

Acerca de ‘lo independiente’ en las artes escénicas platenses.**Un abordaje etnográfico.**

Autoras: Mariana del Mármol, Gisela Magri, Mariana Lucía Sáez

Pertenencia institucional: Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata

Correo electrónico: marianadelmarmol@gmail.com, gemagris@gmail.com, marianalsaiez@yahoo.com.ar

Introducción

A partir de nuestras investigaciones individuales, 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 Plata”, surge la necesidad de contrastar y poner en común algunas reflexiones en torno a diversas identificaciones y modos de autoadscripción observados en dichas prácticas.

Es frecuente que los artistas junto a los que estamos trabajando se definan o nominen como ‘independientes’, siendo esta una categoría de usos múltiples y complejos, no falta de tensión y en redefinición permanente. Por ello la pregunta por los usos y significaciones de esta adscripción y las particulares configuraciones que adquiere en cada campo, resulta de especial interés. En particular en esta ponencia nos proponemos analizar discursos y representaciones vigentes acerca de ‘lo independiente’, dando cuenta de las particulares relaciones que esta 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 ciudad de La Plata.

Realizaremos en primer lugar una descripción analítica de lo que observamos en cada uno de los tres campos que hemos abordado, para luego establecer una serie de cruces y vinculaciones que nos permitan observar de manera integrada los sentidos de lo independiente en el circuito de las artes escénicas en nuestra ciudad. La indagación en torno a lo *independiente* se nos presenta 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. En nuestras investigaciones individuales, esta categoría 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.

Danza contemporánea

En la ciudad de La Plata, las experiencias definibles en términos de danza contemporánea independiente, comienzan a visibilizarse a partir de los 80, cuando empiezan a encontrarse ofertas de clases en diferentes espacios privados y surgen los primeros grupos independientes de danza contemporánea¹. Hacia fines de esta década, se crea en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata², 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 oficial³. Desde esos años, la cantidad de espacios formativos, grupos y espectáculos de danza contemporánea ha ido en aumento. Actualmente hay más de 30 espacios privados en los que se dictan clases de danza contemporánea (entre los que se incluyen tanto estudios de danza o espacios dedicados específica o principalmente a esta actividad, como 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 Arte⁴. Hay además gran cantidad de grupos independientes -estables y ad-hoc⁵-, sumando cerca de 40 grupos en funcionamiento, y se han creado compañías vinculadas a instituciones públicas y privadas (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 «Aula

-
- 1 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 grupos dirigidos por el propio docente en rol de coreógrafo-director; como grupos de alumnos que decidían juntarse a producir, en los que este rol podía ser asumido por uno, varios o todos ellos). Estas experiencias previas, aunque aún no nominadas en tantodanza 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, Saez (2011), para una reconstrucción de la historia de la danza contemporánea local, a partir de las narraciones de sus protagonistas.
 - 2 Institución dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
 - 3 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 acceder a los dos años de la formación superior obtener el título intermedio de Intérprete bailarín).
 - 4 Escuela-Taller que funciona en las instalaciones del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha y ofrece variedad de cursos (de idiomas, computación artes plásticas, música, artes escénicas, danzas, ciencias sociales, etc) , a un costo relativamente más bajo que los ofrecidos en espacios de formación privados privados.

20»; privadas, el Ballet Calle 46 de la Asociación Sarmiento). Por otra parte, en el año 2008, se agrega a la oferta educativa oficial en el ámbito de la danza la posibilidad de realizar un posgrado universitario en la Facultad de Bellas Artes⁶ y en 2013 se incorpora a la UNLP la Cátedra Libre Educación y Mediación Digital en Danza, ampliando las posibilidades formativas y de intercambio de experiencias. A este aumento de la actividad vinculada 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 y/o urbanos Danzafuera y Diagonales -que este año 2014 van ambos por su segunda edición-), 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 Galpón de Tolosa; de ciertos ciclos y eventos específicos), entre otros espacios de circulación de la danza contemporánea independiente. Esta multiplicidad de actores y espacios, habilita diferentes trayectorias y recorridos a través de circuitos con puntos de confluencia. En este sentido, la autoadscripción en tanto colectivo de artistas, coreógrafos y/o bailarines, recurre a la definición tanto por el calificativo *contemporáneo* como por el de *independiente*.

5 Hay grupos estables, con espacios de creación regulares, e incluso con cierta 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.

6 Se trata de la Especialización en Danza, Línea de Formación en Análisis de las Producciones Coreográficas.

Lo *contemporáneo* no refiere sólo a una situación temporal o cronológica, sino a una forma de entender el arte, y la danza en tanto arte, en referencia a nuevas formas de producción artística, en las que ya no hay un único modo de hacer y de conceptualizar el arte, porque el arte como gran relato ya no está vigente (Danto, 2008; Vattimo, 1987)⁷. 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 técnicas, de géneros y estilos. En este sentido, los productores de danza contemporánea locales definen a la disciplina en relación con una preocupación por la exploración y experimentación en lo que refiere al “lenguaje” de la danza, en una búsqueda por un “estilo propio”, y a la vez con un interés en cuestionar y tensionar los límites disciplinares, asumiendo un “riesgo” en estos sentidos. 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 reconoce a la danza contemporánea 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.

Así, la autoadcripción *contemporánea* que reúne a estos artistas, los distingue de otras formas de danza, de otros géneros y estilos, tales como las danzas folklóricas (incluido el tango), los bailes sociales, el ballet clásico, la danza moderna, la danza jazz, etc., y sitúa esta forma de danza en relación con el campo del arte, y con un determinado “ser artista”. Esta adscripción, que funciona como unificadora hacia el exterior, frente a estas 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 al interior del campo y de los elementos según los cuales se valora diferencialmente la posición de los diferentes actores.

7 Compartimos la discusión en torno al concepto de “contemporaneidad” que manifiestan algunos autores (Cauquelin, 2002; Lepecki, 2008) pero creemos en la utilidad práctica de aplicación de esta denominación para referirnos a las prácticas que nos ocupan en este proyecto.

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

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 danza que se produce bajo condiciones regulares de financiamiento por parte del estado. 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, la única institución que financia específicamente producciones de danza, dependiente de CABA-, 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 incluirse las producciones incluidas ocasionalmente en la programación de las salas oficiales -y que en consecuencia cuentan con un arreglo económico específico, y con infraestructura de difusión y logística propias de las salas-, como la sala TACEC, la sala Armando Discépolo de la Comedia de la Provincia, las salas municipales⁸ y los eventos organizados por la UNLP en sus instalaciones. Ocasionalmente se incluyen también aquí los grupos de danza de instituciones públicas (Ballet Contemporáneo de la Escuela de Danzas, 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.

8 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 suele vincularse más a la «escena comercial».

En cuanto al modo de producción *independiente*, refiere a una forma específica de organización del trabajo artístico por fuera de las instituciones oficiales, en donde al no haber roles preestablecidos, estos pueden ser variables y/o menos definidos. En muchos de los grupos independientes estables, los roles son alternativos, es decir, 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 roles suelen acordarse para ese proyecto, pero las mismas personas, o algunas de ellas, pueden reunirse luego en otro proyecto y desempeñar otros roles. 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 repartirse, superponerse en una misma persona, y/o recaer en varias. Entre estas actividades pueden mencionarse hacer asistencia técnica y/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 y realización del vestuario, del montaje técnico-escénico previo a la función, de la selección del vestuario, de la compra de los elementos necesarios, de la rendición de cuentas, de cobrar la entrada, de operar las luces o el sonido... Por otra parte, y más allá de la más o menos ocasional o permanente división de roles, 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.

Otro elemento distintivo del modo de producción independiente es la producción con recursos económicos y estructurales reducidos. En este marco toma gran importancia otro elemento característico 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”: falta de espacios para crear (y acá aparecen referencias al elevado costo del alquiler de salas de ensayo, para procesos creativos que suelen ser extensos en el tiempo); y falta de espacios para mostrar las producciones (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 la actividad de la danza, ya sea por sus dimensiones como por las características del piso, como dos de las principales limitantes). A estas dos falencias principales, se suma la escasez de recursos materiales y económicos para la producción en términos generales (además de los recursos implicados en la consecución de espacios): para la escenografía, el vestuario, la iluminación, la comunicación y difusión, entre otros elementos necesarios.

Otro elemento referido en relación con esta situación de precariedad, es la dificultad para tener continuidad en las instancias de formación, de discusión y de debate, articulándose aquí cuestiones económicas individuales (por el costo 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).

Esta condición de precariedad es relacionada también con una situación de marginalidad de la danza en tanto arte, y de los trabajadores de la danza en tanto sujetos de derecho. En este sentido, se refiere 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, mayor presencia en las agendas oficiales y mejores canales de distribución; a la falta de reconocimiento de los artistas de la danza como trabajadores; y en ocasiones también se articula un reclamo hacia la 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 refieren particularmente a la danza contemporánea en tanto género, ya que se excluyen situaciones en las que otras danzas son incluidas en políticas culturales⁹.

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 por fuera de las salas oficiales permitiría, por un lado, escapar a una posible “bajada de línea que venga de arriba”, permitiendo el desarrollo de las búsquedas estéticas propias -personales o grupales-; y por otro, manejar los propios tiempos en el proceso creativo, sin tener que cumplir con una agenda predetermined. Otra valoración positiva, está 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”. La flexibilidad en el desempeño de los diferentes roles involucrados en la producción, también es considerado 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, también se valora el trabajo comprometido y en equipo, y, por eso mismo, este «compromiso con el trabajo» es un elemento importante en la valoración de los actores, así como fuente de reclamos y tensiones.

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

En base a lo expuesto, podemos proponer que la adscripción *independiente* permite articular una suerte de “reclamo gremial” frente a las condiciones precarias de producción, que en los últimos años dialoga con una adscripción cada vez más expandida, en tanto “trabajadores de la cultura”, “trabajadores del arte”, o, directamente, “trabajadores de la danza”. 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...) y la distanciaría de otras producciones que, si bien tendrían 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 analogadas desde este punto de vista), y distancia producciones creadas en condiciones semejantes pero con búsquedas y diálogos estéticos diferentes (y en este sentido se distancia de las danzas folklóricas y sociales, de las danzas comerciales, etc).

En este sentido, es posible afirmar que casi toda la danza contemporánea que se produce en La Plata es de producción independiente, pero no toda la danza independiente de producción local es danza contemporánea.

Por otra parte, lo independiente y lo contemporáneo se imbrican entre sí, volviéndose uno sobre el otro. Así, la libertad creativa, que vendría garantizada por el trabajo independiente, se asocia con la posibilidad de lo experimental, del cruce de estéticas, de búsqueda de lenguaje y los modos de producción se vinculan 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 de producción característico de la danza contemporánea desde su surgimiento y como condición de posibilidad de la misma.

Música popular

Los músicos/as con los que estamos trabajando 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 grupos¹⁰ a través de los cuales, incipientemente y al borde de la clandestinidad, inmiscuían 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 de la última dictadura militar.

Entre fines de los '80 y mediados de los '90, no sólo el rock desborda el under platense sino que comienzan a armarse las primeras murgas y cuerdas de candombe en las plazas y calles, al son de las resistencias locales entretejiendo la trama de los movimientos sociales que combaten el aplastamiento cultural de las políticas neoliberales. Con la apertura democrática y su continuidad en el tiempo, 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 muchos estudiantes y músicos platenses, bonaerenses y de otras provincias, en muchos casos ya formados en academias, carreras universitarias tradicionales o conservatorios, comienzan a acudir para empaparse formalmente de esas *otras* músicas que las instituciones decimonónicas europeizantes habían relegado por tanto tiempo¹¹; sumado ésto a la proliferación de talleres y espacios locales de enseñanza privada, bares y salas para tocar músicas populares que contribuirán a abrir el panorama, modelos y recursos formativos y de producción en música popular en la ciudad, especialmente el jazz¹².

10“Conjunto instrumental y vocal Juglerías” (La Plata, 1978) es ejemplo de ello.

11Como 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).

En los últimos años, con la creación de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata en 2008, esta inscripción en la narrativa que opone la música popular a lo culto/académico, y con ello, a la exclusión de estas músicas de las instituciones oficiales entre otros factores ha cambiado radicalmente. El crecimiento exponencial de alumnos inscriptos impuso esta carrera como la más poblada de esa unidad académica. El desafío de enseñar música popular en el nivel 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 de esto es la creación de la UMI (Unión de Músicos Independientes) en el 2000 y posteriormente la articulación federal que se asume con la creación de la FA-MI (Federación Argentina de Músicos Independientes), ambas organizaciones como convocantes y co-autoras junto a otros cientos de músicos convocados que participaron de un proceso que duró más de 4 años (que también puede rastrear sus líneas temporales mucho más atrás), logró propulsar la nueva Ley Nacional de la Música, vigente desde 2012, y que promueve la creación del INAMU (Instituto Nacional de la Música). Es decir, impulsada principalmente por organizaciones que se autoadscriben a la categoría de lo independiente ya desde sus siglas y lema principal¹³, crea un órgano como herramienta oficial que ha de articular con las esferas autogestivas, privadas y de nivel estatal local y regional de todo el país.

12 Scat -local en donde se hacían semanalmente ciclos de jazz y “jamsessions”- 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.

13 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 costos; la rúbrica que llevaban las contratapas 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)

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 estadual 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 los músicos como trabajadores.

Por otro lado, al mismo tiempo que los estandartes de lo independiente van siendo capitalizadas por las esferas oficiales y estas como organizadoras de eventos donde el eje principal es poner en relación a los artistas con dicho mercado de industrias culturales¹⁴, podríamos pensar que, sin ser contradictorias o excluyentes, aparecen otros modos de autoadscripción en la comunidad de músicos con la cual nos encontramos investigando, como lo es lo *autogestivo* lo *colectivo*, como alteridades posibles en relación a la categoría de lo independiente. No obstante, hay quienes piensan lo autogestivo y la autogestión casi como homónimos 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])

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 agencia.”¹⁵

14 Por ejemplo la organización de MICA, Mercado de Industrias Culturales del FIFBA y MICSUR por parte de Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y de otras esferas del estado nacional.

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 *hacen cosas*¹⁶ -se toca música, se producen ciclos, se crean espacios para tocar, ensayar, dar clases- entre pares, y mediando permanentemente lo afectivo, lo amical, el trabajo colectivo y en red; y ese marco definido como un hacer no condicionado o “en libertad” también repercute en los repertorios que arman para tocar en las bandas; la médula de éstos son las composiciones propias, o las “re-composiciones” - arreglos de composiciones del cancionero tradicional argentino/latinoamericano/del mundo- o bien 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. 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 resignificación de materiales paridos y yuxtapuestos en el seno de las músicas populares que hasta pueden a veces inscribirse en torno a músicas de consumo masivo¹⁷ en nuestra región; y 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”.

15 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.

16 Para profundizar en estos temas ver OrnelaBoix (2013)

17 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.

Hemos visto cómo, no sólo lo popular sino lo independiente han sido recapitalizadas por las esferas “oficiales” (educativas, legislativas, de gestión y autogestivas, etc.) de producción discursiva y prácticas en torno a la comunidad de músicos con la que venimos trabajando. Estas categorías, densamente pobladas de historia, sentidos y tensiones se presentan en los discursos de nuestros entrevistados como oscilantes, traen aparejadas otras; son contradecidas y al mismo tiempo actualizadas como nóminas no cristalizadas, como matrices a resignificar, criticar, mover, pero que aún quieren decir algo de lo que se es y de cómo agenciarse allí.

Teatro

La Plata es una ciudad con una enorme cantidad de actividades vinculadas al teatro que incluyen una importante cantidad de salas¹⁸, 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 larga historia y contiene una gran variedad de sentidos¹⁹.

18 Existen en La Plata 10 salas pertenecientes al ámbito oficial (las tres salas centrales y los dos espacios alternativos del Teatro Argentino, el Anfiteatro Martín Fierro, el Coliseo Podestá, las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y la Sala ArmándoDiscépolo de la Comedia de la Provincia) y más de 20 salas independientes (en las que se incluyen pequeños teatros y salas alojadas 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.

Una de las principales características del teatro independiente tiene que ver con sus modos de producción. A diferencia de los que sucede en los ámbitos oficial y comercial, en los que la división de roles suele ser clara y definida y cada persona es convocada y contratada para realizar una tarea específica, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas (ya no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que, en otros ámbitos probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. De este modo, no sólo los roles de director, dramaturgo y actor funcionan en cierto casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles suelen también hacerse cargo de otras tareas tales como la confección y/o el mantenimiento del vestuario, la iluminación, el diseño y construcción de la escenografía, la resolución de todo tipo de cuestiones técnicas, la difusión del espectáculo o actividad, la búsqueda de subsidios y apoyos y el mantenimiento de las salas y espacios, entre otros. Por supuesto que no todos los integrantes de un grupo estarán igualmente especializados en cada uno de estos roles sino que en cada caso podrá haber distintos grados de predisposición, facilidad o especialización para cada tarea, 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 cuenten con miembros o colaboradores especialmente dedicados a cuestiones tales como al iluminación, la escenografía, el vestuario, la difusión o la gestión, las discusiones y opiniones acerca de cada una de estas cuestiones 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 cuestiones tan variadas

19 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.

como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución 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 que permitan delegar estas tareas, constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer las cosas que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente impactando 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 que caracteriza al ámbito independiente, quienes se han formado como teatristas en este contexto, suelen replicar los modos de producción característicos del mismo aún cuando trabajan en otros ámbitos, prefiriendo formas de organización que les permitan elegir con quienes trabajar y decidir acerca de la totalidad de lo que se está produciendo a las estructuras menos flexibles y más diversificadas con las que se encuentran cuando participan de los ámbitos oficial y comercial.

De este modo, 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 caracteriza 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 como desde los circuitos comerciales.

En función de estos ideales estéticos y de los modos de producción a partir de los cuales se los persigue, la gran 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 muchos 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 la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, de la que dependen las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, el Teatro Coliseo Podestá y el Anfiteatro Martín Fierro; el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, del que dependen la Comedia de la Provincia y su Sala Armando Discépolo, el Teatro Argentino, fundamentalmente el TACEC (Centro de Experimentación y Creación) y la TAE (Escuela Taller) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI); la Escuela de Teatro de la Dirección de Enseñanza Artística de la DGCyE de la Provincia de Buenos Aires, la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto Nacional del Teatro (INT). Los vínculos de los teatristas independiente con estas instituciones son diversos y complejos.

Son pocos los teatristas platenses cuya vinculación laboral principal se da con el sector oficial: quienes constituyen la planta permanente de la Comedia de la Provincia, quienes forman parte de la gestión del Instituto Cultural, los docentes de la Escuela de Teatro y quienes trabajan de manera estable en la gestión de los ámbitos experimentales del Teatro Argentino²⁰ (TACEC y TAE). 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 pedidos, negociaciones y gestiones).

20 Si bien el Teatro Argentino de La Plata tiene elencos estables de músicos, bailarines y cantantes no cuenta con un elenco estable de actores.

Respecto de este último punto, es importante mencionar el surgimiento, en el año 2012 de la agrupación Teatristas Independientes La Plata, un conjunto que trabaja articuladamente con el Sindicato de Actores en el reclamo a los organismos estatales por mejores condiciones laborales para los trabajadores del teatro independiente local. Una de los más importantes demandas de esta agrupación ha girado en torno al derecho de los teatristas independientes de utilizar los espacios teatrales gestionados por el sector oficial. Estos reclamos y 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 a partir del año 2013 comenzó a realizarse 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 esta agrupación fueron 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 una red de solidaridades entre compañeros. Esta red de solidaridades, que incluye desde el préstamo o alquiler accesible de un espacio a “los compañeros que no tienen sala” hasta el apoyo que implica ir a ver las obras de los otros, marca la difusa 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 comercial²¹ y, fundamentalmente, en relación a la necesidad de un mayor apoyo y reconocimiento por parte del sector estatal.

21 Es difícil pensar en la ciudad de La Plata una producción comercial propia. La gran mayoría de los fenómenos comerciales que pueden verse en nuestra ciudad son propuestas traídas de Buenos Aires generalmente al Coliseo Podestá o a alguna sala más pequeña. Lo que sí es posible distinguir, en consecuencia, son una serie de salas que, a diferencia de las que ofrecen su espacio y diagraman su programación con obras independientes locales, suelen exhibir una cartelera conformada fundamentalmente por espectáculos de corte comercial que ya han sido reconocidos y avalados por el público en circuitos teatrales como el porteño o las temporadas veraniegas de Mar del Plata y Carlos Paz.

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 ciertos modos 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 apoyos institucionales buscan facilitar la producción pero adaptándose a los modos de producción propuestos por los artistas en lugar de imponer modos tradicionales o estandarizados. Esta misma crítica es la que 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 modos más estables 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.

De este modo, más allá de los numerosos vínculos y transacciones que existen tanto con el ámbito oficial como con ciertas lógicas o metas ligadas a lo comercial, la gran mayoría de los teatristas platenses no dudan al reconocerse como parte del teatro independiente resaltando como principal diferencia con el teatro comercial el hecho de anteponer los objetivos artísticos por sobre los económicos y la solidaridad entre colegas y compañeros por sobre la competencia y señalando la mayor disposición a la investigación y el riesgo como principal diferencia respecto del teatro producido en el sector oficial.

Sin embargo, más allá de lo extendido de su uso, esta categoría 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 el 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 descritos 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 ciertas categorías que contribuyen a una distinción genérica o estilística²². Dado que en el teatro platense este tipo de distinciones son muy escasamente utilizadas, el adjetivo *independiente* refiere, 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 determinada orientación estética funcionando, en este sentido, a la manera de un género.

²²Vease por ejemplo lo que ocurre en el caso de la Danza en relación a lo *contemporáneo* y en el caso de la Música en relación a lo *popular*.

La enorme y compleja cantidad de sentidos que adquiere de este modo la categoría *independiente*, ha llevado a que ciertos teatrístas intenten desecharla y, en algunos casos, reemplazarla por otras tales como *off*²³ o *alternativo*, sin embargo, más allá de estos intentos el apelativo *independiente* continúa siendo el más extendidamente utilizado y el que convoca la adscripción identitaria de un mayor número de teatrístas en nuestra ciudad.

Conclusiones

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 una amplia diversidad de sentidos que se superponen y articulan en su definición modos que en algunos casos atraviesan transversalmente la escena de la artes platenses mientras que, al mismo tiempo, se configuran de maneras particulares y específicas en cada uno de los campos disciplinares abordados.

El hecho de que nuestra ciudad cuente con una importante oferta para la formación artística -representada por 6 instituciones oficiales²⁴ a las que se suma una gran diversidad de talleres y otros espacios formativos- da lugar a la existencia de una numerosa población de trabajadores del arte que, al no poder ser incluidos en su totalidad en el sector oficial y, aún en menor medida en una industria cultural o del espectáculo que en nuestra ciudad es prácticamente inexistente, desarrollan su actividad de manera independiente.

De este modo, como hemos visto a lo largo del desarrollo del presente trabajo, la gran mayoría de los artistas platenses se definen a sí mismos como artistas 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, más allá de esta coincidencia, hemos visto que esta autoadscripción adquiere en cada caso características particulares.

²³El calificativo *off* en relación al teatro es mayoritariamente utilizado por teatrístas porteños o teatrístas 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.

²⁴ La Facultad de Bellas Artes, las Escuelas de Danzas Clásicas y Tradicionales, la Escuela de Teatro, el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi y la Escuela de Arte de Berisso.

Tal vez por tratarse de una de las disciplinas artísticas que menos reconocimiento ha tenido por parte del Estado y en la que tradicionalmente no han existido asociaciones colectivas que reclamen por 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 este tipo de organizaciones colectivas que canalizan los reclamos por las condiciones laborales de sus miembros demandando una mayor estructura estatal dedicada al reconocimiento y el financiamiento de esta práctica, mayores espacios de programación en los ámbitos oficiales y políticas culturales específicas. Así, en este campo, las cuestiones ligadas a la experimentación estética recaen más bien en la categoría de *lo contemporáneo*, lo cual posibilita un uso más restringido de la noción de independencia que refiere fundamentalmente a ciertas condiciones de producción marcadas por la precariedad económica y la ausencia de apoyo estatal. De todos modos, si consideramos que prácticamente no existe danza contemporánea que pueda desarrollarse en ámbitos oficiales o comerciales, es decir, que la danza que por su grado de innovación y experimentación adquiere en términos estrictos el estatuto de *contemporánea* sólo puede existir en los márgenes de lo establecido, observamos que *lo independiente* y *lo contemporáneo*, es decir, los modos de producción y las apuestas estéticas se se enlazan de maneras complejas.

En el caso de la música popular, si bien también 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 más bien en contraposición a las grandes corporaciones de industrias culturales, de modo que si bien *la independencia* genera ciertas condiciones de producción, al mismo tiempo garantiza una libertad estética respecto de los condicionamientos que implicaría la vinculación con determinados sellos discográficos o 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 el caso del 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 en términos similares a los que hemos mencionado para la danza sino que, además, se cuestiona por su falta de flexibilidad en las estructuras de producción y su falta de innovación y riesgo en términos artísticos. De este modo, *lo independiente* en el teatro remite, en términos estrictos, 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 adjetivo 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 cierto ideal de preservar lo artístico de toda imposición que afecte la esfera creativa, de modo tal que estas condiciones originalmente impuestas 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 emergen tanto las búsquedas estéticas como las discusiones artístico-políticas.

Así, encontramos que lo *independiente* en tanto autoadscripción identitaria es utilizado instrumentalmente para definirse frente a otros, a la vez que 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, 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* es cuestionada, al considerar que las dependencias son múltiples (fundamentalmente a partir de diferentes instituciones estatales a través del financiamiento, pero también de instituciones o sponsors privados, de personas, grupos y/o espacios y redes colaborativas que también 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 espacios de formación, etc.) y se proponen términos alternativos como co-gestión, gestión mixta, etc. que se ajustarían más 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, tensiones 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. Especialmente 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. 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 describen 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 imbricarse en distintos grados, por lo que no serían mutuamente excluyentes.

En el caso 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, 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 sigue siendo utilizado 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 uso más puramente 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, y en los que se toma parte en una historia compartida.

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* en el arte 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. Es por eso que su análisis no puede abordarse sin considerar una serie de dimensiones interrelacionadas, que articulan la producción, la circulación, el consumo, la estética, las afectividades y los vínculos interpersonales. Dimensiones que puede ser útil, a los fines analíticos, identificar y describir por separado, pero que sólo en conjunto hacen sentido y permiten aprehender lo *independiente* en los campos analizados.

Bibliografía citada:

- Boix, Ornela. 2013. *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. Tesis para acceder al grado de Magister en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Danto, Arthur. 2008. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 1993. "Experiencias de la identidad" En: *Revista Internacional de Filosofía Política*. N°2, 1993. páginas 63-74
- Dubatti, Jorge, 2012, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones

Lamacchia, María Claudia. 2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Unísono.

Vattimo, Gianni. 1987. *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa.