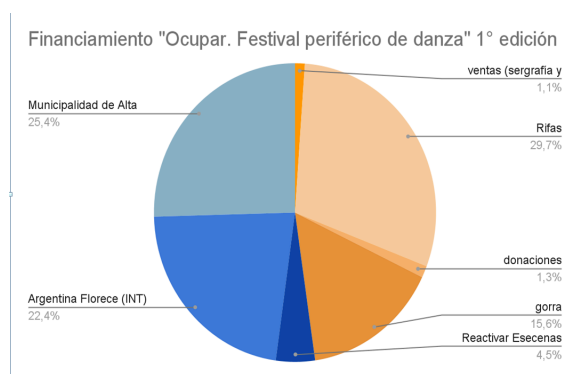
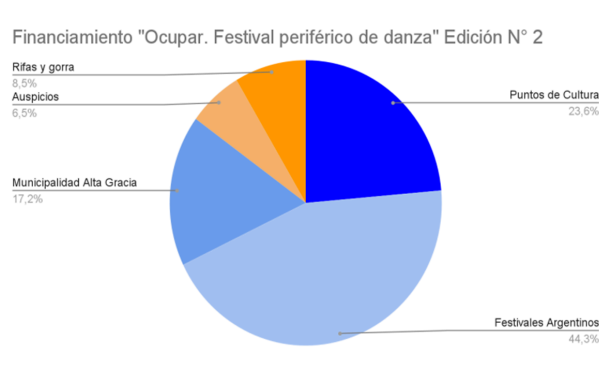


Gráfico II



En cuanto a la repartición de los recursos podemos ver en los gráficos III y IV las decisiones tomadas en cada edición. Respecto a la primera fueron utilizados para viáticos, comida,

¹⁵ 318.754 pesos argentinos

¹⁶ 1.704.019 pesos argentinos, con una inflación anual del 211,4%

serigrafía, librería e impresiones y honorarios. En la segunda para viáticos, comida, serigrafía, honorarios, administración, librería e impresiones e inversión en técnica.

Gráfico III

Inversión de recursos "Ocupar. Festival periférico de danza" 1° Edición

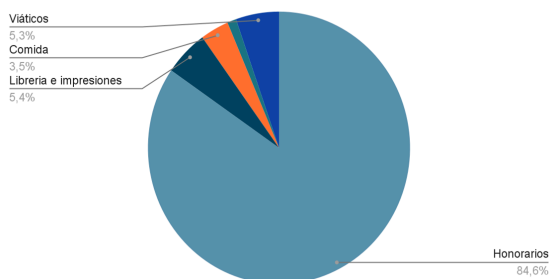
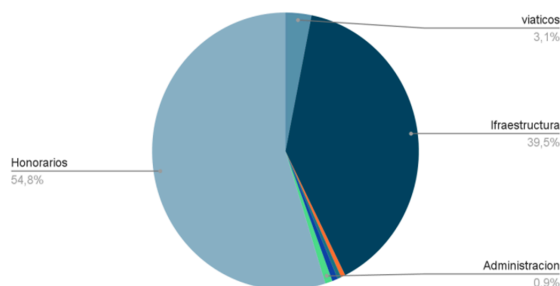


Gráfico IV

Inversión de recursos "Ocupar. Festiva periférico de danza" 2° edición



Podemos observar que en ambas ediciones los honorarios de artistas, gestores y personas encargadas de la técnica constituyen más del 50% del presupuesto. Recordemos que los honorarios de gestores no se cobraron en la primera edición y en la segunda solo cobraron lo trabajado durante los días de festival.

Los gastos en catering (para todas las personas que trabajaron durante el festival incluyendo merienda y cena), impresiones, serigrafía, son tan bajos debido al incremento en el trabajo de gestión. La búsqueda de sponsors en verdulerías, dietéticas, comercios de comidas, kioscos e imprentas consistió en una gran inversión de tiempo, que implicó charlas con cada persona en cada local, pedir (y en algunos casos hacer) logos, incluirlos en la difusión, etc. Se abaratan los costos de materiales (que tienen un valor asignado claro, preciso y medible) gracias al trabajo de gestión no pago, difícil de medir y de poner valor. Además, el beneficio de estas acciones es que, indirectamente, se difunde el festival en otros círculos y, directamente, no está la necesidad de que el equipo de gestión tenga que poner dinero de sus propios bolsillos. En definitiva con mayores ingresos el festival creció en cantidad de trabajadores (de 69 a 89) y oferta artística, en cantidad de espectadores (de 500 a 900 aproximadamente), en cantidad de recursos económicos (estatales, privados y autogestionados) y en calidad de honorarios, como la el incremento de financiación más grande fue a través de aportes estatales estos se vuelven vitales para estos espacios.

Recordemos que el festival se basa en obras de danza contemporánea, con artistas emergentes y periféricos que no son conocidos mediáticamente, no se cuenta con estrellas que sean

atractivas o reconocidas, ni es una causa que apele a ayudas solidarias (como campañas para personas con enfermedades, refugiadas de guerra, etc.), ni con grandes campañas publicitarias, ni sponsors millonarios, no por falta de búsqueda sino porque resultaron inaccesibles.

En definitiva, el rol que cumple el Estado para realizar este tipo de eventos, que provienen de iniciativas autogestivas (privadas) con la intención a largo plazo de ser autosuficientes y con objetivos referidos a la accesibilidad de las artes, a la divulgación y no a objetivos mercantilistas inmediatos, es fundamental. En ambas ediciones se observa que más del 50% de la actividad está sustentada por el Estado, y que los aportes privados que se consiguen son pocos y sirven para menudeces propias de la producción del evento y no alcanzan para cubrir honorarios, ni tampoco técnica.

Para concluir

En el Valle de Paravachasca la danza contemporánea es incipiente, no es una actividad reconocida fácilmente por las personas, las referencias que abundan poco se parecen a propuestas experimentales de danza. Desde esta observación es que el festival ofrece a la gente opciones diferentes para que conozca la danza contemporánea y de allí puedan elegir ir a un teatro y, de ahí en más, se convierta en un trabajo mejor remunerado para artistas, como afirman Aguado y Palma (2010) “El gusto por bienes y servicios culturales es acumulativo [...] Las personas con mejor educación y conocimientos previos de las artes muestran una marcada preferencia por tales bienes, los bienes culturales, el consumo crea hábito o adicción” (147). Es una mirada sobre el mundo que va en contra de la rentabilidad inmediata, pero enmarcadas en un sistema capitalista, por lo que se proyectan como inversiones a largo plazo para poder ser autosuficientes (con antecedentes nulos de festivales que pudieran ser totalmente autogestivos, con estas características, en Argentina).

En este sentido, la estética del festival que identificamos consiste en hacerlo en la calle, con sillas, frente claro, con acceso a libros, cuidando las condiciones materiales de trabajo, valorando el trabajo de artistas económicamente y simbólicamente, proponiendo variedad de propuestas de danza, con grupos periféricos y emergentes, con entrada a la gorra, etc. y propone la base política del Ocupar: crear una comunidad que ofrece otros espacios de intercambio, de visibilidad y de encuentro. Esto resulta en un “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009): quienes no muestran, muestran; quienes no ven, pueden ver; el trabajo que no se ve, ahora sí.

De todas maneras, el trabajo de gestión es el menos reconocido, no es medido y se encuentra jerarquizado a interior del Ocupar (con sobrecarga de tareas para algunas personas sin reconocimiento ni simbólico ni material) y al exterior (la gestión queda subordinada materialmente a los demás trabajos). Esto plantea grados de precariedad, mientras bailarines son precarizados, el equipo de gestores lo es más, ya que aumentan su trabajo no pago en post del salario o inversiones para la continuidad del festival. La retribución más grande del Ocupar es afectiva, es lo que sostiene el hacer, vinculado con el deseo y las ganas, los lazos de amistad y las apuestas comunes. Cuando esto falla, se producen disparidades en los tiempos establecidos para tareas precisas para que el festival sea.

Para hacer el festival es indispensable el rol del Estado (quien provee la mayor parte de recursos con la incertidumbre de cuándo se harán efectivos), de privados y de acciones autogestivas, que permiten gestionar el desfase de la entrada de los fondos públicos y permiten cubrir los gastos que demanda la puesta en marcha del evento. Lo que implica más trabajo para el Ocupar sobretodo en la pre y post producción.

En definitiva, el Ocupar es un sistema de autoproducción, con baja rentabilidad, en que los artistas asumen el riesgo de su trabajo y gestores asumen los riesgos de conseguir dinero y aportan trabajo que no es remunerado. Sin embargo no es posible reducir el festival a una forma de trabajo y subsistencia material del equipo de gestores ya que hay objetivos que trascienden la rentabilidad y retribución económica y apuntan a otras formas del reparto de lo sensible. Así, las iniciativas autogestivas se encuentran en tensión con un modelo económico anclado en el capitalismo y, si bien, desde una perspectiva son gestores de sí mismos, desde otra, generan formas diferentes de vincularse y de producir, donde el festival es la excusa para practicar ideas políticas y estéticas.

Bibliografía

Bayardo, R. (1990). “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” y “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. Cuadernos de Teatro, 8, 27-40.

Becker, Howard (2008) [1982]: “Mundos del arte y actividad colectiva”, en Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

Berteá, F. y Rossetti, L. (2019, 27-29 de noviembre). *Cartografía de la Danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina) en el período 2007-2019* (Ponencia). X Encuentro Interdisciplinario de Cs. Sociales y Humanas, UNC, Córdoba, Argentina.

Castelnuovo, Enrico y Ginzburg, Carlo (1979). “Dominación simbólica y geografía artística en la historia del arte italiano”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 40, noviembre 1981, pp. 51-72.

Das, V. y Poole, D. (2008). El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. *Cuadernos de Antropología Social*, 27.

De la Garza Toledo, E. (2009), “Hacia un concepto ampliado de trabajo”. En: Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales, Vol. I, CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160216041739/07.pdf>

Del Mármol, M., & Sáez, M. (2020). ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente? ¿autogestivo? ¿enredado?. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (31). <https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8250>

Fernández Álvarez, M.I., Gaztañaga, J., y Quirós, J. (2017). La política como proceso vivo: diálogos etnográficos y un experimento de encuentro conceptual. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62(231), 277-304.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.

López, A. L., & Cassini, S. (2022). Navegando entre la precariedad y la profesionalización: paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas. *Avances*, (31).

Lorey, I. (2006), Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. Disponible en: www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>

Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana De Antropología Del Trabajo*, 4 (8). Recuperado a partir de <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/739>

Mauro, K. (2023). Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente. *ESCENA. Revista de las artes*, 82 (2). <https://doi.org/10.15517/es.v82i2.53403>

Noguera, L. (2020). ¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina. *Revista Latinoamericana De*

Antropología Del Trabajo, 4(8). Recuperado a partir de <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/734>

Palma, L. A., y Aguado, L. F. (2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, 12(22). Recuperado a partir de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/386>

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Undurranga (trad.). Santiago: LOM Ediciones.

Rancière, J. (2011). El malestar de la estética. Buenos Aires: Capital intelectual.

Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364.