



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El Proyecto (o esperando a Foucault) : devenires estéticos, políticos y técnicos de un colectivo

Autores (en el caso de tesis y directores):

Julieta Gros

Natalia Ortiz Maldonado, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2016

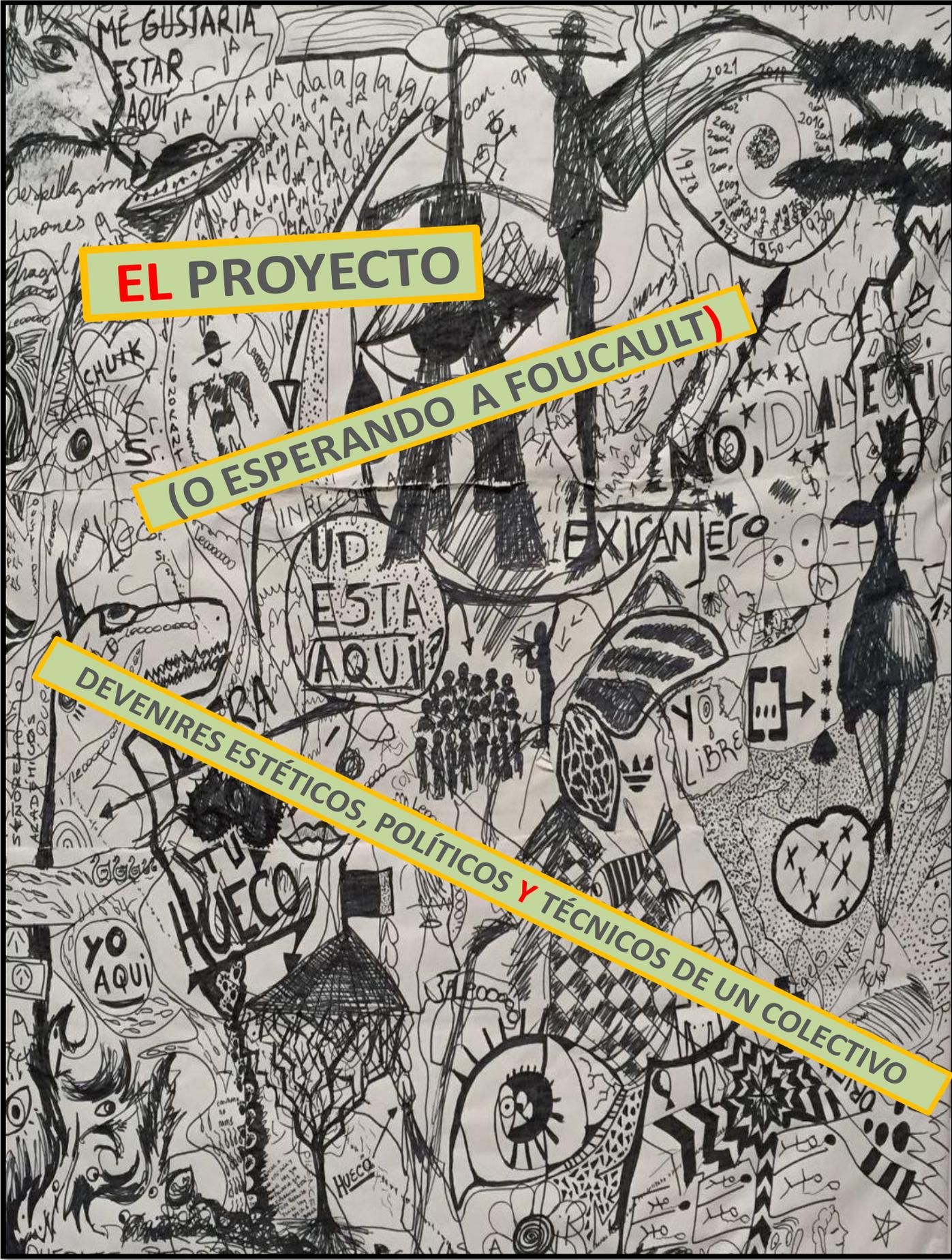
Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





EL PROYECTO

(O ESPERANDO A FOUCAULT)

DEVENIRES ESTÉTICOS, POLÍTICOS Y TÉCNICOS DE UN COLECTIVO

El Proyecto (o esperando a Foucault)
Devenires estéticos, políticos y técnicos de un colectivo

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado:

El Proyecto (o esperando a Foucault)
Devenires estéticos, políticos y técnicos de un colectivo

Autora: Julieta Gros
DNI: 29591184
fuleta2000@yahoo.com.ar

Tutora: Natalia Ortiz Maldonado

Mayo, 2016

Índice

- 2 ● **Prólogo**
- 6 ● **Párados**
Estado de la cuestión y consideraciones metodológicas
- 11 ● **Escena I**
El pasado de la Compañía: El Ballet
- 17 ● **Escena II**
Nacimiento de la Compañía: Co-dirección
- 24 ● **Escena III**
Dirección colegiada
- 28 ● **Escena IV**
Coordinación Artística
- 38 ● **Escena V**
Acefalía
- 46 ● **Escena VI**
Dirección Artística
- 62 ● **Epílogo**
- 66 ● **Bibliografía**
- 67 ● **Anexo**

Prólogo

“No puedo imaginar filosofía alguna sin la novela autobiográfica que la origine.”¹

El siguiente trabajo toma la forma de un ensayo y como tal supone una postura crítica y una toma de partido sobre aquello que constituye su objeto de investigación, a saber, el devenir estructural de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (Compañía) abordada desde un enfoque comunicacional, estético y político, el cual hace anclaje en la naturaleza heterogénea y cambiante de los elementos que la componen y en la compleja trama que tejen a partir y desde la diferencia.

El interés de desarrollar tal investigación nace de las particularidades que presenta la institución en cuestión: por un lado, se trata de un colectivo que, enmarcado en el contexto de la estatalidad, ha ensayado desde su génesis diversos tipos de organización tendientes a la participación y a la autogestión colectiva. Tal encuadre supone la co-presencia de lógicas y racionalidades de funcionamiento divergentes que en su articulación configuran una red compleja de saberes, fuerzas y subjetividades múltiples y en constante cambio. A su vez, dicha institución se haya avocada a la danza contemporánea, una actividad artística que en tanto tal comporta una naturaleza propia, y que en su inserción en esa urdimbre de por sí compleja, produce una amplificación de su carácter multifacético, configurándose así un movimiento de oscilación constante a través del cual la Compañía va mutando de forma en forma, en un intento de hacer converger las diferencias que aloja en su seno.

Así pues, considerando los dos aspectos mencionados, forma de organización y quehacer artístico, la experiencia de la Compañía habilita un campo fértil a partir del cual reflexionar sobre los desafíos políticos, técnicos y estéticos implicados en un espacio atravesado por una heterogeneidad de elementos de difícil articulación y que sin embargo coexisten resistiendo a los embates atomizadores y homogeneizantes de la realidad que los circunda.

Una reflexión de tales características exige la puesta en ejercicio de una mirada flexible y

¹ Onfray, M, en *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Introducción: Fisiología del cuerpo político, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, p.11

múltiple, de un herramental teórico y metodológico que no se limite al empleo de fórmulas dicotómicas del tipo infraestructura-superestructura, sujeto-objeto, dominados-dominantes, que no hacen más que reducir y endurecer la observación. De allí la necesidad de recurrir a categorías analíticas moleculares capaces de vislumbrar las singularidades que comporta la estructura de la Compañía; una suerte de ovillo multilínea que solo es posible desenmarañar mediante una mirada sensible y minuciosa capaz de recorrer la trayectoria de esas líneas que atraviesan y arrasan a la institución, plagándola de grietas, nudos, quiebres, fugas y bifurcaciones.

De allí que resulta útil acudir a la categoría foucaultiana de *dispositivo* y a las reflexiones simondonianas sobre el *proceso de individuación* y *el modo de existencia de los objetos técnicos*, pues ambas perspectivas habilitan un análisis que, traspasando las oposiciones binarias y molares, enriquecen y expanden la mirada sobre problemáticas que atraviesan no solo a la institución en cuestión sino a la sociedad en su conjunto. Se trata de cuestiones que moldean y formatean los modos de vida y los vínculos que el ser humano teje con el mundo, con los otros y con su propio cuerpo: la articulación entre lo individual y lo colectivo, entre lo instituyente y lo instituido, entre la teoría y la práctica, entre lo político y lo estético; problemáticas que, en efecto, se hayan atravesadas por saberes que hacen decir y hacen ver, por poderes que se ejercen y se resisten, por individuaciones gobernadas y autogobernantes, por pensamientos que totalizan y homogeneizan, pensamientos que fragmentan y particularizan, otros que evocan una unidad perdida y otros que la reconstruyen mediante una síntesis disyuntiva. Todo ello se encuentra presente en el dispositivo Compañía, institución que desde su génesis ha dado qué pensar.

Así pues, este trabajo de investigación no es otra cosa que un mapa que describe el devenir organizacional y artístico de la Compañía, donde la historia es convocada aquí para dar testimonio del discurrir de las diversas formas que ha investido su estructura y las continuidades y rupturas que las concatenan. En este sentido, no se trata de hallar la continuidad de los procesos sino la singularidad de los acontecimientos; una historia de márgenes, de huellas silenciosas, de unidades discontinuas que vibran en una estructura imposible de aquietar.

La elección de esta metodología de trabajo resulta además adecuada considerando la cercanía de quien escribe respecto del objeto observado: el hecho de ser parte integrante

de la institución en cuestión supone para el autor de este trabajo un verdadero desafío en términos de rigurosidad y capacidad crítica. No obstante, la implicación personal en la temática estudiada no debe considerarse necesariamente como un obstáculo, y de hecho, no ha lo sido para muchos pensadores que, en lugar de considerar tal emplazamiento como una situación hándicap para la investigación, supieron sacar provecho de las ventajas que ofrece tal cercanía a condición de redoblar la afinación reflexiva y crítica. Basta con considerar la obra de Foucault para percibir allí la herida que lo ha impulsado a escribir: "Foucault no hubiera hecho lo que hizo si no hubiese sido homosexual -llegó a decir Michelle Bourdieu sobre Foucault en una entrevista-; él transformó sus problemas existenciales en problemas científicos."²

Así pues, este ensayo nace de una herida que impulsa a su escribiente a la necesidad de desmenuzar hasta la más ínfima de las partículas de aquello que le afecta. Se asume entonces el difícil pero no imposible desafío de realizar, al estilo kantiano, un diagnóstico del presente -acontecimiento en el que se halla implicado el sujeto que sobre él pretende hablar-, consciente del papel que puede jugar en la realidad abordada el sujeto responsable de este trabajo, realidad de la que es parte y en la que se encontrará, parafraseando a Foucault, a la vez como elemento y como actor.³ De allí que la escritura de este ensayo toma la forma de una obra de teatro, a fin de evocar a lo largo de toda su extensión esta particular imbricación de quien la creó.

La obra puede ser leída entonces como un mapa que recorre el devenir organizacional y artístico de la Compañía. En la primera escena se aborda la génesis de la institución a partir del concepto de dispositivo, iluminando con mayor intensidad las líneas que la Compañía dibuja con su pasado reciente, el dispositivo *Ballet*, a fin de develar, en la segunda escena, las continuidades y rupturas que en relación a él la emergente institución describe a la hora de configurar su propia experiencia dispositiva. Una vez desenmarañado el ovillo que compone el dispositivo Compañía en sus primeros

² Entrevista a Bourdieu: <https://www.youtube.com/watch?v=aQE66bbUAXE>

³ Referencia extraída de un curso sobre el texto de Kant "*¿Qué es la Ilustración?*" dictado por Foucault en 1983, quien sostiene que lo que aparece por vez primera en ese texto kantiano es la cuestión del presente, de la actualidad y del desafío que representa para un filósofo reflexionar sobre esa realidad en la cual se haya inmerso: "Para el filósofo, plantear la cuestión de su pertenencia a ese presente, no será ya más asunto de su pertenencia a una doctrina o a una tradición; no será ya más simplemente la cuestión de su pertenencia a una comunidad humana en general, sino la de su pertenencia a un cierto "nosotros", a un nosotros que se refiere a un conjunto cultural característico de su propia actualidad. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/7166456/Foucault-Que-Es-La-Ilustracion>

momentos de *Co-Dirección* -estrechamente ligado a la lógica empresarial del neoliberalismo biopolítico- la tercera escena se desliza por la nueva constelación de líneas que atraviesan al dispositivo y que se anudan en una nueva forma organizacional: la *Dirección Colegiada*. Esta última se consolida como un dispositivo de seguridad relativamente estable pero que en su seno admite el discurrir de una línea de fuga por el lado de lo estético, insinuándose así un primer gesto de resistencia al gobierno de la individuación. En la cuarta escena se intenta reponer la progresiva agitación que afecta al dispositivo al incorporarse en su trama singularidades que amplifican aquella primer insinuación de resistencia y que sacuden a la institución hasta hacerla estallar, dando lugar a la emergencia de una nueva forma, la *Coordinación Artística*. La quinta escena describe la divergencia de pensamientos que caracteriza a este nuevo tejido institucional, donde la imposibilidad de resolver la tensión entre estatalidad y esteticidad produce una sobresaturación tanto organizacional como artística de su sistema. Adviene así un período de *Acefalía* durante el cual se evidenció la necesidad de un cambio organizacional a fin de asegurar la vitalidad de la institución, y que exigió por parte de sus integrantes un trabajo de reflexión a fin de construir un sistema capaz de hacer converger las diferencias sin anularlas. Así se gesta el denominado Proyecto, un objeto tecnoestético en virtud del cual la Compañía evoluciona hacia la forma de una *Dirección Artística*. La sexta escena acompaña el proceso de invención de dicho objeto y la experiencia real que implicó su puesta en funcionamiento.

A continuación, la reescritura de una epopeya ya vivida pero que no acaba, la bitácora del devenir de un bestiario de cuerpos tan frágiles como potentes, arrojados a la experiencia de una construcción colectiva siempre en disenso, deriva constante de un acontecimiento singular que los reúne en un punto privilegiado de la existencia, donde la contingencia del continente que les circunda no es sino una excusa para la reflexión y la creación perpetua.

Párados

Estado de la cuestión y consideraciones metodológicas

Quien escribe es, como ya se ha mencionado, parte integrante del cuerpo artístico de la Compañía desde 2011, momento en el que se encontraba cursando las últimas materias de la carrera de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires.

La Compañía, protagonista de esta obra, es abordada desde una triple perspectiva comunicacional, estética y política. Desde la comunicación, el ensayo hace anclaje en la problemática del cuerpo, entendiendo la corporalidad como instancia de producción de sentido y de intercambio con los otros. En este sentido, la comunicación no se reduce a lo mediático o lo representacional, sino que toma los fenómenos de copresencia como campo fértil, y poco investigado por cierto, para indagar sobre la multiplicidad de posibilidades que allí se manifiestan en términos de producción de sentido y de subjetividad. En cuanto a la perspectiva estética y a la política, vale señalar que arte y política son consideradas aquí en su articulación, tal cual lo entiende Jacques Rancière, para quien una y otra se sostienen mutuamente como formas de disenso, como operaciones que habilitan un nuevo reparto de la experiencia común de lo sensible: “Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible, y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible.”⁴

La aproximación a la institución reviste además una sensibilidad reflexiva que sintoniza con los postulados que Simondon desarrolla en su trabajo *El modo de existencia de los objetos técnicos*.⁵ Para dicho autor, la experiencia filosófica es aquella que permite la convergencia entre los modos de pensamiento teórico y práctico de las técnicas y las religiones, una síntesis mediadora capaz de captar el verdadero nivel de individuación de la realidad humana y realizar la integración de la realidad de las técnicas con la cultura. Al respecto, este ensayo se propone reflexionar sobre un campo signado por modalidades de pensamiento disímiles, en un intento de aportar herramientas que colaboren con el proceso de síntesis ya en marcha en la realidad estudiada.

⁴Rancière, J; *El espectador emancipado*; Ed. Manantial, Bs. As., 2010, p. 65-66.

⁵Simondon, G.; *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007

Metodológicamente, este trabajo se focaliza en las relaciones de fuerza que atraviesan la formación social estudiada en términos de dispositivo, por lo que el poder es abordado desde la concepción microfísica que desarrolla Foucault a lo largo de su trayectoria y cuya especificidad aparece expresada de manera contundente en el capítulo titulado *Método* de su libro *Historia de la sexualidad*.⁶ Tal concepción supone un distanciamiento respecto a las concepciones molares tendientes a postular polaridades rígidas y estáticas. Por el contrario, lo microfísico tiende a traspasar esas callosidades molares hacia complementariedades moleculares, permitiendo el desarrollo de una genealogía del poder capaz de reponer la multiplicidad de diagramas mutantes que circulan por debajo de las formas fijas y estables en las que se actualizan. Asimismo, y en consonancia con la hipótesis genética que Simondon elabora en el texto ya citado, constituye una apuesta metodológica el intento de desarrollar sobre la realidad observada una interpretación genética de las relaciones que se tejen entre los sujetos y su mundo circundante, en pos de captar el alcance filosófico de los objetos tecnoestéticos que allí se recrean y que construyen cultura.

Una de las categorías analíticas empleadas en este trabajo es la de *estatalidad*. Desde una perspectiva microfísica, el Estado remite a las formas molares y terminales del poder, por lo que, para el desarrollo de una microfísica del poder, no resulta conveniente partir de tales instancias en tanto que no son sino procesos de integración de las instancias moleculares y corpusculares donde el poder realmente se agita. De allí que en lugar de hablar de Estado o de Ley, Foucault elija hablar de gobierno, y de allí también que en este trabajo se emplee la noción de gubernamentalidad cada vez que se analice el ejercicio del poder en términos biopolíticos. Sin embargo, la presencia en este ensayo de la noción de *estatalidad* se justifica en la medida en que no remite a una instancia molar sino al modo de pensamiento que Simondon, nuevamente en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, llama religioso por su vocación de representar la exigencia de la totalidad. Este modo de pensamiento se opone al pensamiento plural y parcelario de la tecnicidad, y de imponerse, limita las posibilidades de convergencia que la esteticidad tiene por función generar. De modo que por estatalidad debe entenderse aquí un modo de pensamiento propiamente religioso que es ejercido por una fuerza gobernante que afecta la esteticidad, disminuyendo su potencia convergente.

⁶ Foucault, M.; *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Ed. Biblioteca Nueva, S. L., Bs. As., 2012

Finalmente, este ensayo toma como figura una institución dedicada a la danza contemporánea. Sin pretensiones de ofrecer una definición acabada y unívoca de dicho arte, se propone aquí el abordaje histórico y teórico que sobre él realiza Susana Tambutti⁷ a partir del concepto de *Bildungsroman*⁸ (adoptado para la historia del arte por Arthur Danto). La adopción de la tipología histórica del *Bildungsroman* le permite a Tambutti distinguir cuatro momentos dentro de lo que ella llama *la historia de la danza espectacular de Occidente*, una historia que tiene como punto de partida el momento en que este arte comienza a ser objeto de preocupaciones estéticas propias de su medio de expresión y que finaliza en el momento en que alcanza su autonomía respecto de las otras artes.⁹ No obstante, puesto que esta perspectiva supone una concepción teleológica y progresiva de la historia, como así también un cierto evolucionismo etnocéntrico, la autora toma distancia de lo que considera las debilidades del modelo, sosteniendo que en su interpretación histórica no hay ideas lineales, progresivas ni causales, en cuanto que existen rupturas, continuidades, permanencias y agotamientos entre los distintos paradigmas artísticos desarrollados en el campo de la danza, los cuales tienen, por otra parte, cierta resonancia en la danza actual. Dicho esto, la emergencia de la danza contemporánea propiamente dicha constituye, según Tambutti, un punto de inflexión que pone fin a la historia progresiva de este arte, inaugurando lo que ella llama la “post-historia de la danza”. Por danza contemporánea debe entenderse un nuevo paradigma de producción y recepción que cuestiona los principios estéticos que guiaron a la danza espectacular desde sus inicios en 1661¹⁰ y que por consiguiente toma distancia tanto de los principios de imitación y de representación de los ideales de belleza correspondientes al momento racionalista y neoclasicista del este arte (Ballet), como de aquellos principios que hacen de la danza un modo de expresión del mundo interior del artista propios del momento romántico (Danza Moderna), como así también de los aquellos otros que, durante su momento modernista, proclamaban la pureza formal como

⁷ Coreógrafa, teórica y profesora de Teoría General de la Danza en Departamento de Artes de la universidad de Buenos Aires y de Historia Social del Arte y Performance en la universidad del IUNA.

⁸ *Bildungsroman* es el nombre que se dio a la novela de formación surgida en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, novela que muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. Se trata de un formato narrativo fundado en el principio de estructuración de la imagen del héroe (que en este caso sería la danza) quien, gracias a la sola experiencia vivida, madura y se autoconstruye sin proyecto, sin modelo previo, porque parte del avance progresivo de las relaciones entre el proceso autoreflexivo y la conciencia que se tiene de dicho proceso.

⁹ Tambutti, S: *Historia de la danza*. Material didáctico. IUNA-Departamento Artes del Movimiento, pp 9y10)

¹⁰ Fecha en la que se creó la Academia Real de la Danza por decisión de Luis XIV, acontecimiento que, desde la perspectiva de Tambutti, da inicio a la historia de la danza espectacular en Occidente.

estandarte de autonomía (Danza Formalista). La danza contemporánea despliega un nuevo modo de ser de la danza en base a la experimentación, la multiplicidad y el pluralismo; una danza cambiante y de límites porosos que invitan al borramiento o desplazamiento de las fronteras estéticas; una danza que cuestiona el estatus ontológico de la obra coreográfica como obra de arte y que incluye nuevas concepciones del cuerpo, del espectador, del tiempo y del espacio, etc. En suma, todo un dispositivo, con su correspondiente régimen de luz y de enunciados, sus mecanismos de poder, sus resistencias, sus líneas de fuga y sus modos de subjetivación; un dispositivo que aún cuando presenta ciertas continuidades respecto a las formaciones que la antecedieron, sin duda ha producido rupturas radicales. Y ello porque la danza contemporánea constituye un acontecimiento que excede el ámbito específico de la danza, en tanto que, al problematizar el cuerpo y la danza misma y al preguntarse por su lugar en relación a otros mundos, dinamiza elementos desconocidos dentro su estructura, habilitando la posibilidad de desorganizar las representaciones hegemónicas de los cuerpos, de generar cambios en el reparto de lo sensible y de potenciar, por lo tanto, nuevas lógicas de funcionamiento, de producción de pensamiento y de subjetividad. A partir de su emergencia, el reinado del cuerpo bello y del movimiento fluido, habitantes indiscutidos del núcleo central de la danza hasta ese entonces, comenzó a ser cuestionado, para dar lugar a una multiplicidad de cuerpos y movimientos con sus particularidades, sus intensidades, sus posibilidades y sus límites (incluso la inmovilidad comienza a ser defendida como danza¹¹). Podría decirse entonces que la danza contemporánea, al interrogar sobre sus límites, al poner en cuestionamiento aquello que hasta entonces determinaba lo que era y lo que no era danza, al abrirse a una multiplicidad de formas de producción y recepción, al hacer tambalear las antiguas categorías de belleza, juventud, destreza, virtuosismo y perfección que otrora agenciaban los cuerpos de los bailarines -moldeados cartesianamente y sometidos a rigurosos regímenes disciplinarios-, habría iniciado un proceso de desorganización de modos hegemónicos de hacer, sentir y pensar la danza. En términos simondonianos, la danza contemporánea es al mismo tiempo

¹¹ En su libro *Agotar la danza*, Lepecki, hace referencia al cuestionamiento que ciertos bailarines europeos y norteamericanos sostuvieron en los años 90' sobre la propia ontología política de la danza mediante escenificaciones de la inmovilidad. Dice el autor: "La inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y del tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles en vez de mediante un movimiento continuo". André Lepecki, Introducción, en *Agotar la danza*, Ed. Menu de comunicación, España, 2006, pp 35

experiencia estética y filosófica, pues no solo evoca la unidad de un cuerpo mágico primitivo, sino que habilita la convergencia de las diversas técnicas y de los múltiples modos de totalizar a la danza en una síntesis que ensambla todo sin negar ni anular nada. En ese sentido, la danza contemporánea construye cultura, algo más potente aún que la rememoración de cuerpo mágico, pues hace anclaje en lo que un cuerpo puede en el aquí y en el ahora del mundo real en el que se halla inmerso.

Escena I

El pasado de la Compañía: El Ballet

*“La tempestad, que viniendo de mi pasado
soplaba tras de mí, ha ido amainando:
hoy es tan solo un corriente de aire
que refrigera mis talones.”¹²*

La historia de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (Compañía) tiene como punto de inicio un hecho desafortunado, a saber, el despido en 2008 de un conjunto de bailarines integrantes de Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Ballet)¹³, a raíz de una manifestación por ellos organizada para denunciar públicamente las condiciones de precariedad laboral que regían el funcionamiento de la institución desde su creación en 1977. Al respecto, no debe ignorarse que la génesis del Ballet está estrechamente vinculada a un acuerdo privado y de carácter informal entre quienes ocupaban en ese entonces los puestos de poder competentes. Esta irregularidad marcó el destino y el modo de funcionamiento de la institución, que al no contar con una ley o un decreto que oficializara su fundación y reglamentación, gozó desde su génesis de los ilegalismos moleculares que toda ley admite y que le permitieron naturalizar un régimen de contratación perverso que dejaba a sus bailarines en un estado de desprotección e inestabilidad constantes.

De la simple observación de estos sucesos – precariedad laboral y manifestación seguida de una ola de despidos - puede extraerse y sacar a la luz un elemento molecular y microfísico que ha sido una de las obsesiones de Michel Foucault a lo largo de su trayectoria filosófica: el poder. Uno de los métodos que el pensador propone para analizar las relaciones de poder consiste en tomar como punto de partida las formas de resistencia

¹² Kafka F.; *Informe para una academia*, [en línea] Ed. Libros en Red, 2006, [Fecha de consulta: 8 de Mayo de 2016], p. 7. Disponible en http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc02b.pdf

¹³“La creación del BCTSM encuentra su antecedente más inmediato en el elenco de danza que, dirigido por Oscar Araiz, estuvo vinculado al Teatro San Martín entre los años 1968 y 1971. La compañía como tal se inició cuando, en 1977, Kive Staiff, por entonces Director General y Artístico del Teatro San Martín, convocó a la bailarina y coreógrafa Ana María Stekelman para ponerla al frente de lo que en ese momento se denominó Grupo de Danza Contemporánea del Teatro Municipal General San Martín. El nombre con el que hoy se conoce al elenco fue adoptado, definitivamente, en 1988. Desde entonces, y durante distintos períodos, el BCTSM estuvo dirigido por Norma Binaghi, Lisu Brodsky y Alejandro Cervera; Oscar Araiz; Andrea Chinetti y, desde 1999, por Mauricio Wainrot.” Fuente: http://complejoteatral.gob.ar/institucional/estables-ballet?ascm_content_change=BCTSM y <http://www.bailarinesorganizados.blogspot.com.ar/2009/03/historia-de-un-justo-reclamo-ganado-con.htm>

que se ejercen contra las diferentes formas de poder. En palabras del autor, consiste en “usar la resistencia como un catalizador químico, de forma de traer a la luz las relaciones de poder, ubicar su posición, encontrar sus puntos de aplicaciones y los métodos usados. Más que analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar relaciones de poder a través del antagonismo de estrategias.”¹⁴

Desde esta perspectiva, la manifestación realizada por los bailarines ha de ser vista como una forma de resistencia que pone en evidencia unas determinadas relaciones de poder. Por el tipo de reclamo implicado, podría decirse que se trata de una lucha contra las formas de explotación económica que el Ballet naturaliza desde sus orígenes como forma de funcionamiento normal y válida. En este sentido, se trata entonces de una resistencia contra un tipo de poder que extrae de los bailarines sus fuerzas de trabajo para luego descartarles a su antojo, según considere que han perdido su utilidad, o bien, que han incurrido en una acción prohibida, como ser la desobediencia y o el cuestionamiento de la autoridad. ¿El castigo? El destierro, el exilio o, lo mismo vale, el despido.

Pero si se observan los mecanismos de disciplinamiento que rigen la institución y que, de hecho, se evidencian en la acción sancionadora que el poder emplea como respuesta a la revuelta para asegurar la mansedumbre de sus trabajadores y, ergo, la continuidad de su ejercicio, bien puede decirse que se trata de una lucha contra las formas de sujeción y sumisión de la subjetividad, que según Foucault es el tipo de lucha que más prevalece en las sociedades contemporáneas. En este sentido, el despido masivo puede verse como una estrategia de carácter correctiva accionada por un tipo de poder que busca disciplinar y mantener bajo control a los restantes bailarines de la institución. Estrategia que por cierto resultó exitosa ya que dichos artistas continuaron trabajando en el Ballet bajo las mismas condiciones de precariedad y sujeción de siempre.

¿Lucha contra la explotación económica, lucha contra la sujeción? ¿Poder que extrae, poder que disciplina? ¿Son ambas cosas a la vez, hay algo que prevalece? Dilucidar estas cuestiones resulta fundamental para este trabajo de investigación, pues no debe olvidarse que la Compañía nace de este litigio, y la naturaleza del mismo ha de tener

¹⁴ Foucault, M; *Sujeto y poder*, Epílogo a la segunda edición del libro de Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics (Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermeneútica) publicado por la Chicago University Press, 1983; p. 3

indefectiblemente resonancias en el devenir organizacional y artístico de la emergente institución. Dicho en términos de Foucault, conocer contra qué se estaba luchando permite vislumbrar la naturaleza de los mecanismos de poder que se instauraron una vez que la relación de confrontación alcanzó su término¹⁵.

Para ello resulta fundamental recurrir al concepto foucaultiano de *dispositivo*, pues su riqueza analítica y metodológica permite acercarse a este objeto de estudio, la Compañía, de manera tal de poder observar la multiplicidad de líneas que la componen y considerar al mismo tiempo sus diversas texturas, direcciones, formas, fisuras, bifurcaciones, entrelazamientos, choques, uniones, etc. En palabras de Deleuze, analizar la Compañía en términos de dispositivo no es otra cosa que levantar un mapa, una cartografía de todas esas líneas que la arrastran y atraviesan, para finalmente desenmarañarlas, identificando entonces los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio y los sujetos en posición.¹⁶ Hecho el mapa, probablemente pueda esclarecerse la pregunta por la naturaleza de la resistencia, y por consiguiente, por el tipo de poder en juego. Y puesto que para entrar en las capas más profundas de un dispositivo es necesario desenmarañar y distinguir también las líneas del pasado reciente y las líneas del futuro próximo, un breve abordaje del dispositivo Ballet, el pasado reciente de la Compañía, resulta indispensable.

Levantar entonces un mapa del Ballet y desenmarañar sus líneas: ¿qué tipo de dispositivo es el Ballet? Sea por las exigencias de tecnicismo, juventud, belleza y perfección que pesan sobre los cuerpos de los bailarines; sea por la uniformidad y precisión que describen los movimientos de esos cuerpos cuando se articulan como un todo en las obras que se exhiben; sea por la arquitectura panóptica de la sala del teatro en el que se realizan los ensayo diarios, donde las autoridades pueden ver a los bailarines, sin ser vistos, desde la oscuridad de la platea; sea por las jerarquías de roles y salarios distribuidas de manera arbitraria; sea por las reuniones individuales de evaluación y calificación de desempeño que se realizan anualmente; sea por todo lo anterior y por las sanciones normalizadoras que califican y reprimen ciertas conductas y decires, el Ballet parece contener todos los elementos de lo que Foucault denomina un *dispositivo disciplinario*.

¹⁵ *Ibid*, p.12

¹⁶ Cf.: Deleuze, G: *¿Qué es un dispositivo?* Intervención de Gilles Deleuze en el Encuentro Internacional organizado en París, en 1988, por la Association pour le Centre Michel Foucault. Incluido en AA.VV "Michel Foucault, filósofo", Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, p.155

En términos deleuzianos, un dispositivo disciplinario es la forma en la que se actualiza un determinado diagrama de poder, cuya racionalidad consiste en imponer una tarea cualquiera a una multiplicidad poco numerosa cualquiera en un tiempo y espacio delimitado y cerrado.¹⁷ De modo que, ateniéndonos a lo específicamente estratificado en este caso, el dispositivo disciplinario Ballet consiste en imponer ciertas tareas vinculadas al oficio de una bailarina¹⁸ al conjunto reducido de integrantes de la institución, durante cinco jornadas semanales de siete horas cada una, en las salas de ensayo que el Complejo Teatral del San Martín dispone para tal fin.

Ahora bien, ¿cómo procede el poder disciplinador para imponer tales tareas? Mediante el empleo de ese conjunto de procedimientos arriba mencionados y que no son otra cosa que técnicas de individualización y de totalización que atomizan y articulan los cuerpos de las bailarinas de modo tal de poder controlarlos, encauzarlos, medirlos y hacerlos a la vez "dóciles y útiles."¹⁹

El poder disciplinador es un poder del detalle: todo lo ve; hasta el más mínimo gesto está bajo la órbita de su vigilancia. Cualquier error es digno de sanción y no solo para corregir sino también para subyugar. Tal fue la naturaleza del despido masivo, una sanción normalizadora que al mismo tiempo que levantaba un castigo contra los desobedientes, dejaba una clara advertencia para aquellos que tuvieron en suerte ahorrarse de tal expulsión.

Sin embargo, en lo que a la naturaleza del poder respecta, el dispositivo Ballet presenta una particularidad que lo corre de un emplazamiento puramente disciplinar, aún cuando la disciplina siga siendo su rasgo diagramático predominante. Y aquí debe considerarse la naturaleza unívoca de esta institución, en el sentido de que durante años ha sido única en su especie y, por lo tanto, objeto de deseo de una multiplicidad de bailarinas contemporáneas de todo el país. Por lo que, pese a la precariedad laboral que ofrece, el Ballet ha representado durante años la situación de mayor estabilidad a la que una bailarina podría aspirar, habida cuenta de la realidad mucho más efímera e inconstante que desde siempre ha caracterizado -y lo sigue haciendo lastimosamente- el quehacer de la llamada danza independiente. Desde ya que quienes pasaron por la dirección de dicha

¹⁷ Deleuze G.; *El Poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*, Ed. Cactus, 1986, p. 84

¹⁸ Tareas de una bailarina del Ballet: tomar las clases de entrenamiento y de técnica impartidas por los maestros designados por la institución, aprender las obras de repertorio y participar de las creaciones que anualmente son decididas por las autoridades, ensayar repetidas veces una o varias coreografías al día, tomar nota de las correcciones impartidas por los coreógrafos, los asistentes o los directores según el caso, no repetir los errores, concurrir a las fechas de funciones con el tiempo de preparación suficiente para realizar el maquillaje y el calentamiento físico apropiado, entre otras.

¹⁹ Foucault, M.; *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo Veintiuno, Bs. As, 2008., p.160.

institución estuvieron al tanto de la situación de privilegio que supone para los artistas ser parte integrante de la misma, y es precisamente por la estrategia política que diseñaron en torno a ella -usar y desechar indiscriminadamente a los bailarines- que resulta pertinente considerar la presencia de una racionalidad que excede ampliamente los mecanismos comprendidos dentro de lo propiamente disciplinar.

Todo sucede como si al dispositivo lo atravesaran dos líneas de poder o, mejor, como si las líneas de poder se bifurcaran en dos direcciones: de un lado, la curva del poder que vigila y que castiga, del otro, la línea del poder que extrae y destierra. Poder disciplinador, el uno; poder soberano, el otro. Y mientras que el primero se ocupa de estar al tanto de cada uno de sus bailarines de manera individual y obsesiva -tanto les mira que conoce los detalles más sutiles de su anatomía-, el segundo solo ve en ellos fuerza vital que procura extraer para hacerla trabajar al servicio de su propia grandeza y beneficio. Porque ante todo, hay que decirlo, el Ballet es el imperio de quien lo gobierna, y este último es rey y señor de todo lo que la institución produce y recibe como recompensa.

Uno de los errores más graves que se puede cometer en el Ballet es envejecer, deteriorarse biológicamente o devenir menos útil, y es en esta categoría que entran otros tantos acontecimientos de la vida de un ser humano: lesionarse, enfermarse, embarazarse, agotarse. Según la gravedad del error, la expulsión es un hecho probable o inevitable, pues tan pronto como el súbdito se vuelve inservible, tan pronto como caerá sobre él la fatalidad del exilio. Y es justamente por esta veta extractiva que el dispositivo Ballet queda al margen de lo que Foucault desarrolla bajo el nombre de biopoder, un tipo de poder que extiende el ejercicio de su gobierno precisamente sobre aquello que el poder soberano simplemente deja ser para luego extraer: la vida misma de los individuos, sus componentes biológicos, sus edades, sus géneros, sus órganos, sus herederos. Este tipo de poder, que el pensador llama poder pastoral por la minucia de sus inspecciones, por el mesianismo con que ejerce su rol, por su práctica individualizante y confesional, es un poder que se ejerce sobre una multitud que queda asimilada así a un rebaño.

De haber un poder pastoral en el dispositivo Ballet, sin duda se preocuparía por sus ovejas, las mantendría saludables, invertiría en ellas para alargar y mejorar su tiempo de vida. Y de enfermarse, se obstinaría por recuperar su normal estado de salud, así deba vigilarlas día y noche. Por supuesto que haría todo esto con el único objeto de maximizar

el rendimiento y productividad de todo su rebaño: más y mejor por más tiempo. Pero el poder soberano jamás haría tal cosa, pues es de otra naturaleza, comporta una racionalidad completamente diversa: el soberano no invierte ni recicla, usa y deshecha. Total hay muchos bailarines disponibles en el ejército de reserva.

Si es cierto lo que dice Foucault, y entre las distintas formaciones no hay sino rupturas y continuidades, si como dice Deleuze, hay tantos diagramas como sociedades, y la cuestión está en el “entre” -entre diagramas inestables y estratos en equilibrio relativo-, es posible entonces considerar que el dispositivo Ballet está entre la época de los reyes déspotas y los tiempos de las instituciones de encierro. Se trata entonces de un dispositivo en el que se actualiza un diagrama de poder bifacético, soberano a la vez que disciplinador, aunque predominantemente disciplinario, pues es sólo en última instancia, una vez agotadas las vías del régimen celador, que el poder soberano es llamado a desplegar su manto de hierro sobre todo aquel que se le juzgue culpable de inutilidad o transgresión.

¿Qué puede decirse entonces de la resistencia que les bailarines ofrecieron cuando se manifestaron? ¿Contra qué fue la lucha? ¿Contra el poder que les explota o contra el poder que les disciplina? ¿O acaso fue una lucha contra ambos flancos? Si se observa el mapa con detenimiento, y de entre todas las líneas que lo atraviesan -curvas de visibilidad panópticas, curvas de enunciación monocordes y limitantes, líneas de fuerza disciplinantes y extractivas- se hace foco en las líneas de subjetivación, lo que se desprende es que, a excepción de aquellas pocas líneas que, describiendo una curva de resistencia contra las condiciones inaceptable de explotación, lograron maniobrar un movimiento de fuga, la mayoría dibuja una trayectoria de sumisión y sujeción que garantiza al dispositivo su estabilidad relativa.

Así pues, todo indica que en aquella lucha, que por cierto fue única en la historia de la institución, fue el poder soberano, y no el disciplinario, el que se puso en jaque. Sin ir más lejos, la planta transitoria del Ballet fue finalmente reconocida por decreto en 2009.²⁰ Las condiciones laborales han mejorado significativamente, más los cuerpos de los bailarines siguen expuestos a las mismas técnicas de disciplinamiento que otrora.

²⁰ <http://www.bailarinesorganizados.blogspot.com.ar/2009/03/historia-de-un-justo-reclamo-ganado-con.html>

Escena II

Nacimiento de la Compañía: Co-dirección

*"Toda posición epistemológica que meramente se reduce a ser la negación de su enemigo se somete a éste."*²¹

La revuelta fue entonces rápidamente desarticulada con una ola de despidos; allí quedó el dispositivo Ballet, con su poder soberano acorralado por los marcos legales establecidos como efecto de la protesta y con un poder disciplinador impoluto e inescrutable en el ejercicio de sus facultades coercitivas.

¿Qué fue del destino de les desterrades, que en el campo de lucha perdieron su trabajo, pero también la opresiva mirada del ojo celador? Desempleadas pero libres, recibieron el apoyo de un importante sector de la comunidad de la danza independiente, además del patrocinio de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), institución que les había acompañado desde el inicio de las confrontaciones.

Al cabo de unos meses, se agruparon en lo que dieron a llamar "Nuevos Rumbos", un colectivo de danza independiente cuyos objetivos y postura política fueron expresados a través de un informe publicado en su blog: "Es tarea imposible pretender ejercer un arte que es sinónimo de libertad y comunicación en un espacio que desde sus orígenes tiene una raíz tiránica y represiva. Es necesario un nuevo espacio de todos y para todos, que no se circunscriba a la cultura de una ciudad y que tenga alcance realmente federal. Que esté lejos de cualquier sistema dictatorial y que tenga sus orígenes en la democracia para que sea referente y propagador de ella a través de una compañía fundamentada en los valores de la nueva concepción de país, con una fuerte identidad democrática, que sirva para evocar y mantener presente, a través de la danza, la memoria de los hechos que nos marcaron."²²

Guiados por estos objetivos e impulsados por el interés político de ATE de colaborar en la creación de un espacio artístico que estaría bajo su jurisdicción sindical, les bailarines en cuestión se encaminaron hacia las puertas de la estatalidad, y en un lapsus relativamente corto de tiempo lograron incorporarse al sistema, sorteando estratégicamente las trampas que normalmente presenta la kafkiana arquitectura del castillo estatal.²³

²¹ Feinmann, José Pablo en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-261941-2014-12-14.html>

²² <http://www.nuevosumbosdanza.blogspot.com.ar/2009/02/objetivos-fundacionales-del-grupo.html#>

²³ En referencia ese lugar inverosímil e inaccesible que describe Kafka en su obra póstuma e inconclusa, *El Castillo*, como metáfora de la irracional y alienante arquitectura burocrática.

Es así que, en Diciembre de 2008, la entonces Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina decidió contratarles para integrar e iniciar la llamada Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Sin dudas, un acontecimiento muy importante para la comunidad de la danza contemporánea de todo el país, pues significó, por un lado, la apertura de un espacio oficial en el que estarían garantizadas todas las condiciones laborales pertinentes y, por el otro, el fin del discurso monocorde que durante décadas había reinado en la órbita de la danza oficial, no sólo en términos políticos sino también artísticos.

Cabe aclarar que la Compañía comparte con el Ballet la misma debilidad estructural, en cuanto a que nunca hubo un acto jurídico que estableciera y garantizara su efectiva oficialización, siendo la creación de una planta artística permanente una tarea aún pendiente por parte de los funcionarios del Gobierno de la Nación y un motivo de lucha constante de los integrantes del cuerpo artístico y de A.T.E. Es decir, los integrantes de la Compañía figuran a título de bailarines dependientes del actual Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, y como tal se encuentran amparados por la llamada Ley Marco,²⁴ la cual regula todo lo concerniente a los derechos y obligaciones de los empleados públicos nacionales. Pero, en tanto que grupo, carecen del reconocimiento y de la estabilidad del que sí gozan los demás cuerpos artísticos dependientes del mencionado Ministerio.

Al margen de estas condiciones institucionales y jurídicas no del todo resueltas – pero que pese a todo supusieron un gran avance en materia legal y laboral respecto de la situación precedente- lo interesante de este nuevo espacio residió en la oportunidad frente a la cual se encontraron sus integrantes, subsidiados por un Estado que depositaba en ellos el arbitrio de decidir sobre la forma de organización que invertiría la emergente institución, como así también sobre la producción artística que se ofrecería al público espectador.

El 26 de Febrero de 2009 la Compañía inició su historia institucional bajo la forma de una Co-dirección compuesta por los seis bailarines, quienes debatían y consensuaban todas las decisiones sobre la base de una estructura horizontal y autogestiva. Frente a la escasez de recursos con los que contaban,²⁵ sus miembros, además de bailar, ejercían diversas funciones rotativas: algunos se encargaban de las cuestiones técnicas mientras que otros se ocupan de las administrativas, lo mismo para las cuestiones relativas a la producción y a la prensa. De suyo, un *modus operandi* propio del ámbito independiente.

²⁴ <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60458/norma.htm#>

²⁵ Los ya mencionados ocho cuerpos artísticos han contado siempre con un presupuesto destinado a la producción de sus obras (honorarios para coreógrafos y sus respectivos equipos de trabajo, para el diseño de luces, escenografía, vestuario, etc.), amén del dinero necesario para cubrir los sueldos de sus integrantes, tanto administrativos, técnicos y artísticos. La CNDC, durante sus primeros meses de existencia, contaba únicamente con un presupuesto acotado, suficiente para cubrir los sueldos de sus seis miembros.

Desde el punto de vista organizacional, la conformación de una Co-dirección evidenció el deseo de una ruptura respecto del régimen predominante disciplinario del dispositivo Ballet; todos sus integrantes concordaban en la necesidad de distanciarse de aquellos mecanismos opresivos a los que habían estado sujetos durante años y de generar las condiciones para una experiencia democrática y autónoma.

Pero frente a la libertad que el nuevo espacio les brindaba para determinar la forma en que estructurarían su trabajo, los co-directores consideraron estratégico diseñar un régimen laboral que resultara óptimo y aceptable de cara a la estatalidad, esto es: presentarse como una máquina danzante, eficaz y productiva, capaz de demostrar con su idoneidad y disciplina la rentabilidad del trabajo que de este modo se ofrecía.

Tal estrategia se tradujo en la estructuración de un régimen laboral que, por su carga horaria y las exigencias de rendimiento y productividad autoimpuestas, resultaba semejante al del Ballet, y desde ya contrario a sus iniciales deseos de libertad y autonomía.

¿Cómo es posible que teniendo la libertad de estructurar su propio funcionamiento, los co-directores hayan optado por un régimen de trabajo que terminó siendo copia fiel de aquel que les había regido en tanto que sujetos sujetos por el poder soberano y disciplinario del dispositivo Ballet? ¿Cómo puede entenderse esta autodisciplina y autosujeción en un contexto de aparente libertad?

La imagen de la máquina danzante y el principio de racionalidad estratégica empleado por los co-directores para asegurar la continuidad de la institución y la fuente de sus ingresos, se ajusta muy bien a la figura del *empresario de sí mismo* que propone Foucault para referirse al nuevo tipo de subjetividad que se configura en el contexto del neoliberalismo y que implica la puesta en acción de una conducta económica practicada, racionalizada y calculada por el propio trabajador según principios empresariales tales como la competitividad y la maximización de los rendimientos, de modo tal de poder administrar sus tiempos, conocimientos y habilidades con la misma lógica con la que se gerencia cualquier unidad de negocio.²⁶

El empresario de sí mismo es un tipo de subjetividad que se configura por efecto del poder estatal es su moderna forma pastoral, esa matriz de individualización

²⁶Foucault, M.; *Nacimiento de la biopolítica: curso en el College de France, 1978-1979*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 261

-anteriormente citada- que procura guiar a sus ovejas ya no para salvar sus almas en el mundo del más allá, sino para gestionar y controlar sus vidas en el mundo del más acá. Los mecanismos y procedimientos que aseguran el ejercicio de este tipo de poder no son los del dispositivo disciplinario, tendientes a reglamentar hasta el más mínimo detalle y a determinar en cada momento lo que se debe hacer, tal como sucedía en el Ballet (anatomopolítica). Tales mecanismos no resultan eficaces cuando de lo que se trata es de gestionar la vida de una multiplicidad numerosa en un espacio abierto, liso, probabilístico (biopolítica). De allí que se está en presencia de lo que Foucault llama *dispositivo de seguridad*, cuya racionalidad no procede de la ley, tampoco de la disciplina, sino del principio económico del *laissez faire*: en lugar de prohibir u obligar, este nuevo tipo de racionalidad busca aprehender las cosas tal cual aparecen en el plano de su realidad efectiva con el objetivo de poder regularlas. Dice el autor: "...la ley prohíbe, la disciplina prescribe y la seguridad, sin prohibir ni prescribir, (...), tiene la función esencial de responder a una realidad de tal manera que la respuesta la anule: la anule, la limite, la frene o la regule."²⁷

Ahora bien, el dispositivo de seguridad introduce, en lo que a la producción de subjetividades respecta, el problema de las libertades. Pues tal como sostiene Foucault, un dispositivo de seguridad solo puede funcionar a condición de que la libertad de los sujetos esté garantizada. Es que es precisamente bajo el principio del "dejar hacer" que el modernizado poder pastoral se asegura para sí los mecanismos de su propio ejercicio. Es bajo el lema liberal de "gestiona tu propia vida" que este nuevo tipo de gobernabilidad logra estructurar el posible campo de acción de los otros, y obtener de ellos el mayor rendimiento del que son capaces, sin necesidad de recurrir a la prohibición de la ley o la prescripción de la disciplina. Es bajo la condición de que los co-directores se responsabilicen del espacio otorgado, que el poder pastoral obtiene lo mejor de sus ovejas.

Así pues, es este nuevo tipo de poder pastoral implicado en el dispositivo de seguridad y es esta nueva forma de subjetividad empresaria de sí misma, lo que explica el autodisciplinamiento que los co-directores escogieron como estrategia de venta y comercialización de su propio trabajo.

Pero eso no es todo; el comportamiento empresarial y la sujeción de la subjetividad experimentada por los co-directores se hizo evidente no solo en el plano organizacional sino también en el artístico: durante esta primera etapa, la Compañía se convirtió en una

²⁷ Foucault, M.; *Seguridad, territorio, población : Curso en el College de France: 1977-1978*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 68.

usina de obras, mayormente creadas por les propies bailarines, quienes escogieron como temática principal de sus creaciones ora la identidad nacional, ora la integración cultural, ora la reparación histórica.²⁸ Ciertamente que la posibilidad de decidir sobre lo artístico, incluso de participar activamente en la creación de las obras, supuso un corrimiento respecto del Ballet, donde les bailarines no tienen ni arte ni parte en tales asuntos. Mas si se toma en consideración las reflexiones de Carlos Perez Soto a propósito de la articulación arte-política, y si se comparte su idea de que el arte no es político por su contenido sino por su forma, las creaciones producidas durante este primer período, aunque tuvieran un fuerte contenido político, resultaron de suyo conservadoras, pues tal como dice este autor, “es perfectamente posible hablar o expresar las más radicales intenciones en una forma que termine anulándolas como un todo.”²⁹

En este sentido, obras como “Madre e hijo (historia de un pañuelo blanco)”³⁰ o “Retazos pequeños de nuestra historia más reciente”³¹, aunque expresaran una postura radical de denuncia respecto al genocidio ocurrido durante la última dictadura militar, no se hacen eco de lo que el mencionado autor entiende como la función eminentemente política del arte: la posibilidad de suscitar en el espectador una *experiencia estética*, entendida como “la experiencia sensible de algo que el saber no puede demostrar y que la ética no puede garantizar: que un mundo más humano es plenamente posible.”³² Y ello porque tales creaciones han sido primogénitas de las producidas por el Ballet, e independientemente del contenido –que, por otro lado, podría ser perfectamente cuestionado por su carácter panfletario- reproducían desde lo formal los mismos modelos convencionales y representacionales de siempre, sin ninguna impronta subversiva ni cuestionadora del orden de las cosas. Retomando las reflexiones de Soto, “los artistas no están en un rol político porque critiquen o avalen de manera explícita y discursiva a la sociedad en la que viven. Es decir, no en tanto ejercen la crítica de las maneras convencionales en que la actividad política suele hacerlo. Por cierto como ciudadanos pueden, y quizás deben intervenir la realidad social que los rodea de esta forma. Pero en tanto artistas, lo que los hace políticos, es la forma de sus obras y el significado que esas formas puedan tener en la sociedad.”³³

²⁸ El siguiente listado constituye la producción artística de la Compañía durante el 2009. Se trata de obras creadas, dirigidas y bailadas por les propies integrantes, algunas de manera individual y otras colectivamente: “In Memoriam”, “Déjame hablar”, “Charanda”, “Divina Danza”, “Madre e hijo”, “Algo de mí”, “En la lona”.

²⁹ Perez Soto, C.; *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, Ed. Santiago LOM, Chile, 2008, p.191.

³⁰ <http://madreehijocndc.blogspot.com.ar/>

³¹ <http://retazosdanielpayero.blogspot.com.ar/>

³² Perez Soto, C; Op cid, p. 192

³³ *Ibid*, p. 109

Así pues, se puede concluir que respecto al dispositivo Ballet, hubo sin dudas varias rupturas, fundamentalmente en lo que respecta a la naturaleza extractiva del ahora decadente poder soberano del Ballet y el establecimiento, como contrapartida, de mecanismos horizontales, autogestivos y democráticos. Tal ruptura cabía de esperarse de un colectivo que, luego de librar una batalla contra diversas formas de explotación económica, procuró la creación de un espacio donde tales excesos fueron inadmisibles.

No obstante, las continuidades fueron múltiples: desde el punto de vista organizacional, la Co-dirección, aunque supuso un avance hacia la descentralización del poder, se inscribió de lleno dentro del dispositivo de seguridad, en el que sus integrantes respondieron como buenas ovejas al poder pastoral del Estado, empleando técnicas y procedimientos adecuados para regimenter y detonar su propios cuerpos. Y ello bajo la creencia de considerarse plenamente libres y privilegiados por la atención que recibían de sus pastores, quienes ocupándose del bienestar de sus vidas -a punta de obra social, aguinaldo, ART (Aseguradora de Riesgo del Trabajo) y toda la mar en coche- obtuvieron de los bailarines el accionar emprendedor, calculador, rendidor y competitivo que esperaban. Y en cuanto a lo artístico, las primeras obras de la Compañía supusieron respecto del Ballet una continuidad formal que tiñó a sus obras de un estatus ontológico definible como la réplica de lo conocido y la repetición de lo idéntico.

En la escena anterior se intentaba hacer inteligible el acontecimiento que dio origen a la Compañía a partir de un análisis microfísico del poder, discriminando, por un lado, la lucha real contra la explotación económica ejercida por el poder soberano del Ballet, y por el otro, la lucha virtual pero inactual que los bailarines podrían haber sostenido contra el gobierno de la individuación ejercida por el poder disciplinario de dicha institución. A partir de tales consideraciones, no sorprende vislumbrar el tipo de dispositivo que terminaron configurando una vez terminada la confrontación e iniciada la etapa de creación de la Compañía: en lugar de producir un nuevo tipo de experiencia, los bailarines de la emergente institución recrearon las condiciones para su propia sujeción. Condiciones que, por cierto, ya estaban presentes en esa misma lucha que en definitiva les hizo nacer: una lucha que, se insiste, se dio contra la explotación y no contra el control de la individuación. De haberse tratado de una resistencia contra los mecanismos de sujeción, una réplica del modelo disciplinador jamás habría sido deseada o implementada. Y aún así, cuando se considera la resistencia tal como fue, una lucha contra la explotación, la Compañía podría haber devenido una institución en la que todos los derechos del trabajador estuvieran garantizados, pero cuya modalidad de

funcionamiento no necesariamente retomara los viejos mecanismos disciplinarios del dispositivo Ballet.

La lógica empresarial, sin embargo, intervino para convertir la innecesariedad en un requisito *sine que non* para la eficacia y así, con unas subjetividades íntegramente homogeneizadas al mandato neoliberal, les co-directores levantaron su pequeña empresa con el rigor de la autodisciplina. La corriente emancipatoria a la que podrían haberse entregado quedó en el fervor de las protestas de un pasado anquilosado pero no olvidado, pues fue esa misma corriente la que habría provocado, tiempo más tarde, el influjo de unas subjetividades para las que el autogobierno de la individuación terminaría constituyéndose en el motor de una lucha que le cosquillearía los talones a todo aquél que a partir de entonces osara a pisar la institución.

Escena III

Dirección colegiada

“Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base.”³⁴

A partir del segundo año (2010) la Compañía logró obtener más recursos, permitiéndole extender el número de sus integrantes a doce³⁵ -incluyendo la incorporación de un asistente coreográfico y de un técnico-, como así también abrir las puertas a distintos coreógrafos del circuito independiente con el objeto de generar una producción artística más diversificada al mismo tiempo que un público espectador más numeroso.

Este crecimiento, tanto estructural como artístico, puso en evidencia ciertos desacuerdos presentes entre los directores fundadores de la incipiente pero prometedora institución. Al complejizarse y extenderse el campo de acción sobre el cuál podían accionar, las relaciones de poder que hasta ese entonces habían logrado sostenerse bajo ciertas condiciones de estabilidad, entraron en un juego de confrontaciones que terminó dando lugar a una nueva forma organizacional: la Dirección Colegiada.³⁶

Esta última implicó la renuncia de dos de sus fundadores y el desplazamiento de uno de ellos a la función de bailarín. De este modo, los tres restantes fundadores compartieron el ejercicio de un poder tripartito, considerándolo como una forma superadora y a la vez novedosa de gobierno, pues permitía por un lado llevar adelante la gestión de un grupo que ya adquiría una cierta complejidad, y por el otro, distinguir a la Compañía de los demás cuerpos artísticos por el hecho de estar dirigida por un colegiado que, en teoría, admitía en su estructura espacios de discusión y participación.

Este viraje organizacional tuvo resonancias en la composición del dispositivo, reforzando lo que de algún modo ya estaba insinuado en la forma Co-dirección: la presencia de un poder que, centralizado en la figura de la Dirección Colegiada, afectaba las acciones de sus compañeros-subordinados bajo mecanismos disciplinadores similares a los del Ballet:

³⁴Ranciere, J.; *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Ed. Prometeo Libros, Bs. As., 2014, p. 27-28.

³⁵El modo en que estos nuevos bailarines se integraron a la compañía resultó de un proceso de pseudo-audición según el cual, luego de algunos meses de compartir clases y ensayos, los aspirantes a formar parte de la CNDC eran elegidos por los fundadores/directores.

³⁶La dirección colegiada constituye una forma de organización y de gestión plural, según la cual sus integrantes coordinan, deliberan y adoptan decisiones democráticamente por consenso, unanimidad o mayoría.

mismo régimen de carga horaria, misma organización de la jornada laboral (clases y ensayos diarios con sus correspondientes tiempos de descanso y almuerzo), mismas exigencias sobre el cuerpo (delgado, técnico, entrenado, vigoroso), misma jerarquías de roles, etc. Desde ya un modo de autorregulación del cuerpo individual que responde al tipo de racionalidad neoliberal-biopolítica y que es propia del empresarismo de sí, figura que ya encarnaban los fundadores en la época de la Co-dirección.

Si bien es cierto que entre Ballet y Compañía se evidencian continuidades, no por ello deben considerarse como dispositivos análogos; también hay rupturas, fundamentalmente en lo que hace a la apertura que la Dirección Colegiada procuró habilitar en el plano de lo artístico, permitiendo a los bailarines participar de ciertas decisiones y proporcionándoles un espacio de experimentación para la creación de obras de propia autoría. Algo que en el Ballet era impensado.

Ahora bien, no toda habilitación a la participación se traduce necesariamente en una práctica democrática y colectiva concreta. Basta con tomar la perspectiva foucaultiana y preguntarse si acaso ese interés por conocer las opiniones y voluntades de los bailarines no se inscribe, acaso, dentro de una práctica confesionista, esa misma que emplea el poder pastoral para individualizar y homogeneizar a su rebaño. En todo caso, la programación artística de ese año ya había sido determinada por los fundadores el año anterior, y salvo algunas excepciones, la posibilidad de participar y discutir sobre las cuestiones artísticas de manera grupal quedó en el plano de una promesa.³⁷

¿Cuál es entonces la naturaleza de este nuevo dispositivo? Teniendo en cuenta las continuidades y rupturas que comporta respecto de su antecesor, podría decirse que se está ante la presencia de un dispositivo de seguridad, cuyo poder pastoral -el poder gubernamental- logra ejercer el gobierno de la individualización a través de sus oficiales, los directores colegiados. Son ellos quienes refuerzan los controles aplicados sobre el rebaño y sobre ellos mismos, a punta de tácticas individualizantes, confesionistas y empresariales. El *laissez faire* aparece aquí como lo enunciado: dejar hablar, dejar participar, dejar crear una obra. Pero eso sí, todo lo que efectivamente se deje hacer debe ante todo ser óptimo y aceptable para el pastor y sus oficiales.

Y en cuanto a lo visible, aquello que la Compañía deja ver, hay que reconocer la presencia de ciertas apuestas artísticas que permitieron a la institución correrse de la producción

³⁷ Se trata de las obras “Zzolla”, “Himno Nacional Argentino”, “Aurora”, “8 pies” y “Retazos pequeños de nuestra historia reciente”, estrenadas y creadas por los integrantes de la Compañía en 2010 y “La que sepamos todos. Oda a nosotros mismos” estrenada ese mismo año bajo la dirección de lo que fue el primer coreógrafo invitado a realizar una creación para la institución.

predominantemente conservadora de los tiempos de la Co-Dirección, para adentrarse en un terreno de mayor experimentación estética. En este sentido, “La que sepamos todos. Oda a nosotros mismos”³⁸ constituye una obra de danza que, por su forma, resulta eminentemente política: destinada por encargo a tocar el tema de la argentinidad, la obra deja ver aquello que, desde una lógica empresarial o convencional, estaría oculto o negado: las debilidades de los argentinos, sus miserias, sus prejuicios, su espíritu competitivo, la violencia de género, la venganza de género, la histeria, el egocentrismo, la irreverencia, el absurdo; un verdadero bestiario bajo el cual se desliza una crítica social y cultural. Lo que podría haber sido un simple relato pintoresco y costumbrista, terminó configurándose en una obra que apostó a desplegar un reparto de lo visible y de lo enunciable diferente al modo hegemónico, poniendo en escena la sujeción de ciertas subjetividades que, por cierto, se inscriben dentro de esa multitud numerosa y controlada, biopolíticamente designada como argentinidad.

Es que la danza contemporánea habilita precisamente eso, la posibilidad de experimentar y desplegar en escena otros mundos posibles. Al menos así puede ser considerada si se está de acuerdo con la perspectiva estético-política desarrollada por Ranciere, para quien “las historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran actualmente en el arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y poderes.”³⁹

Considera este autor que la política es un asunto estético en tanto que la política es lo que discute la tela sensible de un mundo, es decir, aquello que pone en cuestionamiento un cierto *reparto de lo sensible*. Por esto último, el autor entiende “una distribución polémica de las maneras de ser y de la “ocupación” en un espacio de posibles.”⁴⁰ De modo que la política, como puesta en escena, es el espacio donde se dirime la percepción del mundo y de suyo una experiencia que habilita la sustitución de un sensible conocido por uno por conocer. Dicho de otro modo, “la política, como puesta en escena, recorta los cuerpos, los hace hacer lo que no hacían, hablar como no hablaban.”⁴¹ Y es justamente eso lo que plantea la mencionada obra de la Compañía: hacer más visible lo menos visible de los argentinos, eso que habitualmente no se da a conocer, lo que se oculta bajo la imagen de la vida ordenada y controlada por el gobierno de los que saben.

Esta obra no es otra cosa que la denuncia de ese mundo, de sus lugares, de sus tiempos, de sus cuerpos con sus respectivos roles y funciones. La obra, al visibilizar aquello que

³⁸ <http://laqueseamos.todos.blogspot.com.ar/>

³⁹ Ranciere, J.; *El espectador emancipado*; Ed. Manantial, Bs. As., 2010, p. 27.

⁴⁰ Ranciere, J.; *El reparto de lo sensible*. (2014), p. 67

⁴¹ Extraído del Círculo de estudio Jacques Ranciere

<http://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/ranciere-jacques/circulo-de-estudio/>

normalmente se oculta, desnaturaliza las identificaciones biopolíticamente asignadas, aportando de este modo nuevas configuraciones de la experiencia, otros modos de distribución de lo sensible, otro reparto de las identidades, los lugares, las actividades.

Al respecto, sostiene Ranciere, en consonancia con las reflexiones de Soto, que hay una política del arte que precede a las políticas de los artistas y que el efecto de una obra reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en su contenido.

En todo caso, parece ser que la entrada de coreógrafos invitados provenientes del circuito independiente generó un hecho inesperado: la apertura de una grieta, de una fisura en el dispositivo Compañía. Y por allí logró deslizarse, casi imperceptiblemente, una línea de fuga que hizo entrar por vez primera a la institución un gesto de resistencia contra la sujeción de la subjetividad por el lado de lo estético. Curioso es que haya sido el mismo dispositivo el que provocara dicha fuga, como también lo es el hecho de que el poder pastoral y sus auxiliares hayan inadvertido su presencia y potencia.

Escena IV

Coordinación Artística

“Los potenciales de un sistema constituyen su poder de devenir sin degradarse; no son la simple virtualidad de los estados futuros, sino una realidad que los empuja a ser.”⁴²

Al iniciar el tercer año (2011), la compañía volvió a experimentar un proceso de crecimiento que le permitió contar con un cuerpo técnico completo y un sector administrativo a su servicio. Asimismo, logró poner en forma su primer llamado oficial a audiciones⁴³ con el objeto de incrementar su plantel de bailarines.

En tal contexto, las promesas de democratización y horizontalidad que la institución enunciaba como signos de su emblema identitario atrajeron a una nueva camada de bailarines provenientes del circuito independiente, y en tanto tales, acostumbrados a trabajar de manera autogestiva bajo condiciones que, en términos generales, al menos en lo que a la danza contemporánea en Buenos Aires respecta, merecen catalogarse de precarias e inestables. Para no hablar de la llamada danza contemporánea del “interior”, cuya situación marginal superar en creces la realidad ya bastardeada de la danza porteña. Así pues, con unas trayectorias heterogéneas y contingentes, estos bailarines se acercaron a la Compañía motivados no tanto por su propuesta artística sino, antes bien, por el modo de funcionamiento que prometía. En otras palabras, se interesaron no tanto en el *qué* – el repertorio artístico que la Compañía había capitalizado hasta ese momento- sino en el *cómo* -su propuesta democrática y participativa de organización.

En efecto, cierto imaginario colectivo comenzó a circular entre los integrantes, según el cual, una vez consolidado el *cómo*, aparecería el momento de pensar conjuntamente en el *qué* -un proceso que se enriquecería de las diversas miradas y experiencias que ahora convergían en una nueva constelación de subjetividades múltiples y que requeriría de un trabajo de investigación, reflexión y experimentación colectiva a desarrollarse en el tiempo.

Muy probablemente la obra “La que sepamos todos. Oda a nosotros mismos” haya jugado

⁴²Simondon. G.; *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007, p. 172

⁴³El sistema de audición consistió en una convocatoria a nivel nacional y la participación de un jurado compuesto por tres integrantes de la CNDC, dos figuras reconocidas dentro del ámbito de la danza y dos representantes de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación.

un rol muy importante en la construcción de tal imagen: si dentro de lo que se consideraba como una programación fuertemente convencional, e incluso panfletaria, la admisión de un artista invitado había dado lugar, el año anterior, a la creación de una pieza de danza formalmente subversiva en el marco oficial, todo indicaba que a partir de allí no habría más que seguir profundizando colectivamente en esa misma dirección para que lo artístico ganara cada vez más terreno en el campo de la investigación y experimentación contemporánea.

Pero al cabo de pocos meses, el *cómo* comenzó a presentar durezas y contradicciones. Varios de los integrantes de la compañía percibieron que la participación no era del todo promovida y que, cuando se la habilitaba, se le daba un tratamiento individual y confesional. Esta percepción se hizo evidente cuando la dirección colegiada, anunciando la necesidad de resolver lo que consideraba un problema comunicacional, dispuso un período de reuniones evaluativas (práctica heredada del Ballet), durante las cuales cada bailarín podría de manera particular comunicar sus opiniones, deseos y propuestas. Algo así como un llamamiento a una participación atomizada para la construcción de un devenir colectivo.

Los cuestionamientos que tímidamente comenzaron a manifestarse contra esta práctica confesional resonaron en la dirección colegiada de manera discordante, generando al interior de la misma un desacuerdo respecto al alcance de la práctica participativa en la toma de decisiones y a la eficacia de la figura colegiada a la hora de descentralizar y democratizar el ejercicio del poder. Tal dimensión cobró el desacuerdo que, al no lograr resolverlos internamente, la misma dirección terminó confesando oficialmente su saturación.

Una vez exteriorizada la crisis interna de la dirección, un grupo no menor de bailarines consideró productivo y constructivo darse para sí un espacio de reflexión y debate a fin de generar de manera colectiva una propuesta alternativa en común, con la expectativa de que fuese recibida por la dirección como una solución viable, al mismo tiempo que como una prueba concreta del potencial que la práctica colectiva presentaba en términos de producción de pensamiento y reflexión.

La reunión, de carácter informal, tuvo lugar un 9 de Julio de ese 2011, fuera del espacio y del horario laboral. Los presentes tomaron nota de algunas de las propuestas y reflexiones que allí se esbozaron, gestando así un escrito⁴⁴ organizado en tres partes:

⁴⁴ Ver Anexo: CNDC Proyectos: 1-Manifiesto del 9 de Julio de 2011

- Primeramente, las *Cuestiones generales*, donde se hacía mención a lo colectivo como forma de organización, desplegando una serie de reflexiones y críticas que daban cuenta de un descontento generalizado respecto a ciertos discursos naturalizados y tomados como dados, los cuales eran contrarios a toda práctica democrática y participativa:

“El **bebé** creció y ahora necesita abrirse al mundo (...) Es necesario confiar el proyecto a los miembros que ahora formamos parte de la compañía. Nadie es dueño del proyecto ni debe asumir la responsabilidad del mismo de manera personal.

No existe una **verdad**, en todo caso, hay tantas verdades como sujetos en el mundo. Nadie es **objetivo**, ni posee un grado mayor de objetividad que otros, porque somos todos sujetos y miramos el mundo desde distintas perspectivas. No hay una ética o moral que deba ser impuesta como la única posible. Aceptar la **diversidad** sin sujeciones ni condicionamientos, ser **tolerantes** y abrirse a otras posibilidades de ser. El planteo es colectivo en teoría pero, ¿lo es en la práctica?”

- En segunda instancia, la *dirección*, donde se ponía en cuestionamiento la funcionalidad y el carácter democrático de la modalidad colegiada, al mismo tiempo que se proponía una forma alternativa de organización que respondiera eficazmente a las exigencias de participación y autogestión pretendidas.
- Y finalmente, la tercer sección, titulada *Compañía*, donde se consideraba el emplazamiento del organismo en el marco estatal y la estrategia que necesariamente se debía poner en marcha a fin de llevar adelante un proyecto artístico colectivo/horizontal exitoso.

“Hay dos dimensiones aparentemente incompatibles: la compañía como parte de la **lógica verticalista** propia del **Estado**, por un lado, y la compañía como proyecto **artístico colectivo/horizontal**, por el otro. Necesitamos hacer una división estratégica entre una y otra dimensiones, entre lo legal/formal/institucional y lo que ocurre puertas adentro. Es decir, es necesario jugar el juego: ajustarnos a lo instituido, cumpliendo con las formalidades necesarias para consolidar la existencia de la compañía, pero en la praxis interna, ser instituyentes, organizándonos con una lógica otra.”

También aparecían consideraciones referidas a los sistemas reguladores del trabajo cotidiano – roles, licencias, asistencias- en un intento de darles un tratamiento justo e igualitario, y una crítica comunicacional por la que se deslizaba una lucha por el sentido:

“Hay **déficit comunicacional** y un manejo discrecional de la información. Un ejemplo del desfase entre teoría y práctica es que en teoría las decisiones son tomadas de manera colectiva pero en la práctica la información es jerarquizada y puesta en circulación según parámetros parciales. Generar espacios de comunicación concretos, como por ejemplo, la ya propuesta charla semanal dentro del horario de trabajo.”

El escrito fue bautizado bajo el nombre de Manifiesto, habida cuenta del fuerte rechazo que su contenido ocasionó en varios integrantes de la Compañía, especialmente en dos miembros de la dirección colegiada. Estos últimos interpretaron el escrito como un gesto de discriminación y traición: discriminación por no haber podido formar parte de su confección (siendo ellos también bailarines y partes integrantes de la Compañía); traición por ser el resultado de un exceso de atribuciones que les escribientes se habían dado para sí, malversando de este modo la apertura y libertad que ellos mismos, como directores, habían acordado concederles.

Argumentando la imposibilidad de continuar ejerciendo el rol de directores debido a la ruptura del pacto de confianza que el Manifiesto había ocasionado, por un lado, y manifestando el deseo de ser reconocidos como iguales y de participar en tanto tales de todas las reuniones y acciones que el colectivo programara, por el otro, los dos directores presentaron sus respectivas e indeclinables renunciaciones. De suyo, un gesto estratégico por excelencia, pues por un lado ocultaba el poder que en su rol de directores ejercían sobre los demás bailarines, y por el otro, buscaba a partir de la instauración de un vacío institucional desatar el pánico colectivo y desarticular de este modo la resistencia que el Manifiesto había motorizado.

Pero la resistencia, lejos de desarticularse, se nutrió y fortaleció de esas fuerzas reaccionarias. Al cabo de un mes, y tras varias reuniones y asambleas⁴⁵, un nuevo modelo de organización fue consensuado por la mayoría, dando forma a lo que se definió como una Coordinación Artística, compuesta por tres integrantes de la compañía elegidos por votación, encargada de gestionar durante un período de dos años las decisiones que tomase el grupo de forma asamblearia. Tal decisión colectiva fue debidamente informada a las autoridades de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, quienes legitimaron el nuevo paradigma mediante su aprobación formal.

Lo sucedido el 9 de julio puede entenderse como un acontecimiento que generó un quiebre en la historia de la Compañía, un gesto revolucionario que se proponía consolidar el *cómo*, es decir, devenir efectivamente un colectivo horizontal y autogestionado, para lo

⁴⁵ Ver Anexo: Reuniones post-Manifiesto

cual los espacios de participación y las tomas de decisiones colectivas debían estar garantizadas.

Calificar de “gesto revolucionario” a la reunión del 9 de Julio -y a su resultante, el Manifiesto- resulta pertinente si se toma en consideración las reflexiones que Cornelli Castoriadis realiza en su texto *Los movimientos de los años 60*. Allí, el autor destaca la formidable resocialización que tuvo lugar en y por el movimiento de Mayo, en virtud de la cual la gente compartía, por un lado, el mismo sentimiento de rechazo a las instituciones, y por el otro, el deseo de una libertad más grande para cada uno y para todos.⁴⁶ Análogamente, la sustitución de la Dirección Colegiada por una Coordinación Artística supuso una crítica compartida por la mayoría a las formas de organización tradicionales que hasta entonces reinaban, a la vez que implicó nuevos modos de organizarse y vincularse a fin de dar lugar a la horizontalidad y la autogestión como forma de organización deseada.

En tal sentido, y retomando la perspectiva foucaultiana, el Manifiesto no es otra cosa que la puesta en acción de una estrategia de resistencia, la cual ya no se libra contra la explotación económica sino contra el gobierno de la individuación y a favor de nuevas formas de subjetivación. Visto así, la comparación con el Mayo Francés es nuevamente acertada, pues lo que aquella revolución de 1968 tiene en común con esta del 2011 es justamente el cuestionamiento al centralismo. Al respecto, la postura que el Manifiesto expresaba en relación a la práctica colectiva sintoniza con las reflexiones que Paolo Virno desarrolla a propósito del concepto de multitud: “En la medida en que la experiencia colectiva de la multitud no debilita, sino que radicaliza el proceso de individuación, queda excluida por principio la posibilidad de que de tal experiencia se pueda extrapolar un rasgo homogéneo, queda excluido que se pueda “delegar” o “transferir” cualquier cosa al soberano. El colectivo de la multitud, en cuanto individuación ulterior o de segundo grado, fundamenta la posibilidad de una democracia no representativa”.⁴⁷

Si se acuerda que la revolución del 2011 se inscribe dentro de este tipo de luchas, se debe por tanto considerar que su emergencia significó la decadencia del dispositivo de control que hasta entonces aseguraba el ejercicio del poder pastoral. Pero no hay que olvidar que tal revolución fue posible gracias a la filtración de líneas de subjetivación subversivas que ya se habían manifestado en el orden de lo estético el año anterior y que habían dejado una hendidura en el dispositivo de seguridad de la Dirección Colegiada. La porosidad que

⁴⁶Cf.: Castoriadis C.; Los movimientos de los años sesenta (1986), en *Mayo del 68, La Brecha*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2009, p. 151

⁴⁷Virno P.; La multitud como subjetividad, en *Gramática de la multitud*, Ed. Colihue, Bs. As., 2008, p.82

tal fisura aportó a la textura del dispositivo devino más intensa aún a partir de la entrada de un conjunto de bailarines quienes, creyendo en los enunciados democratizantes y descentralizantes emitidos por la misma institución, no tardaron en preparar la resistencia una vez que el gobierno evidenció su naturaleza pastoral e individualizante.

Si se toma en cuenta la capacidad que estos artistas detentaron a la hora de ensanchar la hendidura ya presente en el dispositivo y propagar nuevas formas de subjetivación, y si a eso se suma su particular emplazamiento como artistas, ahora circunscriptos en la órbita oficial, pero provenientes y paralelamente activos en el ámbito independiente, no habría por qué no considerarles, en términos deleuzianos, como bailarines *anomales*.⁴⁸ El anomal puede ser entendido como aquél animal que, dentro de una manada, ocupa una posición de border, predisponiendo la entrada de intensidades múltiples, movimientos de desterritorialización y fenómenos de contagio entre elementos heterogéneos; lo que Deleuze llama *devenir*.

Todo lo cual permite decir que la Compañía, al permitir la entrada de estos anormales, de estas singularidades raras, resistentes, habilitó una línea de fuga entre elementos heterogéneos, dando lugar a un cierto cuestionamiento sobre el modo de organización de la institución y su producción artística. Concretamente, a nivel organizativo, la Coordinación Artística supuso la puesta en marcha de distintos modos de funcionamiento tendientes a la descentralización, la horizontalidad y la autogestión. Si bien su composición tripartita sugiere evocaciones a la Dirección Colegiada, tal continuidad es relativa en tanto que contrariamente a esta última, quienes integraron la coordinación lo hicieron como resultado de una votación democrática. Por lo demás, el ejercicio del poder que la coordinación se planteaba para sí, en sintonía con la voluntad colectiva, distaba de cualquier intención de control, disciplinamiento u homogeneización. En tanto que pares, su función estaba vinculada ante todo a facilitar la gestión de proyectos colectivos y a la resolución de problemas que impidieran u obstaculizaran su ejecución.

En cuanto a lo artístico, la Coordinación debió asumir la programación planificada por la Dirección Colegiada, incluyendo dos obras por encargo ("*Monte, tierra cautiva*" y "*La Patriótica*")⁴⁹ y otras dos al mando de coreógrafos independientes ("*Versus*" y "*Ensayo sobre el final del invierno*")⁵⁰, que habían sido elegidos el año anterior por dicha gestión.

⁴⁸ Deleuze D. y Guattari, F.; *Mil Mesetas*, Capitalismo y Esquizofrenia, Ed. PRE-TEXTOS, 2004, Madrid, p. 251

⁴⁹ <http://companianacionaldedanzacontemporanea.blogspot.com.ar/2012/02/audicion-2012.html> y <http://www.cultura.gob.ar/agenda/la-compania-nacional-de-danza-contemporanea-en-el-cervantes/>

⁵⁰ http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=738&Itemid=861 y <http://www.cultura.gob.ar/agenda/ensayo-sobre-el-final-del-invierno/>

De modo que los cambios operados en el plano organizativo no se tradujeron inmediatamente en términos estéticos. De hecho, *La Patriótica*, inspirada en el poema de Leopoldo Marechal, fue una obra ideada y dirigida por un funcionario de alta jerarquía, cuya sensibilidad estética respondía formalmente a convenciones instituidas y a modelos representacionales y narrativos de composición, sin mencionar el contenido panfletario que teñía la pieza en su totalidad al funcionar esta última como una suerte de revancha dada por el director de la obra en nombre del mencionado poeta, menospreciado durante décadas por la elite intelectual dado su devoto compromiso peronista. La obra de danza consistía en una traducción del poema de Marechal a un lenguaje de movimiento aportado por un coreógrafo elegido por el mismo director, replicando el relato lineal de los sucesos históricos contenidos en el texto original y haciendo uso del recurso de caracterización de los personajes del poema: la niña (en representación de la patria), San Martín (su padre), el extranjero, el obrero, entre otros. La obra contaba además con un actor que recitaba en vivo algunos fragmentos de la obra del poeta, emulando la sección recitativa que aparece en la estructura prototípica de la ópera. En suma, una obra colmada de recursos representacionales y concepciones anticuadas de la danza, incluyendo la necesidad de recurrir a la palabra recitada como apoyo para la inteligibilidad de la narración

Cabe mencionar que la realización de dicha obra fue tema de largos debates, al término de los cuales los integrantes consideraron estratégico responder satisfactoriamente a la demanda oficial, haciendo honor al juego dentro-fuera planteado en el Manifiesto. Lo mismo cuenta para la otra obra por encargo, *Monte, tierra cautiva*, una creación a cargo de un integrante de la institución, originalmente destinada a cubrir una breve participación de la Compañía en el MICA 2011⁵¹ (Mercado de Industrias Culturales Argentinas) y que luego, por pedido de las autoridades secretariales, adoptó el cuerpo de una obra completa.

No obstante el desfasaje entre la herencia artística y la primavera organizativa, sin dudas la Compañía había entrado en un paradigma completamente distinto a partir de la irrupción de estas nuevas subjetividades que profundizaron la brecha hasta hacerla estallar. Todo sucedió como si aquel dispositivo de control de la Dirección Colegiada, ese que no cesaba de reanudar las líneas del dispositivo Ballet y de replicar las lógicas del poder pastoral, pasara a formar parte del pasado, de la historia de la Compañía; su archivo. En su lugar, algo distinto, desconocido, comenzaba a acontecer, una experiencia que desde el punto de vista simondoniano podría concebirse como propiamente estética, es decir, como un lugar privilegiado de existencia, que no es otra cosa que la argamasa de lo que el autor llama *universo mágico*, esa red de instancias donde el ser humano y el

⁵¹ <https://mp3usa.xyz/play/dRc8hyFpm8U/tonolec-y-cndc-lamento.html>

mundo se transforman el uno al otro, expandiéndose: “Un lugar privilegiado, un lugar que tiene un poder, es aquel que drena en él toda la fuerza y la eficacia del dominio que limita; resume y contiene la fuerza de una masa compacta de realidad; la resume y la gobierna como un lugar elevado gobierna y domina una región baja; el pico elevado es señor de la montaña, como la parte más impenetrable del bosque es aquello en donde reside toda su realidad. Así, el mundo mágico está hecho de una red de lugares y de cosas que tienen un poder y que dependen de las demás cosas y lugares, que tienen, ellos también, un poder.”⁵²

Según Simondon, el universo mágico está hecho de una red de acceso a cada dominio de realidad, una red que no es solamente espacial, sino también temporal; existen fechas notables, dice el autor, momentos privilegiados para comenzar tal o cual acción. En este sentido, el 9 de Julio de 2011 puede concebirse como un punto privilegiado del tiempo en el que fue posible en la Compañía el intercambio entre la intención de sus integrantes y el desenvolvimiento espontáneo de los acontecimientos.⁵³

Si es posible percibir el Manifiesto como un punto destacable de una nueva reticulación del universo, si es posible concebir ese 9 de julio como un momento privilegiado que da inicio a una acción estética, entonces resulta acertado concebir su emergencia como un umbral de nuevas formas de pensamiento y de acción, iniciándose así la ruptura del hasta entonces imperante pero ya caduco dispositivo y su respectivo régimen de verdad. Al respecto, sostiene Deleuze: “Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de usarse en provecho de un dispositivo del futuro. En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar cambios de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo.”⁵⁴

¿Qué tipo de dispositivo emergió entonces? Quizá no haya en Foucault un nombre para identificar este dispositivo en particular, pero lo cierto es que el ovillo que surgió del Manifiesto fue, si no revolucionario, al menos novedoso: desde ese 9 de Julio de 2011, un nuevo dispositivo comenzó a configurarse, y allí latía el corazón de una nueva subjetividad y de una nueva experiencia estética. Y así como se puede hablar de un dispositivo griego, donde se constituye por vez primera un tipo de subjetividad capaz de gobernarse a sí misma, tal vez sea posible hablar también de la Compañía como un dispositivo donde la fuerza, en lugar de entrar en relación con otra fuerza, logra volverse

⁵² Simondon. G.; *Op Cit*, p. 182

⁵³ *Cf.; Op. Cit*, p.184

⁵⁴ Deleuze, G.; *¿Qué es un dispositivo?* (1990), p. 157

sobre ella misma, dando lugar a lo que Foucault llama el *sí mismo*, que no es ni un saber ni un poder sino “un proceso de individuación que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos.”⁵⁵ Ahora bien, un dispositivo así, atravesado por fuerzas que se afectan a sí mismas, fuerzas autogobernantes, autodirectoras, compondrían un dispositivo distinto al griego, esencialmente atravesado por lo que Foucault denomina *relaciones agonísticas entre agentes libres*. En efecto, los griegos crearon nuevas posibilidades de vida -alternativas a aquellas gobernadas por el pensamiento mágico-religioso del poder soberano- mediante la configuración de un nuevo tipo dispositivo en el que se actualizaba esa nueva constelación diagramática, esa nueva relación de fuerzas hecha de pura rivalidad. Lo que Foucault rescata de los griegos es la subjetivación que se desprende de esa nueva invención diagramática: el arte de gobernarse a sí mismo; un estado de la fuerza inédito que no estaba comprendido en esa relación entre rivales pero que habilitó ese movimiento de plegado, de doblez, en virtud del cual la fuerza se repliega sobre ella misma. De modo que el gobierno de sí aparece, en el modo de ser griego, como una derivación del gobierno entre hombres libres: no se trata de una subjetividad constituyente sino de una subjetividad derivada. Y de una subjetividad que, a partir de entonces, será incesantemente objeto de persecución y de reconquista por parte del poder y del saber modernos. El dispositivo Compañía, de poder realmente constituirse en un entramado de líneas de subjetivación autogobernantes, debiera configurar un diagrama completamente distinto al griego. Un diagrama hecho de singularidades entrenadas en el arte de sí sería quizá un diagrama hecho a la medida del superhombre, un diagrama de la multitud, o quizá un no diagrama, un diagrama sin relaciones de fuerzas, como existiría, según el mismo Foucault, una sexualidad sin sexo.

En todo caso, la experiencia que estos artistas capitalizaron a partir del momento en que la revolución irrumpió el normal acaecer de las cosas -a partir del momento en que les anormales, operadores del plegado, cambiaron las coordenadas de subjetivación y contagiaron a la manada en el deseo de engrosar las hendiduras de un dispositivo que les asfixiaba-, dibujó una trayectoria que terminó impulsándoles por fuera del dispositivo; en términos deleuzianos, se produjo un movimiento de salida, de fuga, en virtud del cual la manada dejó ya de hundirse en las fisuras del viejo dispositivo para lanzarse por fuera de él y alcanzar el elemento propiamente oceánico, ese que está por fuera de todo saber y de todo poder; y desde allí, arrojadas a la línea del afuera, plegarse en su propia nave y vivir el gobierno de sí mismos a través de la reivindicación de nuevos campos de percepción y afectación.⁵⁶

⁵⁵ Deleuze, G: *¿Qué es un dispositivo?* (1990), p.157

⁵⁶ Cf.: Deleuze, G; *La Subjetivación*. Curso sobre Foucault, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2015, pp. 24,157y 163

Por supuesto que esa curva plegada sobre ella misma estaba llamada a suministrar nuevos saberes y a inspirar nuevos poderes, pues como toda virtualidad, debe actualizarse eventualmente en alguna forma visible y enunciable. De hecho, la estratificación de este magma de intensidades tuvo lugar en el momento en que la chispa del Manifiesto fue absorbida y neutralizada por la redacción de un proyecto de compañía autónoma, autogestiva, participativa y democrática presentado a las autoridades en Diciembre de 2011, en un intento de legitimar la nueva forma de organización de cara a su oficialización.⁵⁷ Pero independientemente de esa fatalidad institucional de todo lo instituyente, lo que se puso en escena con el Manifiesto fue mucho más que un simple ataque a tal o cual institución de poder; lo que estos bailarines desplegaron fue una lucha contra toda una técnica, contra toda una forma de poder, iniciándose así una experiencia desde ya escandalosa a los ojos tecnocráticos y disciplinantes del poder pastoral.

⁵⁷ Ver Anexo: CNDC Proyectos: 2-Proyecto CNDC 2011 (Aclaración: en dicho documento vuelve a aparecer la nomenclatura “dirección colegiada”, y ello porque, a los fines de obtener la oficialización de la CNDC, se consideró que la misma tendría mayor aceptación en las esferas jurídica y política)

Escena V

Acefalía

*"Lo que es predominantemente malo se elimina así mismo;
lo que es predominantemente bueno se expande y continúa;
lo que es predominantemente neutro crea suficiente
redundancia como para asegurar la continuidad".⁵⁸*

Tras la crisis estructural de finales de 2011 y su aparente superación a partir de la reconfiguración del *cómo* bajo la forma de una Coordinación Artística, un nuevo escollo hace resurgir la grieta, la cual se organiza ya no en torno a la forma de organización sino al propio quehacer artístico de la Compañía; es decir, al *qué* de la institución.

El tiempo y las energías dedicadas durante meses al *cómo* les obligó a postergar la reflexión sobre aquello que en definitiva les congregaba: la danza contemporánea. Aparecía entonces la necesidad de reducir el desfasaje entre la herencia artística de la Dirección Colegiada y la primavera organizativa iniciada con la Coordinación Artística; dicho de otro modo, era ya tiempo de que el *cómo* se articulara con el *qué*, para lo cual la reflexión sobre lo artístico se presentaba como un hecho impostergable.

No obstante, era precisamente en este punto donde residía la mayor dificultad: decidir en conjunto hacia dónde se quería ir (artísticamente hablando), consensuar como grupo qué se deseaba investigar y qué se buscaba exponer, deliberar sobre la función de la compañía de cara a la comunidad de la danza, a la sociedad y al público espectador, pero sobretodo, articular la actividad artística -con su naturaleza indeterminada, indómita, singular, localizable *hic et nunc*- con la actividad laboral estatal -con sus reglamentaciones generales y abstractas contenidas en la Ley Marco y sus delimitaciones elementales y operativas expresadas en el Convenio Colectivo de Trabajo⁵⁹- era una empresa hartamente compleja, percibida incluso como un obstáculo imposible de superar.

En efecto, la tensión entre esteticidad y estatalidad parecía ser el núcleo problemático del cual se desprendían todas las demás cuestiones. Tal núcleo se manifestaba, por ejemplo, a la hora de resolver cómo responder a los pedidos provenientes de la Secretaría de Cultura, considerando que muchas de las propuestas complicaban la naturaleza eminentemente contemporánea del quehacer artístico de la institución, y muchas otras implicaban modificaciones en la planificación de su programación, interrumpiendo así el desarrollo de ciertos procesos o investigaciones en curso. Tales situaciones generaban discusiones en

⁵⁸Sloterdijk, P.; *El hombre operable Notas sobre el estado ético de la tecnología génica*. Revista Observaciones Filosóficas, 2006.

⁵⁹<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/140000-144999/141861/norma.htm>

cuanto al nivel de autonomía que la Compañía podía gozar considerando su emplazamiento estatal, desprendiéndose de allí una multiplicidad de argumentaciones que daban cuenta de las diversas racionalidades y estrategias que cada uno de los integrantes sostenía frente al poder pastoral. Esta problemática ya estaba presente en los tiempos del Manifiesto, y en general se resolvía bajo las consideraciones estratégicas contenidas en el mismo documento. Pero donde el núcleo problemático se manifestaba de forma más contundente era cuando Compañía abría sus puertas a coreógrafos invitados para llevar adelante unas de las actividades más importantes y vitales de la institución: el proceso creativo.

Sucedía con frecuencia que el coreógrafo era convocado para trabajar con la totalidad del grupo, pero durante el proceso creativo algunos bailarines terminaban quedando fuera de la obra o en una situación marginal o de reemplazo (en virtud de la cual se insertaban durante el proceso cubriendo ciertos roles sin tener asegurado la continuidad del trabajo realizado durante el período de funciones). Los motivos y circunstancias que habilitaban al coreógrafo a tomar ese tipo de determinaciones eran distintas cada vez, y la capacidad de maniobra de la Compañía para dialogar o negociar una salida que contemplara el derecho y el deseo de todos a trabajar en igualdad de condiciones era prácticamente nula, precisamente por no contar con un criterio en común que permitiera resolver este tipo de conflictos.

En efecto, la ausencia de un acuerdo que determinara el marco de contención dentro del cual esos procesos podían llevarse a cabo había dado lugar a experiencias engorrosas, y en muchos casos, angustiantes. En tal contexto, la Coordinación Artística expuso el desgaste psicofísico que le generaba el hecho de estar al frente de un grupo con posturas disímiles en relación a esta tensión, al punto de impedir u obstaculizar con demasiada frecuencia ciertas tomas de decisiones, a lo que se sumaba algunos desacuerdos entre ellos mismos y la pesada tarea de ejercer los roles de coordinadores y bailarines y/o asistentes de manera simultánea. No transcurrió mucho tiempo antes de que los responsables de la Coordinación renunciasen a sus funciones, y del vacío que dejaron sobrevino un tiempo de acefalía y de comisiones de emergencia encargadas de gestionar circunstancialmente las diversas actividades de la institución. Y así, mientras todo continuaba su curso de manera provisoria, los integrantes consideraron que había llegado el momento de ahondar sobre el *cómo* y sobre el *qué* conjuntamente, en pos de componer una solución que superase lo que hasta entonces solo había logrado coexistir intempestivamente.

Así fue que durante varios meses la Compañía destinó gran parte de su jornada laboral a

debatir sobre una multiplicidad de cuestiones organizadas en torno a esos dos ejes interrelacionados y en tensión: forma de organización y producción artística. Y en esta labor reflexiva de articulación, fue el proceso creativo, en tanto que acontecimiento, lo que terminó constituyéndose en el cadáver exquisito de los encuentros:

- Cada vez que se convocara a un coreógrafo, ¿debería condicionársele en cuanto al número de bailarines con quienes trabajar?
- ¿Las obras de la Compañía deberían incluir a la totalidad de los bailarines?
- En caso afirmativo, ¿era posible una obra que requiriera de la presencia de todos, cuando la realidad era que nunca estaban todos presentes debido a las licencias artísticas, por embarazo, por lactancia, por lesión, por enfermedad etc., a las cuales, por ley, todos tenían derecho a gozar y solicitar?
- En caso de no poner condiciones numéricas y dejar a criterio del artista invitar la cantidad de bailarines con los que realizar su obra, ¿debería igualmente condicionársele para trabajar con todos los convocados bajo, por ejemplo, un sistema de repartos?⁶⁰ ¿Se permitían los reemplazos? ¿Habría modos alternativos al sistema de repartos o de reemplazos para garantizar la realización de una obra, teniendo en cuenta la posibilidad de que se generen lesiones o recambios en el plantel de bailarines en el transcurso de las funciones?
- ¿Qué se haría con los bailarines no convocados? ¿Era correcto dejarles sin tarea? No solo por una cuestión ética, sino también normativa: ¿era compatible la figura del no convocado según las reglamentaciones que rigen el funcionamiento de todos los cuerpos artísticos estatales? Y no sólo normativa, sino incluso técnica: dejar sin tareas a un bailarín, ¿no podría generar un deterioro en sus capacidades, un desentrenamiento físico y técnico? Más aún, dejar sin tareas a uno o varios bailarines ¿no significaría acaso admitir su innecesidad?

Estas eran algunas de las innumerables preguntas que se abrían en incontables raicillas de un tronco arborescente y diáfano distante de la naturaleza rizomórfica de la madriguera estética. En rigor de verdad, condicionar un hecho artístico no implica necesariamente limitar su naturaleza indómita e indeterminable. Y ello porque no hay hecho artístico que no se defina por su inserción en el mundo.⁶¹ El problema no reside, pues, en poner condiciones a lo artístico, sino en anular su posibilidad mediante su objetivación o su subjetivación, su fragmentación o su universalización, dos modalidades de pensamiento que, en términos de Simondon, corresponden respectivamente a la técnica y a la religión.

De manera resumida, según la tesis genética simondoniana hubo un universo mágico donde los entes coexistían sin oposiciones binarias y donde la experiencia se estructuraba

⁶⁰ La compañía entiende por sistema de reparto, igualdad de condiciones para ensayos y funciones, a diferencia del sistema de reemplazos, que no garantiza la realización del rol estudiado en el contexto de las funciones.

⁶¹ Así lo supone Simondon cuando dice: “Es la inserción lo que define al objeto estético, y no la imitación.” Simondon, G.; *Op. Cid.*, p. 201

según los lugares y los tiempos privilegiados de existencia. Se produjo luego el desdoblamiento de ese universo mágico en técnica (figura) y religión (fondo), poniendo fin al modo de existencia hilemórfica primitiva. Desde entonces, el pensamiento estético es aquél que busca revivir la unidad mágica primitiva a través de su recordación; el pensamiento estético, dice Simondon, es precisamente el que mantiene la función de totalidad y es solo en ese sentido que puede ser comparado con el pensamiento mágico, “a condición de que se precise que no contiene, como el pensamiento mágico, una posibilidad de desdoblamiento en técnica y religión; muy lejos de ir en el sentido del desdoblamiento, el pensamiento estético es lo que mantiene el recuerdo implícito de la unidad.”⁶²

Desde esta perspectiva, las preocupaciones que los procesos creativos suscitaban entre los bailarines pueden ser consideradas como respondiendo ora al pensamiento técnico, ora al pensamiento religioso: si como dice Simondon, la técnica desmonta y reconstruye el funcionamiento de los seres a partir de planteos teóricos y prácticos, entonces a ella responden las inquietudes que muchos integrantes manifestaban al considerar que, en tanto que piezas fundamentales de un todo, ninguno de ellos debería devenir prescindible, por lo que había que encontrar el modo de que todos pudieran participar del engranaje total, independientemente de las necesidades artísticas presentadas en cada oportunidad por los coreógrafos invitados. Si, en cambio, se consideran aquellos enunciados que afirmaban que, estando la Compañía enmarcada dentro de leyes y convenios laborales, no habría más que juzgar su correcto funcionamiento a partir de tales disposiciones, entonces se está pisando en el terreno del pensamiento religioso, el cual crea, siguiendo los planteos simondonianos, categorías y clases homogéneas a partir de planteos éticos y dogmáticos.

Ahora bien, ninguno de estos dos modos de pensamiento incluye o pondera la naturaleza específica del objeto estético, que consiste justamente en rehacer el universo reticular, al menos para la percepción. De esta manera, la Compañía, en su afán por resolver sus incongruencias internas, pululaba entre soluciones fragmentadoras y fórmulas universalizantes, siendo el hecho estético el que se viera disminuido en su pulsión de unidad.

Si la Compañía, en su experiencia artística, pudiera considerarse a sí misma como gesto de recordación de la unidad perdida, como esfuerzo de reconstitución estética de esa red primitiva del mundo mágico, compuesta de puntos privilegiados que contienen toda la fuerza de la totalidad, entonces un planteo tal como el que se expone más arriba, relativo

⁶²Simondon, G.; *Op. Cit.*, p. 201

a las condiciones que debiera imponérsele o no al coreógrafo al momento de lanzarse en el proceso creativo (en pos de atender a las cuestiones objetivas y subjetivas que atraviesan y movilizan dichos procesos), no debería tener lugar. Pues todo cobraría un sentido mágico, a caballo con lo estético, de permitir la reticulación de la estructura y, ergo, la emergencia de esos puntos privilegiados de manera espontánea.

Es que hay que señalar que, de querer encontrar los puntos privilegiados en la estructura de la Compañía, siempre y cuando se la considere hilemórficamente, no cabe la menor duda de que estos se configuran en los procesos creativos. Como las ascensiones o las exploraciones, los procesos creativos resultan, la mayoría de las veces, experiencias que propician la adhesión a los puntos claves (espaciales y temporales) por donde, según Simondon, ocurre el intercambio entre el mundo y el hombre. Y así como los procesos creativos son los momentos privilegiados en el quehacer cotidiano de la Compañía, el escenario performático constituye el lugar privilegiado de su devenir artístico. De este modo, podría discriminarse en el quehacer de la Compañía un tiempo y un espacio corrientes— las salas donde se desarrollan las clases de técnica y entrenamiento, la reposición y ensayos de obras terminadas, las reuniones informativas, etc.- y un tiempo y un espacio privilegiados— los procesos creativos y el escenario performático—, entendiendo que los primeros sirven de fondo a estas segundas figuras, las que disociadas de aquellos, perderían su significación.

En suma, todo el potencial magnífico contenido en los puntos privilegiados de la Compañía, ora en los procesos creativos, ora en la escena performática, se veía aplacado y reducido por preocupaciones propias del pensamiento técnico o religioso, que por fragmentación o universalización, restringían el despliegue del pensamiento estético en todo su potencial. Fue precisamente la imposibilidad de reunir, mediante la impresión estética esos dos tipos de pensamientos, lo que condujo a los integrantes de la Compañía a considerar como solución la incorporación de una figura externa capaz de recomponer, mediante un único criterio estético, la reticulación de la estructura y la emergencia de nuevos puntos privilegiados que contengan y concentren toda la potencia de la institución.

Para fines de 2012, los bailarines se hallaban en pleno proceso de decidir si continuaban autoorganizándose o, si en cambio, introducían la figura de una autoridad con las modificaciones estructurales correspondientes al caso. Las asambleas cotidianas se teñían de un clima angustiante y de suma ansiedad, estando allí volcadas las pasiones y los deseos de los veintidós artistas (viente bailarines y dos asistentes coreográficos) que conformaban un grupo marcadamente heterogéneo, con distintas perspectivas y posturas

frente a la mencionada tensión, y con voluntades y grados de compromiso diversos frente al trabajo colectivo. La necesidad de una dirección aparecía, además, como única salida frente a la autogestión, señalada a este punto como una experiencia inconducente y agotada. En ello había total acuerdo, al menos de una importante mayoría: es decir, había acuerdo en que el desacuerdo era irresoluble y que era necesariamente un elemento externo el que debía intervenir para resolverlo.

Arrojados al acuerdo del desencuentro, los integrantes convinieron resolver el litigio con el ingreso de una autoridad convocada para gobernar sobre un terreno de aguas densas y divididas, donde lo individual y lo colectivo eran percibidos como polos opuestos de una relación siempre conflictiva. ¿Habría sido posible concebir un vínculo otro, donde lo individual y lo colectivo se forjen como estratos yuxtapuestos de una misma experiencia, conviviendo y enriqueciéndose recíprocamente? En este sentido, tal como sostiene Simondon en su tesis sobre el proceso de individuación, la experiencia colectiva no debe entenderse como un ámbito que reduce necesariamente los rasgos salientes del individuo singular; al contrario, es allí donde una nueva individuación nueva, más radical, puede emerger. Al respecto, sostiene el autor: “Mientras participa en una experiencia colectiva, el sujeto, lejos de renunciar a sus rasgos más peculiares, tiene la ocasión de individuar, al menos en parte, aquella cuota de realidad preindividual que lleva siempre consigo.”⁶³

De hecho, tal experiencia colectiva encuentra su condición de posibilidad más acabada en el terreno de lo estético, en tanto que portador del misterio que permite contactar la diferencia sin anularla. “En la medida en que el sujeto es un ser colectivo, el arte juega un rol de preparación de la puesta en común de las actitudes más manifiestas en su diversificación”⁶⁴, señala Simondon, para quien la intención estética es lo que establece una relación horizontal entre diferentes modos de pensamiento.

Así pues, todas las condiciones estaban dadas para que este colectivo pudiera resolver sus diferencias encontrando en lo estético un modo de pensamiento a partir del cual sostener su autonomía. Y sin embargo, pareciera ser que los integrantes de la Compañía, al no lograr un encuentro real entre los diversos órdenes modales del pensamiento, fueron en busca de un pastor capaz de guiarles hacia esa unidad mágica a la que aspira toda impresión estética, amén de los efectos homogeneizantes que tal decisión arriesgaba.

Si se sigue a Castoriadis, podría decirse que la Compañía fracasó en su búsqueda de autonomía al concebir esta última como una lucha a muerte entre lo individual y lo

⁶³ Virno, P.; *Op. Cit.*, p. 82

⁶⁴ .Simondon, G.; *Op Cit*, p.213

colectivo; tal fue lo que ocurrió en el Mayo del 68 y en los demás movimientos de los años 60: si bien mostraron la persistencia y la potencia de la aspiración de autonomía, señala el autor que también dieron testimonio “de esa dimensión de *fracaso* hasta aquí aparentemente indisociable con los movimientos políticos modernos: inmensa dificultad de prolongar positivamente la crítica del orden de las cosas existente, imposibilidad de asumir las aspiraciones de autonomía como autonomía a la vez individual y social instaurando un autogobierno colectivo.”⁶⁵ En este sentido, aquel cambio radical operado en el *cómo* -ese que se surgió con el Manifiesto y que encontró en la Coordinación Artística una forma superadora en la cual actualizarse - encontró en el *qué* un núcleo problemático que impidió su prolongación en el tiempo. Es justamente por ello que tal acontecimiento debe considerarse ante todo como un gesto revolucionario, no sólo por la postura crítica al orden existente y las dinámicas alternativas que sugiere, sino también por su naturaleza sísmica, incapaz de duración y susceptible al fracaso. Tal es como Castoriadis describe la política, en tanto que actividad colectiva, en la modernidad: “como espasmo y paroxismo, acceso de fiebre, de entusiasmo y de rabia, reacción a los excesos de un Poder por otro lado siempre a la vez hostil e inevitable; en una palabra, como “Revolución.”⁶⁶

Simondon tendría probablemente otra lectura de esta renovada mutación estructural: de adoptarse su método genético, la incorporación de una figura externa en el seno de su organización puede leerse de dos maneras: como adaptación, y por lo tanto, como “degradación de las energías potenciales contenidas en un sistema, a través de un pasaje a un estado estable a partir del cual ninguna transformación es ya posible” (y aquí parecía entrar la interpretación del fracaso revolucionario) o, por el contrario, como individuación, en virtud del cual “el devenir de un sistema de realidad primitivamente sobresaturada, rica en potenciales, superior a la unidad y que oculta una incompatibilidad interna, constituye para este sistema un descubrimiento de compatibilidad, una resolución a través del advenimiento de estructura”. Según esta última interpretación, no habría fracaso sino evolución, en el sentido de que el descubrimiento de esta nueva estructura resuelve, al menos provisoriamente, las incompatibilidades presentes al interior del sistema, pero ello no supone la destrucción de los potenciales; como bien señala Simondon, “el sistema continúa viviendo y evolucionando; no está degradado por la aparición de la estructura; sigue siendo extenso y capaz de modificarse.”⁶⁷

Pero para que la reestructuración de la Compañía no estabilizara sino potenciara sus elementos internos, era preciso la invención de un dispositivo capaz de hacerle el quite a

⁶⁵Castoriadis, C.; *Op. Cit*, p. 151

⁶⁶*Idem*

⁶⁷Simondon, G.: *Op Cit*, p. 181

los efectos esperables -e indeseables- de toda representación: su estabilidad, su estancamiento, su normalización. Un dispositivo así, capaz de garantizar la vitalidad del organismo, debiera únicamente admitir la presencia de una figura sí y solo sí esta pudiese encontrar en el potencial heterogéneo existente, la fuente total de su poder. Y no para dominarlo, sino para ensamblarlo.

Con esos propósitos comenzaron a escribir lo que se dio en llamar el Proyecto, un verdadero objeto tecnoestético.

Escena VI

Dirección Artística

*“Si los problemas no tienen referentes prácticos,
no son verdaderos problemas.”⁶⁸*

*“Lo que más da que pensar en nuestro tiempo que da que pensar,
es que todavía no pensamos.”⁶⁹*

A mediados de 2013, y luego de largos meses de debate y discusión, los integrantes de la Compañía confeccionaron el llamado Proyecto, germen del advenimiento de una reestructuración de su sistema organizativo, una vez alcanzada la sobresaturación del mismo durante el período de acefalía.

En términos generales, el Proyecto expresaba las condiciones bajo las cuales los integrantes de la institución pretendían que la nueva figura de la Dirección Artística se incorporara a lo ya existente, disponiendo las modificaciones necesarias para darle su correspondiente lugar sin por ello abandonar ciertos mecanismos participativos y democráticos adquiridos en la experiencia autogestiva.

En principio, y según lo dispuesto en el documento, la dirección sería elegida indirectamente por los bailarines y conclusivamente por las autoridades a cargo de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación. Tal disposición respondía a un criterio estratégico consensuado entre los integrantes de la institución con objeto de asegurarse, si no de forma total, al menos una injerencia parcial en la elección de dicho cargo. Fue con este sentido que se acordó formalmente un primer período de evaluación durante el cual los bailarines pondrían en forma una terna de candidatas al puesto, para luego elevarla a la cúpula secretarial, siendo allí donde se consumaría la decisión final.

En cuanto al modo en que los artistas realizarían la evaluación y elección de la terna en cuestión, el Proyecto determinaba que aquellos interesados en asumir el cargo de la dirección debían presentar una propuesta de programación artística bianual, la cual debía respetar ciertas condiciones especificadas en dicho documento.⁷⁰

⁶⁸ Deleuze G.; *El Poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*, Ed. Cactus, 1986, p. 134

⁶⁹ Heidegger, M; *¿Qué significa pensar?*; Ed. Nova, Bs. As.; 1972; p. 10

⁷⁰ Debido a que la Compañía no estaba oficialmente creada, la disposición inicial de llamar a una convocatoria abierta de propuestas fue sustituida, circunstancialmente y hasta tanto no se regularizara la situación de la institución, por otro procedimiento, más informal, según el cual, a partir de una lista indefinida de pre-candidatas, confeccionada por los propios bailarines de manera discrecional, se seleccionaría un conjunto limitado mediante sistema de votación, a quienes se les solicitaría, en caso de estar interesados en el puesto de la dirección, la mencionada propuesta artística bianual.

Ante todo, la propuesta de las candidatas debía presentar un mínimo de cuatro y un máximo de cinco creaciones, dentro de las cuales una podría ser de su autoría, dos estarían a cargo de coreógrafos elegidos según su propio criterio y una cuarta creación quedaría librada a la decisión democrática de los integrantes de la institución.

Cabe señalar que el límite cuantitativo establecido a las creaciones no fue establecido de manera aleatoria o caprichosa sino, por el contrario, respondía a un criterio operativo que tenía como intención resguardar los procesos creativos para que estos, dentro de lo posible y previsible, no tuvieran que someterse a otras lógicas y exigencias que no sean las de su propia naturaleza. En este sentido, disponer una cantidad limitada de creaciones era el modo en que los integrantes resolvían estratégicamente cuidar la calidad artística de su actividad, ahora que la delegaban al criterio de una superior.

Por lo demás, conservar la posibilidad de incidir como colectivo en lo artístico mediante la elección de una única creación fue una decisión fuertemente debatida, predominando finalmente la creencia según la cual, de hacer entrar en la estructura a una dirección, se le debía asegurar su jerarquía mediante la centralización de las decisiones en torno a su figura. En efecto, y más allá de su tendencia al centralismo, la Compañía supo darse el espacio para esa discusión, cuestionándose la necesidad del centralismo e incluso preguntándose por la posibilidad de que un colectivo lograra funcionar sin un jefe. Cuestiones que, de hecho, sintonizan con los planteos que circulaban durante y luego del 68 y que condujeron al propio Foucault a afirmar su posibilidad no solo en la teoría sino en la práctica, pues el GIP -Grupo de Información sobre las Prisiones que formó luego del 68-, contemporáneo a su libro *Vigilar y Castigar*, constituyó uno de los únicos grupos izquierdistas que funcionó efectivamente sin centralización ni jerarquía. Al menos esa es la apreciación que Deleuze hace en relación a tal experiencia, donde “todo el mundo sabía que estaba Foucault, y que las ideas provenían de él, pero resulta que él supo no conducirse como jefe.”⁷¹ Tal vez suene algo vaga la alusión, pero su mención es pertinente pues tal era la imagen que se amasaba entre los integrantes a la hora de pensar en la dirección. Se esperaba, en el mejor de los casos, que un jefe como Foucault tomara el mando de la nave. Y por si esto no sucediera, entonces estaba el Proyecto.

Ciertamente, este documento implicaba una significativa reducción de la participación de los integrantes en la programación artística. Empero, existían un número reducido de eventos en los que el grupo quería seguir manteniendo su injerencia y que el proyecto así lo garantizaba mediante las llamadas *líneas duras*, en virtud de las cuales se determinaba que: durante los dos años que durara la gestión de la dirección, los integrantes del cuerpo

⁷¹ Deleuze G.; *op. cit.*; p. 133

artístico podrían elegir a todos los maestros y parte de los seminaristas que la institución contaba como parte de su infraestructura. Asimismo, las líneas duras incluían la necesidad de mantener, por un lado, un espacio destinado a la reflexión y al debate a fin de dinamizar las prácticas participativas, y por el otro, lo que se dio a llamar “Carta Blanca”, un espacio de experimentación e investigación artística autogestionado por los bailarines, de carácter voluntario y consumado de común acuerdo.”⁷² Así pues, líneas duras mediante, los bailarines de la institución se reservaban para sí una injerencia parcial aunque significativa en la toma de decisiones artísticas.

Desde ya que la consumación del Proyecto no se realizó sin una multiplicidad de desacuerdos, algunos de los cuales fueron resueltos de manera expeditiva a través de votaciones sumamente reñidas, evidenciándose un campo fragmentado y bifurcado de pensamientos y sensibilidades. De hecho, una vez que las autoridades dieron el visto bueno para que los integrantes pusieran en marcha las disposiciones establecidas en el documento, este fue luego sometido a varias revisiones, dando lugar a una versión extendida del mismo, en la cual se incluían cuestiones que, por irresueltas, habían quedado por fuera de la versión original.

En rigor de verdad, existieron dos versiones extendidas, la A y la B⁷³, ofreciendo cada una de ellas diversas soluciones a aquella tensión neurálgica presente -desde tiempos colegiados, coordinados y acéfalos- entre esteticidad y estatalidad, la cual se manifestaba, como ya se dijo, de manera preponderante en el contexto de los procesos creativos. Dicho de otro modo, la razón por la cual aparecieron dos versiones extendidas del Proyecto tenía que ver con distintas maneras de dar respuestas a aquellas problemáticas que se suscitaban cada vez que un nuevo coreógrafo era invitado a realizar una obra para la institución: ¿límites o no límites a lo artístico?, ¿adecuación o no adecuación de la figura del no convocado a las normativas preexistentes que regulan el empleo público?; para nombrar solo algunas de las problemáticas en torno de las cuales existían un sinnúmero de desacuerdos y que implicaban diversos posicionamientos operativos, normativos, éticos y estéticos.

Al respecto, mientras que la versión A pretendía resolver la tensión mediante lo que se definió como la “situación de convocado permanente”, entendiendo por esto que “todos los bailarines de la CNDC deberán ser convocados a participar en los 4 Programas Estreno⁷⁴, ya sea de manera directa o bajo el sistema de reparto”; la versión B proponía la

⁷²Ver en anexo: Proyectos: CNDC Proyecto 2013

⁷³Ver en anexo: Proyecto Versión A y B.

⁷⁴En la versión extendida, se sustituyó la categoría “creación”, por “programa estreno”, siendo este último susceptible de contener una o varias creaciones, de uno o varios coreógrafos invitados. Asimismo, se determinó un total de cuatro programas estrenos para la progresión artística bianual, mientras que en la

“situación de convocado” a secas, entendiendo por ello que “del total de los Programas Estreno, 2 deberán involucrar a los 20 bailarines de la CNDC, ya sea de manera directa o bajo el sistema de reparto”, quedando los dos programas restantes susceptibles a incluir solo una parte de la Compañía, aquella con la que le coreógrafo invitado considerara trabajar según su propio criterio artístico.

La segunda versión se enfrentaba con un problema: ¿cómo resolver la situación de aquellos que se quedaran fuera del proceso artístico? Pues tenían varias opciones: o bien podían presentar un proyecto de Carta Blanca, poniéndose de acuerdo con otros compañeros también no convocados, o, en su defecto, podían solicitar la llamada “extensión de tareas”, que consistía en el redireccionamiento de sus labores como bailarines hacia la actividad docente, mediante el dictado de seminarios o clases de danza, ofreciéndolos gratuitamente a la comunidad bajo el sostén de la institución. En caso de no estar interesados en ninguno de esos dos espacios de investigación creativa o pedagógica, los no convocados podían también expresar el interés de trabajar en la reposición de alguna obra perteneciente al repertorio de la Compañía o incluso dialogar con la dirección sobre otras alternativas satisfactorias que les mantuvieran ocupados y motivados durante los meses que durara el proceso creativo del cual estaban eximidos.

Así pues, el tratamiento que cada versión presentaba en torno a la cuestión del convocado (permanente, a secas, no convocado), no solo suponía diversos modos de abordar la realidad de los procesos -totalizándolos bajo un único criterio, la versión A, y fragmentándolos en varios elementos heterogéneos, la versión B-. Tal tratamiento repercutía, además, de manera diferencial en el funcionamiento y emplazamiento de la “Carta Blanca”, ese espacio de investigación que se erigía como un oasis de libertad dentro de un sistema que, aunque condicionado por las líneas duras del Proyecto, implicaba sin duda una pérdida significativa, y por cierto irreversible, de la autonomía que otrora supieron gozar los bailarines en cuestión.

Al respecto, la versión A, al disponer la “situación de convocado permanente”, obligaba a quienes desearan realizar un proceso de Carta Blanca, a autoexcluirse de alguno de los cuatro procesos creativos de la institución mediante la solicitud de una “situación de no convocado”:

“Situación de no convocado: Para llevar a cabo proyectos autogestionados tales como carta blanca o extensión de tareas (...), todos los integrantes de la compañía tendrán derecho a solicitar ante el Director Artístico la situación de

versión original se sugería entre cuatro o cinco creaciones para el mismo período, quedando su determinación a criterio de la dirección.

no convocado. Dicho derecho puede ser ejercido en una única oportunidad durante el transcurso de los dos años que dure la programación artística bianual de la compañía. La solicitud deberá estar acompañada por un proyecto presentado por escrito ante el Director Artístico durante el primer mes del año en el que el solicitante planea realizar su proyecto. La solicitud de una situación de no convocado exime a bailarín interesado de la obligación de participar en una de las 4 Programaciones Estreno de la CNDC, lo cual incluye el tiempo destinado al proceso creativo como así también el de las funciones. En este sentido, el período con el que el solicitante cuenta para llevar a cabo su proyecto deberá ajustarse a los tiempos de la programación artística, de modo tal que la realización de su proyecto sea contemporánea a la de la programación estreno de la que está eximido. La situación de no convocado es un derecho del que gozan todos los integrantes de la CNDC y, por lo tanto, es irrevocable por parte del Director Artístico”.

La versión B, en cambio, al admitir la “situación de no convocado” en dos de las producciones artísticas, generaba vacíos espontáneos susceptibles de ser llenados por inquietudes y deseos artísticos o pedagógicos:

“Dos programas estreno podrán involucrar a una parte de la compañía, quedando los restantes integrantes en situación de “no convocado”, lo cual los habilita para realizar otras actividades (carta blanca, extensión de tareas, reposición de obras, etc.). Para llevar a cabo los dos Programas Estreno que solo convoquen a una parte de la compañía, el coreógrafo (o los coreógrafos) convocado deberá realizar previamente un breve proceso de trabajo con toda la compañía, luego del cual elegirá a los bailarines que formarán parte de su obra. Dicho proceso deberá tener lugar al menos tres meses antes del inicio del proceso creativo propiamente dicho. Aquellos bailarines que no sean elegidos por el coreógrafo en cuestión entrarán en la situación de “no convocados”, teniendo la posibilidad de presentar ante el Director Artístico los distintos proyectos que aplican para dicha situación”.

Así pues, mientras la versión A garantizaba la consumación de un estado lleno, donde una Carta Blanca o una extensión de tarea, para darse espacio, debía abonar el impuesto a la libertad y al deseo creativo o pedagógico mediante la solicitud de un vacío, la versión B, por su parte, generaba a partir de una condición de libertad artística –brindada primero al coreógrafo invitado- un vacío espontáneo que habilitaba otra condición de libertad artística –brindada esta vez a los bailarines no convocados-. Por lo que este vacío, lejos de ser un agujero negro -la “cámara vacía” con la que cree encontrarse Pierre en la novela de Melville⁷⁵- se convertía, en cambio, en ese espacio del “entre” del que hablan Foucault y Deleuze; ese pliegue que se logra atravesando la línea del afuera, esa que está más allá de todo saber y de todo poder. Sin duda un movimiento vertiginoso, casi mortal dirían dichos pensadores, pues conduce a un enfrentamiento *vis-à-vis* con el vacío. Mas de producirse

⁷⁵Melville, H.; Pierre o las ambigüedades, Harper & Brothers, 1852, pp. 387-388

el pliegue, de franquearse la línea del afuera, lo que adviene es lo contrario a la muerte: lo que adviene es la producción de algo nuevo, de algo que, de lo contrario, quedaría en el terreno de lo imposible o lo impensable.

Ambas versiones fueron colectivamente elaboradas y redactadas para su posterior votación, siendo la versión A la que quedara finalmente elegida por mayoría de votos. De algún modo, el miedo al vacío, a esa línea del “se muere” de la que habla Blanchot y que Deleuze la toma para hacerla coincidir con la línea foucaultiana del afuera, fue la que condujo a la mayoría a quedarse en la seguridad de lo estratificado lleno, dejando el espacio de Carta Blanca en una virtualidad solo actualizable mediante un doble movimiento simultáneo de vaciado-llenado (autoexclusión de la programación oficial-autoconvocación mediante un proyecto de investigación). Dicho de otro modo, todo quedaba del lado del saber y del poder: todes se sabían convocades, todo quedaba bajo el dominio de lo instituido y lo esperable.

Posiblemente la versión B, al dejar demasiado margen para la producción de huecos, habría generado, al principio, situaciones angustiantes e irrespirables. Mas de animarse, con tiempo y práctica, a darle a tales situaciones el giro vitalista propiamente foucaultiano, enfrentarse al vacío se habría convertido en una experiencia trampolín. Así fue cómo surgió *Isolda, Isolda*⁷⁶, el primer y único proyecto de Carta Blanca que surgió bajo esta situación de vacío antes de que la versión A la descartara como posibilidad.

Aún cuando el Proyecto delimitara el alcance de la autonomía de sus escribientes y aún cuando sus disposiciones redujeran las condiciones para el advenimiento de algo nuevo, lo que terminó emergiendo fue, no obstante, el resultado de una reflexión colectiva que intentó, tomando como base el devenir del dispositivo en sus diversas formas, hacer converger las distintas modalidades del pensamiento, esas mismas que por su génesis antagónica habían imposibilitado resolver hasta entonces la tensión entre esteticidad y estatalidad. Y es que, tal como sostiene Simondon cuando considera el mundo humano, el poder de autonomía que adquieren los diferentes órdenes del pensamiento (que ya no se reducen a la dupla pensamiento técnico y pensamiento religioso propia del mundo mágico primitivo, sino que ahora se agregan los pensamientos teóricos y prácticos que surgen de un segundo desdoblamiento operado sobre las técnicas humanas y los pensamientos sociales y políticos) hace que el pensamiento estético se torne absolutamente ineficaz para operar la convergencia. Y puesto que “no puede hacerlos converger por su propio ejercicio, su actividad sólo sirve como paradigma para orientar y

⁷⁶ <http://www.nueva-ciudad.com/notas/201310/10414-compania-nacional-de-danza-contemporanea-estrena-isolda-iso-la.html>

sostener el esfuerzo del pensamiento filosófico”, señala Simondon, para quien es este último pensamiento el que puede eficazmente, y apoyándose en el devenir de la tecnicidad, cumplir con su rol de convergencia posestética.

En efecto, el Proyecto no es otra cosa que el resultado de un trabajo de síntesis teórico-práctica que intenta conciliar preocupaciones operativas y legales con inquietudes artísticas y autogestivas a partir de una reflexión sobre y desde la experiencia.

Desde un punto de vista técnico, y considerando ante todo el contexto de los procesos creativos, el Proyecto surge para dar solución a lo que Simondon entiende como “fallas del gesto técnico”⁷⁷, las cuales desfasan el acto técnico en dos realidades opuestas: una realidad figural, que está hecha de esquemas de acción, -y aquí entran las dinámicas que se dan cada vez que un artista invitado hace su ingreso en la institución, portando sus propios hábitos y modos de abordar técnicamente el proceso de creación-; y una realidad de fondo, compuesta por los poderes del mundo al cual se aplica el gesto técnico -y aquí entra el universo infraestructural que compone y contiene a la Compañía: su equipo técnico y administrativo, el espacio arquitectónico en el cual se desarrollan los ensayos y las funciones, el presupuesto con el que se cuenta para producir la obra, todo el sistema burocrático de expedientes, con sus lógicas y tiempos propios, el número de bailarines y la cantidad de horas y días disponibles a priori para la concreción del proceso, la fecha de estreno, la cantidad de funciones, la prensa y difusión del espectáculo, las posibles giras, los derechos de autor, el cachet del artista invitado y su equipo, etc. En suma, un universo de fondo, complejo y multifacético, con sus propias fallas internas, para el cual no todos los esquemas de acción resultan eficaces.

De no haber falla, de haber plena comunión entre figura y fondo, cada coreógrafo invitado no debería tener dificultades en componer eficazmente con esa realidad de fondo que le brinda la institución, y en tal panorama, ningún tipo de discusión operativa debería tener lugar. Lógicamente, tal panorama jamás ocurre y la Compañía no ha cesado de acumular año tras año, proceso tras proceso, un sinfín de dificultades, que no son otra cosa que incompatibilidades que se despliegan entre sus elementos figurales y las realidades de fondo.

Sucede a menudo que cuando en las reuniones de la Compañía se debate sobre estas cuestiones, suele considerarse que tales incompatibilidades responden a las fallas intrínsecas de la infraestructura de la institución, es decir, generalmente se adjudica al fondo la causa de las fallas que entorpecen el proceso artístico. Si bien no puede

⁷⁷Simondon, G; *op. cit.*, p. 232

sostenerse lo contrario -y aquí vale nuevamente la imagen del castillo kafkiano para reforzar tales discursos- también es cierto que el fondo es un reservorio dinámico de potencias, de cualidades, de intensidades, y la belleza y eficacia del gesto técnico consisten precisamente en poder navegar por ese fondo oceánico hasta forjar con él un objeto que de otro modo habría quedado hundido en el fondo indeterminado y anónimo de lo posible pero no hecho por juzgárselo a priori inviable. En este sentido, y siguiendo las reflexiones de Simondon, el trabajo del artista consiste justamente en encontrar *hic et nunc* una virtualidad lista para actualizarse bajo su gesto técnico. Desde ya, un trabajo complejo y agotador, pues tal como sostiene el autor, “el mundo no libra al gesto técnico una materia dócil y sin espontaneidad; el mundo sometido a la operación técnica no es un fondo neutro: posee contra-estructuras que se oponen a los esquemas técnicos figurales.”⁷⁸

Los procesos creativos de la Compañía, de hecho, están plagados de estos momentos de incompatibilidad. Para superarlos, los artistas invitados hacen dos cosas de manera simultánea: por un lado se esfuerzan por “pensar de una manera nuevamente homogénea y coherente la totalidad de las condiciones de la operación”⁷⁹ -y a esto Simondon lo llama pensamiento técnico-teórico-; y por el otro, hacen uso de la llamada “moral práctica” compuesta por una pluralidad de valores adquiridos en la experiencia tales como la eficacia del esfuerzo y la simpleza de la acción -y a esto Simondon llama pensamiento técnico-práctico-.

A modo de ejemplo, *Sanson*⁸⁰, primera obra que estuvo a cargo de una coreógrafa elegida por los integrantes mediante votación, atravesó una multiplicidad de complicaciones que se presentaron desde el inicio mismo del proceso, cuando la artista invitada, argumentando falencias presupuestarias, decidió suspender la creación hasta tanto no se regulariza la situación. Resueltas parcialmente dichas falencias, el proceso se inició tiempo más tarde, contando con una proyección de tres meses para su concreción. Durante el mismo, diversos motivos generaron una reducción significativa del tiempo destinado al proceso (paros gremiales, problemas edilicios, compromisos asumidos por la institución para responder a ciertos pedidos ministeriales y que ocupaban a los bailarines en otras obras de reposición, etc.), a lo que se sumó, no solo el adelanto de la fecha de su estreno, sino también, el cambio de su locación, que en lugar de celebrarse en la sede de la institución, terminó aconteciendo en el contexto de una gira en el exterior.

Cabe señalarse que la sede de la Compañía es la vieja Biblioteca Nacional, hoy

⁷⁸Simondon, G.; *Op. Cit.*, p. 222

⁷⁹*Ibid.*, p. 333

⁸⁰<http://www.cultura.gob.ar/agenda/sanson-por-la-compania-nacional-de-danza-contemporanea/>

renombrada como Centro Nacional de Música y Danza. Se trata de un edificio de finales del siglo XIX, originalmente destinado a la Lotería Nacional (los bolilleros ubicados en el hall de entrada así lo atestiguan) y oficialmente fundado como biblioteca en 1902, momento desde el cual no ha cesado de tejerse en un entramado literario, histórico y político por demás espeso y sobrecargado de información sensible; el propio Jorge Luis Borges pasó por allí como director entre los años 1955 y 1973, devenido hoy en personaje fantasmagórico y mitológico para quienes habitan y circulan por los mismos pasillos por los que, otrora, él caminaba bajo la sombra de su ceguera.

Así pues, el sitio donde la Compañía realiza día tras día su actividad artística ha sido durante años un campo de batalla por el sentido, y continúa siéndolo, aún cuando, para salvarse de su decadencia, haya tenido que vaciarse literalmente de todo su patrimonio cultural en 1992, año en que se inauguró el edificio donde funciona la actual Biblioteca Nacional. Desde ya que toda esta densa urdimbre que envuelve y sacude el espacio donde la Compañía realiza su actividad no pasa inadvertida a la sensibilidad de estos artistas que ingresan como invitadas a una dimensión espacio-temporal sin parangón. Aún cuando no haya una intención explícita de hacerla participar de la creación, la trama arquitectónica que forma se hace presente ineludiblemente en cualquier obra artística que se despliegue dentro de sus paredes. De hecho, *Sanson* fue una obra que se dejó atravesar sustancialmente por ese conjunto de pliegues simbólicos y materiales de una biblioteca que ya no es, pero que resuena en cada rincón de su presente: basta con percibir el olor de la madera de sus estantes vacíos para vivenciar su intensidad e inmensidad.

De modo que, enterarse en el camino que la obra no se estrenaría en el espacio para el cual se la pensó y creó, significó para su creadore un enorme esfuerzo técnico, teórico y práctico, a fin de readaptar la pieza a las nuevas condiciones que le ofrecía una realidad de fondo en constante cambio. Una readaptación que debía ser, además, expeditiva y circunstancial, pues luego de su estreno en la gira, sería reestrenada en la sede tal y cómo se lo había planificado.

Es posible observar en esta doble operación teórico-práctica que realiza le coreógrafo para evitar que la unión entre figura y fondo se desbande, un cierto modo improvisado o intuitivo de resolver las incompatibilidades que se van presentando durante el proceso creativo; un modo de proceder eminentemente operativo, pluralista e inductivo que es propio del pensamiento técnico, y que no siempre resulta eficaz en la resolución de las incompatibilidades. De hecho, hubo en la historia de la institución un único caso en el que le artista invitade decidió abandonar el proceso creativo, presentando argumentos que daban cuenta del carácter irresoluble al que, según su criterio, habían alcanzado las fallas técnicas entre figura y fondo.

Tal proceder no es exclusivo de los coreógrafos; también los bailarines lo emplean para resolver las incompatibilidades que surgen, ya no entre el proceso creativo tomado como figura y la infraestructura que la contiene y soporta, tomada como fondo: se trata de las incompatibilidades que surgen al interior del proceso creativo mismo, considerándose aquí como figura la forma en que los bailarines actualizan el universo artístico que el coreógrafo aporta como realidad de fondo, o aquél que se gesta en el encuentro *ic eq nunc* entre bailarines y coreógrafos. Ambas lecturas son válidas, según el proceso creativo considerado se acerque a un modo de escritura coreográfica, o, en cambio, responda a formas de escrituración improvisada y de composición *in situ*.

En todo caso, sea coreografiado o improvisado (y todos los grises que hay en el “entre”), es recurrente que durante las primeras etapas del proceso, el encuentro con el coreógrafo invite a exigir de los intérpretes un primer esfuerzo técnico a fin de conectar con el universo artístico que ora el coreógrafo, ora el encuentro en sí mismo aporten como fondo y que contenga todas las cualidades y potencias de la obra en desarrollo. Cada bailarín cuenta, pues, con sus modos de abordar técnicamente el cuerpo, el movimiento, la composición, la creación; en suma, cada bailarín cuenta con un conjunto de gestos técnicos, no todos los cuales resultan compatibles para el fondo en cuestión.

De no darse la unidad entre figura y fondo, y por consiguiente, esa experiencia mágica de todo acto estético, acontece entonces el desdoblamiento que se opera en el gesto técnico del intérprete, en un esfuerzo por reponer la compatibilidad rota: por un lado, de no encontrar su eficacia en el universo artístico al que intenta dirigirse, el bailarín buscará fundar una nueva axiomática a fin de compatibilizar sus capacidades técnicas con la representación de los límites que el universo artístico de la obra le imponga. Por el otro, y en simultáneo, cuenta con su moral práctica, y allí aparecen todos esos esquemas incorporados en su experiencia como intérprete, a saber: disponer al cuerpo no solo en términos cinéticos sino también cognoscitivos, liberarlo de toda expectativa y anclarlo en el aquí y ahora, amplificar la percepción, jugar con el espacio y la respiración, liberar o retener los impulsos y los hábitos, trabajar en la repetición de la diferencia, moverse a partir de imágenes, estados, sensaciones, calidades, ritmos, temperaturas, dejar aparecer las pausas; entre otras tantas herramientas disponibles a la hora de improvisar o de habitar al propio cuerpo durante el aprendizaje de una determinada escritura coreográfica o improvisada. Se trata de valores extraídos de la experiencia y por ello, imposibles de ser sistematizados completamente. Pero están allí, disponibles para el intérprete en su búsqueda por resolver las incompatibilidades entre figura y fondo cuando estas se presentan durante su labor.

El problema neurálgico ocurre entonces cuando, pese a los esfuerzos técnicos aplicados, la deseada compatibilidad no ocurre y en el frenesí de la creación, le coreógrafo considera necesario para su creación continuar el proceso con aquellos intérpretes que en mayor o menor medida lograron atravesar ese límite luego del cual se produce el ensamblado de la figura y fondo, dando lugar al acontecimiento estético.

Al respecto, es menester señalar que tal acontecimiento debe ser entendido como trascendiendo la tecnicidad: el acontecimiento estético no es otra cosa que lo que Deleuze llama devenir, un tipo de relación entre elementos heterogéneos, A y B, entre los cuales pasa una línea de fuga que los desterritorializa, tal que algo de A aparece en B. Es decir, lo que ocurre entre A y B – entre el universo del coreógrafo y el de cada uno de los intérpretes- no es una cuestión técnica, aunque la técnica predispone el devenir. No hay allí síntesis ni imitación, tampoco identificación; el devenir ocurre entre dichos elementos: “Los devenires no son fenómenos de imitación, ni de asimilación, sino de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos”.⁸¹

De modo que, junto a estos momentos de nupcias -por cierto alegres y celebrables-, aparecen en el orden técnico ciertas incompatibilidades que dan lugar a la emergencia de la categoría del no convocado, con los afectos particulares que moviliza. Vivencias de este tipo hubo varias en la Compañía: *Ensayo sobre el final del invierno*, por ejemplo, fue una obra pensada en su génesis para la totalidad de los bailarines, pero luego, en el transcurrir del proceso y según consideraciones tecnoestéticas, entre otras, su creador terminó optando por una obra menos numerosa, de solo diez intérpretes, quedando los restantes en situación de no convocado. Con *Sanson* ocurrió algo semejante, solo que en esta ocasión, y considerando la reducción temporal que el proceso había sufrido durante su desarrollo, le coreógrafo en cuestión decidió involucrar a todos en su obra, depositando en aquellos bailarines más afines a su universo artístico una mayor responsabilidad y exigencia tecnoestéticas.

Por supuesto que este desdoblamiento entre convocados y no convocados produce una multiplicidad de afectos sobre los cuerpos de este colectivo, y aquí vale referirse al concepto espinoso de "occurso", palabra latina para *encuentro*: “Mi cuerpo no deja de encontrar cuerpos. Los cuerpos que encuentra tienen ahora relaciones que se componen, ahora relaciones que no se componen con la mía”, dice Espinoza, para quien habría, sintéticamente hablando, encuentros alegres y encuentros tristes: en los primeros, las relaciones que se componen aumentan la potencia de los implicados, “tales que la cosa y yo, que componemos relaciones, solo somos dos sub-individualidades de un nuevo

⁸¹Deleuze, G.; *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 8.

individuo formidable.”⁸²; en las experiencias de tristeza, por el contrario, las relaciones se descomponen y, ergo, “una parte de mi potencia esta fija, eso quiere decir mi potencia disminuida. En efecto, una parte de mi potencia me es sustraída, ya no es mi posesión, es como una especie de induración. Una induración de potencia. Como tiempo perdido.”⁸³Nada mejor que esta distinción espinozeana entre encuentros alegres y tristes para describir la situación que experimenta la Compañía cuando se ve afectada por esta repartición desigual de potenciamentos. De allí que la institución realice una fuerte apuesta cuando libra a los criterios tecnoestéticos de los artistas invitadas decisiones de este tipo. Algo así como una tirada de dados: con cada nuevo encuentro se produce una emisión de singularidades, una determinada repartición de potencias o de afectos, que pueden componer ora relaciones de alegría, ora relaciones de tristeza.

La cuestión que se plantea ante esta situación real y virtual es la siguiente: ¿cómo resolver la situación de los no convocados? ¿Es prudente dejar a criterio del artista invitado el involucramiento o no involucramiento de los bailarines en su creación? ¿Es ético cuestionar su criterio? ¿Su criterio debe considerar cuestiones éticas? ¿Dogmáticas incluso? ¿Cuál es el límite? ¿Debe haberlo?

Pues aquí aparece el pensamiento religioso, que según la tesis de Simondon también se desdobra al entrar en el mundo humano, una vez que se sobesatura de elementos subjetivos y objetivos al punto de ya no poder seguir siendo compatible consigo mismo como mediación entre el hombre y el mundo. Sobresaturado e incapaz de totalización, sostiene el autor, el pensamiento religioso se desdobra en teoría y práctica -en dogma y ética universal-, y en ambas especificaciones, “conserva lo que lo caracteriza en tanto que pensamiento religioso, a saber, la exigencia de totalidad y de unidad incondicional dada de antemano.”⁸⁴ Al respecto, podría decirse que mientras la Ley Marco está hecha de y por el modo teórico del pensamiento religioso, pues sus normas intentan compatibilizar en una única representación superior todas las cualidades y todas las fuerzas que alberga ese mundo de fondo compuesto por la totalidad de empleadas que trabajan en el aparato estatal a nivel nacional: el Convenio Colectivo de Trabajo, por su parte, al otorgar un código de acción que contempla y regula el modo de funcionamiento específico de todos los cuerpos artísticos dependientes del Ministerio de Cultura, responde efectivamente al modo práctico de ese mismo tipo de pensamiento, pues constituye ante todo una ética de la obligación. Supuestamente en esos dos grandes textos, uno dogmático y otro ético, estarían contenidas todas las respuestas limitantes y apriorísticas, que de aplicarlas,

⁸²Deleuze, G.; *En medio de Spinoza*, Curso de Gilles Deleuze,[en línea], 1981. [Fecha de consulta: 2 de Marzo de 2016]. Disponible en www.webdeleuze.com

⁸³*Idem*

⁸⁴Simondon G.; *Op. Cit.*, p. 224

resolverían la situación en cuestión. Pero lo cierto es que eso no ocurre: su afán de totalidad queda inerte a los efectos de abordar una realidad tan particular como la que presenta la Compañía en este aspecto. El campo de contemplación que ambos archivos sopesan resulta distante y su exégesis no alcanza a resolver las problemáticas que hacen tambalear a la institución con cada nuevo proceso que se inicia.

En este sentido, y tal como sostiene Simondon, entre los dos tipos de pensamientos, técnico y religioso, así desdoblados en teoría y práctica, se abre una brecha por demás conflictiva, en tanto que el saber teórico y práctico expresado por la religiosidad es un saber monista, deductivo y contemplativo, contrario al saber pluralista, inductivo y operativo que emerge de la tecnicidad. Y ello tiene importantes consecuencias a la hora de abordar una determinada realidad.

Desde la religiosidad, para resolver las problemáticas que emergen durante los procesos creativos, los integrantes de la Compañía no tendrían más que atenerse a aplicar las consideraciones dogmáticas y éticas contenidas en la Ley Marco y en el Convenio Colectivo de Trabajo respectivamente; es allí donde deberían dirigirse en caso de necesitar resolver problemáticas que competan al dominio de su jurisprudencia. Dicho de otro modo, basta con hacer consciente el orden ya existente, en relación al cual la Compañía y sus integrantes no están sino en una situación de inferioridad y posteridad. Empero, se dijo ya que desde la religiosidad las problemáticas quedan sin resolución, pues ni sus especificaciones dógmaticas ni sus consideraciones éticas destraban el núcleo problemático que afecta a la institución. Nada dicen sobre la naturaleza de los procesos creativos, sobre sus realidades y virtualidades, sobre el carácter imponderable del encuentro que suscitan, sobre los afectos que producen en los cuerpos, sobre los movimientos de pliegue o de repliegue que motorizan, etc.

Sin negar el valor social que estos documentos representan, pues sus disposiciones han sido resultado de luchas históricas motorizadas por la necesidad de proteger a los trabajadores mediante leyes que garanticen y regulen ciertos derechos y obligaciones inalienables, su función totalizadora, no obstante, deja afuera otras cuestiones quizá molecularmente específicas pero igualmente importantes, las cuales requieren de una atención hecha a su medida.

Y en este sentido, la tecnicidad es el barómetro indicado para darle a tales especificidades la dimensión que merecen, pues dado su carácter inductivo y operativo, logra ponderar una pluralidad de posibles respuestas a cuanto problemática emerja de la realidad que considera, por más ínfima que esta sea. Tal ha sido el modo en que la Compañía ha

procedido de manera sistemática, acumulando una diversidad de resoluciones, las cuales, por su microscópico foco, terminan siendo aplicables a ese único caso en particular para el cual fueron elaboradas. De allí la necesidad de que el Proyecto las reúna a todas y logre a partir de su síntetización algún tipo de orden que sin negar las diferencias, las articule en un ensamblado superador. Un orden así solo puede surgir de la experiencia: de la parte al todo y no al revés, como lo hace el pensamiento religioso.

En efecto, el Proyecto nace para dar respuestas a los límites de totalización propios del pensamiento religioso contenido en esos dos textos normativos, los cuales fracasan una y otra vez en su función totalizadora. Tan pronto como se comprende que la Compañía, aún cuando no es una totalidad en sí misma, aporta no obstante su propia visión del mundo, tan pronto como se evidencia la inutilidad de convenir un único criterio totalizador dado de antemano, si de lo que realmente se trata es de facilitar y aceitar el funcionamiento de la institución, especialmente en lo que a los procesos creativos respecta.

Nacido de la necesidad de compensar la divergencia del devenir del pensamiento, el Proyecto no es más que un intento de franquear la distancia entre el orden práctico y el orden teórico a través de una suerte de síntesis semejante a la que la actividad estética realiza en el nivel primitivo de la oposición entre técnica y religión. Y es por ello que, siguiendo las reflexiones de Simondon, tal proyecto es producto de una reflexión propiamente filosófica, que apoyándose de la tecnicidad y de la impresión estética, tiene el mérito de haber habilitado allí, en el espacio de la estatalidad (donde todo parece estar ya dicho e inventado), no solo el descubrimiento sino, antes bien, la producción de una experiencia nueva, polimérica.

Así pues, finalizada la etapa de revisión del documento y confeccionada su versión definitiva (la A)⁸⁵, se hizo entrega de la misma al conjunto reducido de candidates que los integrantes habían seleccionado como posibles directores de la institución. Hechos todos los pasos correspondientes, la Compañía logró concretar la primera disposición del Proyecto: desde Octubre de 2013, y hasta Diciembre de 2014, la institución funcionó bajo la responsabilidad de una dirección artística elegida indirectamente por sus integrantes, habida cuenta de la afinidad que, en principio, parecía discurrir entre su propuesta artística⁸⁶ y el proyecto de la compañía. Es decir, su propuesta parecía dar cuenta no solo de una comprensión lúcida del planteo organizativo del grupo, sino que también se podía vislumbrar un particular interés en experimentar el desafío de dirigir una compañía oficial por caminos alternativos. Aparentemente, todo indicaba que la Compañía había

⁸⁵ Ver en Anexo: Proyecto extendido A (Votado por mayoría)

⁸⁶ Ver en Anexo: Cristina Gómez Comini (Programación Bianual + Carta de intención)

encontrado su Foucault, y con esa creencia festejó alegremente su ingreso a la institución.

No obstante, tan pronto como la nueva dirección comenzó a tomar decisiones que trastocaban las disposiciones del Proyecto, saltó en evidencia la fragilidad del mismo, en la medida en que no todos los integrantes lo valoraban como una síntesis mediadora o como el resultado de un trabajo reflexivo realizado colectivamente, por supuesto perfectible, pero en definitiva, el único con el que contaban para converger en y desde la diferencia. Al respecto, mientras que algunos consideraban que muchas de las decisiones que tomaba la dirección contradecían las disposiciones establecidas en el proyecto, otros, en cambio, tenían una mirada más flexible sobre las mismas, considerando aceptable o no contradictorio que la dirección se tomara la libertad de realizar algunos cambios si así lo considerara pertinente.

Este nuevo desacuerdo respecto del Proyecto hacía visible las fuerzas en pugna que seguían agitando la realidad del dispositivo. Con esta evidencia, la dirección puso en marcha la estrategia propia de un poder pastoral: individualizar las problemáticas mediante reuniones individuales o en pequeños grupos (el confesionario) para homogeneizar al conjunto de la Compañía mediante una gestión que, apelando al bienestar de todos, corroía progresivamente las bases del Proyecto, enajenando de este modo la autonomía -reducida, pero autonomía al fin- que este último tenía por función garantizar.

Este proceso de enajenación se desarrolló sin demasiados obstáculos al inicio, cuando el modo pastoral descubrió en las reuniones privadas un poder estratégico y eficaz para la normalización del orden, pues permitían la mayoría de las veces resolver ciertos conflictos sin que estos trascendieran el espacio del confesionario. Cada cual se fue replegando en un modo de ser empresarial, elaborando sus propias estrategias para optimizar su posición en esa nueva realidad, o incluso para resistirla, pues también la crítica era realizada individualmente. Empero, poco a poco, algunos integrantes comenzaron a revelarse al unísono contra esa táctica individualizante ejercida por la dirección, insistiendo en la validez del Proyecto y en la autonomía como principio vital de la Compañía.

La posición pastoral adoptada por la dirección no logró apaciguar las voces críticas y cuestionadoras que se hacían escuchar cada vez que la naturaleza democrática y participativa del Proyecto se veía violentada por el ejercicio de un poder que en su intento de homogeneizar y totalizar un campo radicalmente heterogéneo, subestimó el poder de resistencia que muchos seguían ofreciendo contra la genuflexión de sus subjetividades.

Las marcas de aquella revolución, la de 2011, seguían latentes, y llevaban como banderas las líneas duras del Proyecto.

En Diciembre de 2014, pasados apenas catorce meses de su asunción, la primera dirección artística de la Compañía decidió renunciar a su cargo, argumentando la imposibilidad de dirigir a un grupo que calificó como “ingobernable”. Ciertamente, ingobernable resulta cualquier colectivo que no asimile poder con dominación, ingobernable es todo colectivo que se resista el gobierno de la individuación. Se sabe que otros modos de dirigir un grupo son posibles, y mientras un jefe como Foucault no aparezca, sigue estando el Proyecto como el polímero más sintético que la Compañía supo darse para sí.

Epílogo

*“Qué placer si la gente dice: nos decepcionan, se han vuelto locos”.*⁸⁷

Tras la renuncia de la Dirección Artística, un breve vacío institucional fue inmediatamente llenado por el intento fallido del poder neoliberal de restaurar un orden purificador mediante la imposición de una dirección que en el ejercicio de su poder rememoraba la tesitura disciplinaria del obsoleto dispositivo Ballet. Tal situación obligó a los integrantes de la institución a replantear su estructura organizacional y a revisar las disposiciones del Proyecto, que luego de ser desvalorizado y hasta por momentos proscrito, afloró como aquello que les permitiría reanudar el camino hacia una Dirección Artística alternativa. Por fortuna, las huellas de aquella revolución de 2011 no se había borrado; cierta fidelidad de ruptura permitió que, a pesar de todo, un retorno a lo idéntico no fuera posible y querible.

Luego de un año de fuertes agitaciones, donde incluso la moral obrera intervino para tomar control de la subjetivación a favor del poder neoliberal⁸⁸, los integrantes de la Compañía lograron resistir a la ascensión de viejos arcaísmos mediante la resignificación de un Proyecto que empezaba a recuperar su eficacia polimérica. Por supuesto que de manera parcial, pues las discusiones que se dan en torno a sus disposiciones son inagotables. Aún así, con mayores o menores precisiones, el Proyecto recobró su vitalidad, y como otrora, activó sus engranajes para la elección de una nueva dirección. Esta última inició su gestión a principios de 2016 y, si bien un diagnóstico de su desempeño resultaría a esta altura apresurado, pueden ya observarse los signos de una gubernamentalidad propiamente neoliberal, la cual exigirá por parte de los integrantes una posición activa, siempre y cuando siga predominando la voluntad de conservar el Proyecto como aquello que moldea poliméricamente el dispositivo en el que se tejen sus singularidades. En caso contrario, es posible tomar el camino de la adaptación al cambio,

⁸⁷ Deleuze, G. y Guattari, F.; *Rizoma*, Ed. Coyoacán, Bs. A.s, 2001, p. 38.

⁸⁸ En referencia a la Junta Artística de ATE, compuesta por representantes de los distintos cuerpos artísticos dependientes del Ministerio de Cultura de la Nación. Frente al avance del poder neoliberal, la postura adoptada por la Junta fue de suyo conservadora, pues al considerar la coyuntura política del país y previendo un posible cambio de gobierno, proponía “dejar la pelota quieta para no embarrar la cancha”. Por lo demás, el centralismo y la arborescencia que caracteriza a este tipo de instituciones y que se opone a las luchas transversales que nutren y movilizan subjetividades heterogéneas, quedó evidenciado en la actitud reaccionaria y de fuerte rechazo que la Junta manifestó en relación a otras redes movilizadas por causas afines, como por ejemplo el FORO Danza en acción, cuyo acercamiento a la Compañía, motivada por el interés de conocer la situación estructural de la institución y apoyar su fortalecimiento y oficialización, fue recibido como un gesto de desubicación e irrespeto. Ver en Anexo: FORO.

opción que conduce, tal como lo refiere Simondon, a un estado de equilibrio estable a partir del cual ninguna transformación es ya posible. En tal caso, las energías potenciales contenidas en su sistema caerían indefectiblemente en un proceso de degradación y así permanecerían, en una suerte de espera beckettiana, hasta el arribo de una dirección al estilo Foucault.

De escogerse, en cambio, por el camino de la evolución metaestable, con sus etapas sucesivas de sobresaturación y reestructuración individuante, la vitalidad del Proyecto resulta fundamental, precisamente porque es aquello que resuelve las tensiones e incompatibilidades del sistema a partir del descubrimiento de estructuras que habilitan el devenir de sus potenciales. En efecto, el Proyecto, en tanto que objeto tecnoestético, no es sino la cristalización material de un esquema operativo y de un pensamiento que logró resolver una multiplicidad de problemas. Lo que el documento retiene de la Compañía son sus caracteres figurales y la búsqueda de cohesión que necesita el grupo para funcionar colectivamente y evolucionar artísticamente. Y ello porque sin casarse con los elementos técnicos que la particularizan ni con la totalidad social y política en la que se inserta -pero a la vez dialogando con ambas dimensiones, pues recoge de cada una de las experiencias vividas y de todos los mandatos que le sopesan, la materia prima a partir de la cual inducir sus consideraciones- construye para la institución una síntesis siempre perfectible, pero indiscutiblemente mediadora entre una y otra preocupaciones que de otro modo continuarían siendo incompatibles.

Puede decirse que lo que en definitiva el Proyecto produce es una disponibilidad para la relación colectiva, pues tal como señala Simondon, es alrededor de la actividad técnica como puede nacer el grupo colectivo. Lo que aporta el Proyecto es un modo de funcionamiento operativo, producto de un acto de invención. Y en la medida en que ha sido inventado, pensado y querido por la mayoría de los integrantes que componen la institución, el Proyecto se convierte en el soporte y el símbolo de lo que el autor denomina *transindividualidad*: “una relación que pone a los individuos en relación, pero no mediante su individualidad constituida, separándolos unos de otros, ni mediante aquello que hay de idéntico en todo ser humano, por ejemplo las formas *a priori* de la sensibilidad, sino mediante esta carga de realidad preindividual, esta carga de naturaleza

que es conservada con el ser individual, y que contiene potenciales y virtualidad.”⁸⁹

Ahora bien, la relación con el Proyecto no se puede convertir en adecuada de individuo a individuo; sólo se puede instituir en la medida en que logre hacer existir esa realidad interindividual colectiva, esa realidad transindividual, y en tanto y en cuanto logre crear un acoplamiento entre las capacidades inventivas y organizativas de varios sujetos.

En este sentido, el Proyecto, para que funcione y evolucione en el tiempo, debe ser incorporado por la cultura como forma válida de organización ya que, de ese modo, tendría la ventaja de enriquecerse del aporte regulador que solo la cultura puede ofrecer entre el hombre y el mundo. De suceder lo contrario, de quedar el Proyecto privado del aporte de la regulación cultural, su experimentación se desarrollaría de manera aislada, interrumpida, no integrada, anómica: “La cultura debe ser contemporánea a las técnicas, reformarse y retomar su contenido etapa por etapa”⁹⁰ - sostiene Simondon, para quien es el pensamiento filosófico, y no el estético, el que debe realizar realmente la síntesis y el que debe, en definitiva, construir la cultura.

Así pues, la Compañía tiene en sus manos la posibilidad de llenar con su actividad estética el intervalo existente entre técnicas y religión, a la vez que puede captar y traducir el alcance de ese intervalo a través de su capacidad reflexiva. El despliegue de tal experiencia dependerá de múltiples factores, entre ellos la capacidad de resistencia que sus integrantes puedan sostener frente a los embates del biopoder. Parecería ser que solo a fuerza de estrategias microfísicas y de prácticas colectivas, estéticas y reflexivas, es posible abrir alguna fisura en ese yugo neoliberal que mantiene a los hombre juntos, pero atomizados y sujetados. El Proyecto es, en ese sentido, un modo de resistencia, no solo por la experiencia autonomista que habilita sino, ante todo, porque es motivo constante de reunión, de reflexión y de creación. Es lo que permite mantener vivo el movimiento del pliegue, lo que posibilita a travesar la línea del se muere de manera colectiva, sin héroes ni antihéroes. Pues lo cierto es que siempre está la posibilidad de sostener una resistencia solitaria, al estilo heroico de Medea –“si nada queda, quedo yo”- o al estilo antiheroico de Bartleby –“preferiría no hacerlo”-. Sin embargo, estos tipos de subjetividades solipsistas atraviesan la línea del “se muere”, con el costo del destierro o de la propia muerte.

⁸⁹Simondon G.; *Op. Cit.*, p. 262

⁹⁰*Idem*

Para que la resistencia a los efectos individualizantes y homogeneizantes del neoliberalismo sea una cuestión cultural y tenga posibilidades de prolongarse en el tiempo, es necesario la emergencia de una transindividualidad en la que los individuos, montados cual locos sobre esa nave que pliega el océano, se arrojen a la vertiginosa experiencia de constituir sus subjetividades en la lentitud de las velocidades de las olas que sacuden sus cuerpos y sus afectos. Dos caminos son posibles: o bien montarse en la nave de los locos y devenir pasajero por excelencia, “prisionero en medio de la más libre, de la más abierta de las rutas, sólidamente encadenado a la encrucijada infinita”⁹¹; o bien, plegar la línea del se muere y constituir una interioridad de espera o de excepción.⁹² Y entonces, sí, alojados en el adentro del afuera, preparar la llegada de un Foucault mientras se lo espera.

~FIN~

⁹¹Foucault, M.; *Historia de la locura en la época clásica tomo I*, Ed. FCE, Bs. As., 2003, p. 25.

⁹²C.f.; Blanchot, M.; *La conversación infinita*, Arena libros, Madrid, 2008, p. 252

Bibliografía

(Según orden de aparición)

- Onfray, M.: *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Simondon, G.; *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Ed. Prometeo Libros, Bs. As., 2007.
- Foucault, M.: Curso sobre el texto de Kant “¿Qué es la Ilustración?” [en línea], dictado por Foucault en 1983, [Fecha de consulta: 8 de Mayo de 2016] Disponible en <http://es.scribd.com/doc/7166456/Foucault-Que-Es-La-Ilustracion>
- Ranciere, J.; *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Bs. As., 2010.
- Foucault, M.; *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Ed. Biblioteca Nueva, S. L., Bs. As., 2012
- Tambutti, S.: *Historia de la danza*. Material didáctico. IUNA-Departamento Artes del Movimiento.
- Lepecki, A.: *Agotar la danza*, Ed. Menu de comunicación, España, 2006.
- Kafka, F.: *Informe para una academia*, [en línea] Ed. Libros en Red, 2006, [Fecha de consulta: 8 de Mayo de 2016], p. 7. Disponible en http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc02b.pdf
- Foucault, M.: *Sujeto y poder*, Epílogo a la segunda edición del libro de Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics (Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermeneútica) publicado por la Chicago University Press, 1983.
- Deleuze, G.: *¿Qué es un dispositivo?* Intervención de Gilles Deleuze en el Encuentro Internacional organizado en París, en 1988, por la Association pour le Centre Michel Foucault. Incluido en AA.VV "Michel Foucault, filósofo", Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.
- Deleuze, G.: *El Poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*, Ed. Cactus, Bs. As. 1986.
- Foucault, M.: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo Veintiuno, Bs. As, 2008.
- Foucault, M.: *Nacimiento de la biopolítica: curso en el College de France, 1978-1979*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2007.
- Foucault, M.: *Seguridad, territorio, población : Curso en el College de France: 1977-1978*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Bs. As, 2006.
- Perez Soto, C.: *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, Ed. Santiago LOM, Chile, 2008.
- Ranciere, J.: *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Ed. Prometeo Libros, Bs. As., 2014.
- Ranciere, J.: *El espectador emancipado*; Ed. Manantial, Bs. As., 2010.
- Castoriadis C: *Mayo del 68, La Brecha*, Ed. Nueva Visión, Bs. As., 2009.
- Virno, P.: La multitud como subjetividad, en *Gramática de la multitud*, Ed. Colihue, Bs. As., 2008.
- Deleuze D. y Guattari, F.; *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*, Ed. PRE-TEXTOS, Madrid, 2004.
- Deleuze, G.; *La Subjetivación. Curso sobre Foucault Tomo III*, Ed. Cactus, Bs. As., 2015,
- Sloterdijk, P.: *El hombre operable Notas sobre el estado ético de la tecnología génica*, Revista Observaciones Filosóficas, 2006.
- Heidegger, M.: *¿Qué significa pensar?*, Ed. Nova, Bs. As., 1972.
- Deleuze, G.; *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1997.
- Deleuze, G.; *En medio de Spinoza*, Curso de Gilles Deleuze, [en línea], 1981. [Fecha de consulta: 2 de Marzo de 2016]. Disponible en www.webdeleuze.com
- Deleuze, G. y Guattari, F.; *Rizoma*, Ed. Coyoacán, Bs. A.s, 200.
- Foucault, M.: *Historia de la locura en la época clásica tomo I*, Ed. FCE, Bs. As., 2003.
- Blanchot, M.: *La conversación infinita*, Arena libros, Madrid, 2008.

ANEXO

Índice:

❖ BALLET CONTEMPORÁNEO DEL SAN MARTÍN

- 69● **1-Conflicto del San Martín Documentos.**
- 83● **2- Prólogo de un hecho histórico-cultural.**

❖ COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA

- 85● **1- Manifiesto 9 de Julio de 2011**
- 88● **2-Reuniones post manifiesto**
- 99● **3- Proyecto CNDC 2011**
- 103 ● **4- Proyecto A Y B 2012**
- 106● **5- Proyecto CNDC 2013**
- 108 ● **6- Proyecto extendido A (EL PROYECTO)**
- 111● **7- Proyecto extendido B**
- 114● **8- Carta Blanca 2014**

❖ CANDIDATES A LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA

- 116● **1- Propuesta de Jorge Amarante**
- 122● **2- Propuesta de Walter Cammertoni**
- 127● **3- Propuesta de Lisi Estarás**
- 131 ● **4- Propuesta de Diana Szeinblum**
- 133● **5- Propuesta de Cristina Gomez Comini.**

❖ FORO

- 137● **1- Convocatoria del Foro (Abril 2105)**
- 138● **2- Intercambio vía correo electrónico**

❖ BALLET CONTEMPORÁNEO DEL SANT MARTÍN

1- Conflicto del San Martín Documentos

1) Cuadro de situación de los cuerpos artísticos del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires (C.T.B.A.)

Los elencos artísticos del C.T.B.A. (Ballet Contemporáneo, Grupo de Titiriteros, Taller de Danzas y Taller de Titiriteros) cumplieron en el año 2007, 30 años de existencia y función cultural. Ocupando un lugar único, irremplazable y sobresaliente dentro del patrimonio cultural de la ciudad. Sin embargo, **no están institucionalizados. Poniéndolos en constante riesgo de disolución**, (como ya sucedió en el año 1971 con la primera compañía de danza del Teatro San Martín y en el año 1991 con la compañía de teatro) **Esta “creación de palabra” y la precariedad de los contratos de sus integrantes hace que estos cuerpos sean vulnerables ante cualquier cambio político, económico o administrativo.**

Los integrantes de estos cuerpos artísticos hemos estado prestando servicios efectivos durante períodos que van desde 12 meses a 25 años de manera continua e ininterrumpida, realizando tareas con habitualidad y regularidad **sin que se nos reconozca la relación laboral de dependencia**. Con el agravante de que esto implica carecer de los derechos básicos que contemplan a cualquier trabajador, como lo son: **los aportes jubilatorios , obra social, aguinaldo, vacaciones, seguro de vida, salario familiar, escolaridad, ART, antigüedad, licencias (por afecciones comunes, enfermedad de familiar, enfermedad de largo tratamiento, maternidad, exámenes, nacimiento de hijo, matrimonio, fallecimientos, etc);** discriminándonos, y faltando así, a la Constitución y a las leyes preexistentes que protegen a los empleados del Gobierno de la Ciudad.

La carencia de estos derechos se ve reflejada de manera tangible, en nuestra vida laboral. Un claro ejemplo es **la falta de ART**: Desde Noviembre del 2006 hasta la fecha los bailarines **hemos sufrido varios accidentes de trabajo** (entre otros: roturas de menisco, rotura de ligamento de muñeca, rotura de tabique y hueso de la nariz, rotura y artroscopia de cadera, por solo nombrar los más graves y a los que hay que sumar otros daños al físico por incidentes menores **producto de la falta de condiciones dignas para la labor de los bailarines**); donde fue necesaria la intervención quirúrgica de seis compañeros. Cada una de esas operaciones **promedió los 5.000 pesos y fueron cubiertas por el propio bolsillo del damnificado**. Destacándose uno de ellos por haber sido obligado a bailar con el menisco roto; y otro por no haberse operado por falta de recursos económicos, teniendo luego, que renunciar. A otra de las operaciones no se le respetó el alta progresiva, volviéndose a lesionar la zona operada; y por último, la fractura del tabique nasal de una bailarina que afectó su capacidad respiratoria. **El Complejo Teatral nunca se hizo cargo de estos accidentes laborales, dejando a sus trabajadores en una situación de total desamparo.**

El actual sistema contractual nos deja completamente indefensos ya que contempla todas las obligaciones pero ningún derecho, nuestros sueldos no responden a ningún escalafón salarial por lo que han sufrido rebajas, arbitrariedades y desigualdades en sus montos, siendo que la totalidad de sus integrantes desempeñamos las mismas funciones (“solistas”, en el caso específico de los bailarines) sobrepasando las 35 horas semanales de trabajo (sin tener el derecho a un adicional compensatorio como señala el art. 38, cap. X de la ley 471). Por estas razones, y si se permite “especular”, se diría que estos contratos fomentarían el autoritarismo, el mal trato y la denigración gratuita de los trabajadores.

A pesar de la gran cantidad de irregularidades se optó por petitionar sólo lo más urgente, dada la labor que realizamos: Una Aseguradora de Riesgo de Trabajo (A.R.T.).

El 31 de agosto del 2007 se presentó una petición en vía jerárquica al Jefe de Gobierno, Sr. Jorge Telerman por este tema (se adjunta documento) de la cual no tenemos respuesta hasta el día de la fecha.

Ante la indiferencia manifiesta de las autoridades del teatro, y por ser excluidos de manera premeditada de los decretos 948 y 959 (que reconocen la relación de dependencia de los contratados otorgándoles los derechos laborales de cualquier trabajador del estado); el ballet decidió agremiarse a ATE (por ser el único que afilia a los contratados, reconociéndolos empleados del estado).

Dada la proximidad de una gira a Uruguay, y viendo la constante indiferencia a nuestros reclamos, nos vimos obligados a suspenderla ya que hubiésemos viajado sin ningún tipo de seguro y cobertura médica.

Estos hechos se desencadenaron y agravaron en:

- 1) El director General del C.T.B.A., Sr. Kive Staiff, suspendió el estreno de la última temporada del ballet que se iba a realizar el 10 de Noviembre del corriente año, después de haberla ensayado durante más de cinco meses; alegando que “no estaban dadas las condiciones artísticas”.
- 2) Nos licencio hasta el 31 de diciembre, fecha en que se vencían nuestros “contratos basura”, a modo de castigo.
- 3) **Y por si todo esto fuera poco, despidió a 7 bailarines (2 de ellos delegados gremiales y 4 integrantes de una junta de cultura gremial)** los que oscilan entre los 21 y 33 años edad (la mejor época de su carrera artística, porque suma la plenitud física con la experiencia), y que han protagonizado la mayor cantidad de obras que se han ofrecido en el San Martín. Siendo destacados notoriamente por el público, por la crítica especializada y la propia dirección del Ballet. Premiados, además, con los premios más importantes del país y formando parte del grupo que, desde hace 9 años, logró posicionar al Ballet Contemporáneo del San Martín como una de las mejores compañías de Argentina y Latinoamérica, sosteniendo con su desempeño el prestigio de la misma.

La actitud discriminatoria de la dirección del Teatro San Martín quedó en evidencia dos semanas después, cuando uno de los despedidos (y también delegado) Ernesto Chacón Oribe, recibió el Premio Clarín “Figura de la Danza 2007” compitiendo en una terna de cinco primeros bailarines entre los que se encontraba Julio Bocca. Este premio demostró que los despidos fueron por razones políticas y no por razones artísticas como lo dieron a entender los propios directores del Teatro. <http://www.youtube.com/watch?v=-YTkq89Yqvo>

Por todo lo expuesto anteriormente esperamos que se pueda comprender la gravedad de la situación y solicitamos una audiencia en carácter de urgente.

Muchas gracias, atte.

Bailarines del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín.

2) Llamado a la conciencia cultural de la sociedad

Este informe sobre la problemática de los cuerpos artísticos del Teatro Gral. San Martín, busca clarificar la situación laboral en que se encuentran, para que pronto se pueda iniciar el camino hacia la mejor solución para estos artistas.

En los últimos 10 meses (desde diciembre de 2006 hasta la fecha), hubieron en el Ballet Contemporáneo de este teatro, siete graves accidentes de trabajo derivados (la mayoría) en intervención quirúrgica, que revelaron terribles irregularidades administrativas; por ejemplo: la ausencia de una A.R.T. para los trabajadores artísticos.

¿Que función cumplen el Teatro San Martín y sus cuerpos artísticos en nuestra sociedad?

En la revista “Teatro” N° 91 publicada en agosto de 2007, **Oscar Araiz** define con extrema belleza la función del Teatro San Martín y sus cuerpos artísticos:

“El Teatro es contenedor de la vida anímica de la ciudad”

Según lo expresado en el programa de mano de la función de “El Mesías” del año 2007 a beneficio de la “Asociación Amigos del Ballet” el Director General y Artístico del C.T.B.A., señor **Kive Staiff** dijo:

“El Teatro San Martín es una institución modélica, que afronta el desafío de utilizar la cultura (el teatro, la danza, el cine, las artes en general) como una herramienta capaz de mejorar la vida de la sociedad argentina y de sus integrantes, como un paradigma de la educación permanente.”

En estos vertiginosos tiempos en donde el estado anímico de la sociedad está en crisis (el ejemplo argentino más claro tal vez sea la debacle económica, social y política del año 2001) es un alivio que exista un “luminoso faro contenedor” como el Teatro San Martín: *“institución modelo y paradigma de la educación permanente”*.

Al ser un teatro oficial y tener la misión de transmitir cultura y educar, se transforma en una herramienta (para el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) de comunicación, formación y guía.

Es de público conocimiento el esfuerzo de los gobernantes argentinos para luchar contra el trabajo en negro y para divulgar la importancia y obligatoriedad de los derechos laborales de cualquier trabajador, como por ejemplo; la obligación de cualquier empleador de contratar una A.R.T. para su empleado.

Una clara muestra del ánimo de nuestros gobernantes por proteger los derechos laborales de sus ciudadanos es el decreto 948 vigente en la actualidad y que, de acuerdo con lo dispuesto por el Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, permite a todos los contratados por locación de servicios de la misma a ingresar al sistema de empleo público.

El teatro San Martín, **“por ser modelo”**, además de educar con los espectáculos que ofrece, **educa con el ejemplo**. Y no es un buen ejemplo tener Contratados Anuales por Locación de Servicios sin la cobertura de una A.R.T.

Tampoco es buen ejemplo, el hecho de que esos contratos (y ahora en clara referencia a los contratos del personal artístico del C.T.B.A.) hayan sido renovados por dos, nueve, veintiún y hasta más años consecutiva e ininterrumpidamente (encubriendo una clara relación de dependencia), y que llegada la oportunidad de “blanquear” ésta situación (como lo es el decreto 948) se los excluya en forma arbitraria y discriminatoria.

¿Qué piensan los que fueron directores del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (BCTSM) sobre el actual sistema contractual?

“Desde el interior mismo de la actividad teatral han surgido siempre no pocos cuestionamientos

a los organismos artísticos estables”

Palabras de **Kive Staiff** en su editorial de la Revista Teatro N° 91– agosto de 2007

¿Cuáles son estos “cuestionamientos a los organismos artísticos estables”?

Oscar Araíz, ex director del BCTSM, expresó este pensamiento en la Revista Teatro N° 91– agosto de 2007.

“La situación laboral, contractual, hace que la gente pueda vivir y esté despierta y mejorando día a día, defendiendo su lugar y luchando por él”.

Alejandro Cervera, ex director del BCTSM, en el programa “Escenarios de Buenos Aires” transmitido por “Canal (á)” el Miércoles 12 de septiembre de 2007:

“El San Martín tiene este ballet que por suerte no es estable”. Sin embargo, unos momentos antes se lo podía escuchar diciendo: “Crear una compañía oficial es un proyecto ambicioso en si mismo. (...) por suerte fue un proyecto de largo aliento, y que creo que es como una bisagra en la historia de la danza en la Argentina. Yo me acuerdo siempre de Kive diciendo: “Ustedes no son el Ballet del San Martín, ustedes son parte del San Martín “”

Ana María Stekelman, ex directora del BCTSM, un poco más explícita, y en el mismo programa:

“Es muy bueno como está creado el Ballet del San Martín: en el sentido de que los contratos son anuales y entonces no permite que el bailarín “se achanche”. El bailarín que no le gustó el ballet ese año, se puede ir, el director lo puede sacar si engordó o si pasó algo”.

Con respecto a este último comentario de la señora **Ana María Stekelman** convendría aclarar dos cuestiones:

1º) Dado al **carácter excluyente** de compañía oficial no dedicada a la danza clásica que tiene el Ballet del San Martín, no es una opción viable para ninguno de los bailarines de la compañía renunciar a su cargo y esto se ve reflejado en un comentario de su actual director, **Mauricio Wainrot**, publicado por “Balletin Dance” en septiembre de 1998:

“En otros países te tomás un tren y en dos horas estás en otra ciudad donde hay otra compañía... yo no tengo la culpa de que eso no ocurra aquí. (...) Sé que la situación de la danza en el país es fatal y que los grupos independientes no tienen nada.”

2º) Según **Stekelman** es gracias a la precaria situación contractual de los bailarines, que estos “no se achanchan”. Sin embargo, curiosa indignación tenía **Wainrot** en sus primeros años frente al Ballet del San Martín por esta misma situación:

Mauricio Wainrot: “(...) hubo cambios en lo que se refiere a la parte contractual. Para los bailarines es como una pesadilla. Me da vergüenza cuando me traen las facturas para que se las firme; he trabajado en alrededor de 35 compañías y nunca he visto que un bailarín presentara una factura. Están en el bar discutiendo no sobre danza sino sobre monotributo, y no lo puedo crear.”

Entrevista de **Laura Falcoff** publicada por el diario **Clarín** en el año 1999.

Pero el comentario de la señora Stekelman instala una gran duda: ¿La estabilidad “achancha”?

Decir que “la estabilidad achancha” es como decir que “el contrato basura fomenta el

autoritarismo”. Una cosa no necesariamente lleva a la otra, sin embargo ese peligro existiría porque, de estos comentarios, se podría deducir que la estabilidad laboral “atentaría” contra el rendimiento artístico; siendo ésta, la gran causal de todos los problemas que se han visto en otros teatros donde verdaderamente existe estabilidad como, por ejemplo, El Teatro Colón.

Tristemente, al cuerpo de baile del Teatro Colón se lo tiene despectivamente catalogado como un cuerpo de bailarines fuera de estado físico y pasados de edad. Donde solo estarían en condiciones de bailar el 40% de la compañía aproximadamente; y donde abundan los conflictos, suspensión de funciones y paros.

Por estos motivos es entendible que en el seno mismo del Ballet Contemporáneo (su director y ex directores) se “*cuestione a los organismos artísticos estables*”

¿Qué grado de influencia puede tener el entorno social, laboral o político en el rendimiento de una compañía de danza?

- **Mauricio Wainrot:** *“Yo vine a ver clases, vine a ver ensayos, y sentí como una desmoralización, una carencia de mística en el trabajo de los bailarines; y había motivos. Además hubo problemas económicos y administrativos que los torturaron. En este momento los bailarines tienen que presentar facturas para cobrar y después esperar tres meses para que les paguen. O sea, están en el mejor lugar, pero no en las mejores condiciones.”*

De la entrevista titulada “BORRÓN Y CUENTA NUEVA” de **Laura Papa** para la revista TIEMPO DE DANZA N° 19 abril/mayo 1999 con motivo del reciente nombramiento de **Mauricio Wainrot** al frente del Ballet Contemporáneo.

- **Oscar Araújo:** *“La trayectoria de una compañía puede conocerse no solamente por los comentarios de la crítica o la importancia de las giras; su entorno social, laboral o político puede teñirla de tristezas o incomodidades, oscuros pozos paralizantes, de súbitas recuperaciones, destellos, explosiones y vaciamientos morales con la fugacidad de un fuego artificial. Gran parte de su actividad se apoya en el plano emocional que es su virtud y su defecto, haciéndola vulnerable a la más mínima modificación de su alquimia.”*

Del Libro conmemorativo “BALLET CONTEMPORÁNEO, 25 AÑOS EN EL SAN MARTÍN” editado

Entonces, ¿qué es lo que verdaderamente pasa en el Colón y su Ballet Estable?

Los hechos que dan tan mala fama al primer coliseo no son más que consecuencias de malos manejos que se vienen arrastrando por décadas en la política cultural/administrativa de la ciudad.

Lamentablemente si hay bailarines “mayores o pasados de edad”, es porque no existe (o, más precisamente, dejó de existir) una ley adecuada y especial de jubilación para bailarines. Y los conflictos se deben, justamente, a **reclamos que apelan al sentido común**. Porque es inaplicable la ley jubilatoria que dice que un bailarín deba continuar con su función de bailarín hasta los 65 años. Cuando se sabe que la vida útil de estos artistas no alcanza esa edad, por razones obvias, con las óptimas condiciones físicas que necesita el desarrollo de esta profesión.

Ahora bien, ¿esto quiere decir que los bailarines (que en definitiva también son trabajadores que cumplen su función dentro del engranaje social) no tienen derecho a “los derechos laborales”? ¿Hay que entrenarlos, usarlos y desecharlos? ¿Es destino de la mayoría de los bailarines ser aclamados y admirados en su juventud para luego transformarse en “parias sociales” cuando la edad les imposibilita seguir cumpliendo con su función? ¿Llegar a “parias

sociales” es culpa de ellos y de su “estabilidad laboral” o culpa de leyes mal hechas que no conocen del desgaste y riesgos físicos de la profesión?

Pero el régimen jubilatorio no es el único “enemigo” de los bailarines del Teatro Colón. Ellos son estables pero, nuevamente por fallas en la política cultural, no tienen continuidad laboral dada a su débil programación artística, pocas funciones y escasez de títulos de repertorio clásico que utilicen el 100% del número de bailarines y que generen el training, el incentivo y el crecimiento artístico que se requiere para la efectividad de esta profesión. Y aquí se establece la primera gran diferencia con los bailarines del Teatro San Martín.

+ diferencias y – similitudes

(Los siguientes datos son aproximados)

<u>Ballet del Teatro Colón:</u>	<u>Ballet del Teatro San Martín</u>
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Cantidad de bailarines: 100</u> • <u>Cantidad de funciones anuales aproximadas en los últimos años: 35, distribuidas en tres a cuatro programas por año (de 7 a 11 funciones por programa)</u> • <u>Repartos que se turnan en cada programación: 3 (a veces 4) que distribuidos en las pocas funciones, da poca oportunidad a cada reparto de desarrollarse artísticamente.</u> • <u>Categorías: 3. Cuerpo de baile, solista, primer bailarín/a (pocos bailarines de la categoría “cuerpo de baile” han tenido la oportunidad de destacarse como “solista” o “primer bailarín”)</u> 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Cantidad de bailarines: 26</u> • <u>Cantidad de funciones anuales aproximadas en los últimos años: 70, distribuidas en cuatro a cinco programas por año (de 16 a 24 funciones por programa)</u> • <u>Repartos que se turnan en cada programación: 2 que distribuidos en las muchas funciones, da gran oportunidad a cada reparto de desarrollarse artísticamente.</u> • <u>Categorías: Ninguna. (La falta de categorías le da la oportunidad a cualquier bailarín/a de destacarse. Como también da más libertad a los coreógrafos para elegir)</u>

El resultado de esto es que los 26 integrantes del ballet del San Martín SIEMPRE bailan TODO. Dándoles, a cada uno de ellos, la oportunidad de perfeccionarse, probarse a nuevos desafíos, mantenerse física y psíquicamente sanos. Estas condiciones laborales (y NO la situación de precariedad contractual) hacen que **no haya tiempo ni espacio para “achancharse”**.

En definitiva un bailarín, como cualquier trabajador, funciona mejor si se aplican políticas de incentivo laboral dando lugar al progreso personal y profesional.

Cuando Mauricio Wainrot se hizo cargo de la dirección del ballet, presentó un proyecto de trabajo eficiente que nunca dio lugar al “estancamiento” de los bailarines:

“Desde que en 1999 me hice cargo de la dirección artística del Ballet Contemporáneo, mi objetivo fue elevar la calidad profesional de nuestra compañía (...) y de esta manera poder abordar otras temáticas, ampliando el espectro general de nuestras obras.

Otro de mis objetivos cumplidos fue el de brindar la público y a nuestros bailarines la mayor gama posible dentro de las diferentes escuelas y formas de la danza contemporánea. (...) La compañía ha tomado un giro artístico trascendente, para convertirse en la actualidad en uno de los exponentes culturales de mayor importancia en la Argentina. El inédito vuelco que el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín ha dado desde entonces ha sido fruto de una visión y de una política cultural precisas y concretas, y de un trabajo grupal de gran magnitud, en el que se

han aunado diferentes criterios creativos.”

Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 46 – 48

La inclusión de **Mauricio Wainrot** como director del Ballet del San Martín trajo un cambio en las políticas culturales con las que se manejaba este cuerpo artístico:

- Se amplió la cantidad de funciones anuales.
- Se amplió la cantidad de estrenos.
- Se amplió el espectro estético de la compañía con la incorporación de numerosos coreógrafos nacionales y extranjeros y, por ende, con la incorporación de una gran variedad de diversos lenguajes.

El deseo y esfuerzos de prosperidad de **Mauricio Wainrot** para con la compañía se vieron reflejados inmediatamente en el rendimiento de los bailarines, en la respuesta del público y las sorprendentes críticas.

Así se habla hoy en día del BCTSM (testimonios extraídos de la revista Teatro N° 91 del complejo teatral de Buenos Aires publicada en Agosto del presente año 2007, y de otras fuentes):

Laura Falcoff, crítica de danza: *Lo que no parece innecesario subrayar, es la muy alta preparación de los intérpretes del Ballet del San Martín, que los hace afinadamente disponibles para las más variadas y disímiles demandas coreográficas; aunque sus nombres no son conocidos por el gran público, constituyen uno de los más sólidos y extraordinarios elencos que haya dado la historia de la danza del país.*

Eduardo Giorello, crítico de danza: *El Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín constituye una de las instituciones faro de la cultura argentina. (...) El grupo ha abierto a un amplio espectro estético, que incluye diferentes lenguajes de la danza y varios estilos compositivos, otorgando a los bailarines un eclecticismo necesario y felizmente saludable. (...) las columnas básicas sobre las que se apoya la excelencia del Ballet Contemporáneo son el rigor, la disciplina de sus componentes (...)*

Eleonora Cassano, bailarina: *La Compañía se encuentra hoy en uno de sus mejores momentos. Uno se sorprende con cada una de sus obras y son inevitables comentarios como: “¡Qué compañía!, ¡Qué bailarines!”. (...) Hacen un trabajo magnífico que se puede apreciar desde la dirección y la coreografía hasta el movimiento de cada uno de los bailarines. Y por esta razón es hoy una de las mejores compañías del país.*

Lino Patalano, empresario teatral: *A mi criterio es una de las más sólidas compañías que existen, cuentan con un repertorio impresionante, (...) es uno de los pocos casos en nuestro país en el que un grupo sigue sosteniendo la calidad, independientemente de los cambios de sus directores. Por eso es un monumento a la continuidad y al crecimiento artístico. Ir a ver a la compañía es una fiesta y no solo artística sino también humana.*

Mauricio Wainrot, actual director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín: *La compañía atraviesa el que tal vez sea el mejor momento en su historia. Que nuestro presente supere todas las instancias pasadas es un hecho muy promisorio para todos los integrantes actuales de la compañía, y una apuesta al futuro.*

En un mail enviado desde Canadá por **Mauricio Wainrot** el Miércoles 8 de Agosto de 2007, hizo partícipe a la Compañía de un comentario que recibió de la **Ministra de Cultura Silvia Fajre:** *“La compañía está en el inconciente colectivo de los ciudadanos de la ciudad de Buenos Aires,*

por la gran calidad y esmero del trabajo y excelentes producciones.”

Entonces la estabilidad y continuidad laboral ¿atenta contra el rendimiento artístico?

No. Ya quedó demostrado que lo que atenta contra el rendimiento artístico es la falta de incentivo y oportunidades de desarrollo. Por el contrario, la unión de “estabilidad y continuidad laboral” es un incentivo que es necesario y buscado por cualquier trabajador, incluso los bailarines:

Mauricio Wainrot:

“(…) no quiero dejar de destacar la importancia que tuvo para todos nosotros el haber contado con apoyo económico y una continuidad de trabajo por tantos años” Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 49

Kive Staiff:

“Se planteó, desde el comienzo, (...) que éste no resulte un hecho aislado en el tiempo, sino el inicio de un proceso artístico perdurable, afirmado en el rigor, la disciplina y la libertad expresiva”.

En una nota de **Paulina Ossona** a propósito de la creación del Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín titulada: “El Grupo de Danza Moderna del San Martín y su significación en distintos ordenes” del libro “Ballet, Ideario de la danza”

Ana María Stekelman:

“Es indudable que el hecho de trabajar constantemente con un mismo grupo posibilita cierta unidad de lenguaje”.

Revista Teatro N° 91– agosto de 2007. pag 52

Jorge San Pedro:

“La inquietud del Teatro San Martín apuntaba a nuclear, con la imprescindible estabilidad que garantiza el apoyo oficial, a todas las fuerzas dispersas de esta especialidad. La estabilidad garantizada por el apoyo oficial- canalizado a través del Teatro San Martín- y la continuidad en el trabajo constituyen hechos destacables”.

En su nota “Un nuevo concepto en ballet” del libro “Ballet, Ideario de la danza”; a propósito de la creación del Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín

La estabilidad y continuidad de trabajo de un grupo da posibilidades de expansión, de investigación, de profundización de lenguajes...

Esta continuidad de trabajo, ¿está garantizada?

Según el propio Jefe de Gobierno Sr. Jorge Telerman en su discurso por los 30 años de vida del Ballet y Grupo de Titiriteros, dijo:

El San Martín, sus cuerpos estables y su sala Leopoldo Lugones son posibles, y seguirán siendo posibles, gracias al “compromiso de continuidad”

Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 182

Alejandro Cervera, ex director y coreógrafo, en el programa “Escenarios de Buenos Aires”:

“Por suerte fue un proyecto de largo aliento”

Entonces esta continuidad que tanto agradecen y buscan las personalidades de la danza, ¿se sostiene tan solo por un “compromiso” de palabra? ¿O porqué se tuvo la suerte de que “el aliento que se tomó”, en el momento de crear al ballet, “fue largo”?

Si “la continuidad” no está asegurada, ¿qué sucede con “la estabilidad” de los cuerpos artísticos del C.T.B.A.?

En el programa de mano de la función especial de “EL MESÍAS” ofrecido por el Ballet Contemporáneo del C.T.B.A. para recaudar fondos para la Fundación Amigos del Teatro San Martín, se hace referencia y celebra los 30 años de vida del Ballet Contemporáneo, afirmando que es una agrupación artística estable: ***“Sin duda, la permanencia y crecimiento de una agrupación artística estable es una realidad muy poco frecuente en la Argentina. Por eso (...) queremos compartir con todos ustedes la alegría por el aniversario del Ballet Contemporáneo y del Grupo de Titiriteros, los elencos estables del teatro San Martín que este año cumplen 30 años de vida.”***

Más adelante, en el mismo programa y en una breve reseña histórica de la compañía, se señala que Ana María Stekelman fue convocada para dirigir el recientemente formado y denominado Grupo de Danza Contemporáneo del Teatro San Martín: ***“Comenzaba así su camino el primer elenco estable dedicado exclusivamente a la danza moderna”***

¿Qué tan “estables” son los cuerpos artísticos del Teatro San Martín?

Lisu Brodsky, ex bailarina, coreógrafa y maestra del BCTSM en una nota de la revista Teatro N° 91 dice:

“Realmente es un mérito de la dirección del teatro haber mantenido hasta hoy una compañía estable.”

En una nota del diario La Nación firmada por Pablo Sirvén (con fecha Domingo 26 de agosto de 2007), se instala la duda sobre qué sería del Teatro San Martín sin Kive Staiff ***“(…) en la cumbre del Teatro San Martín casi sin pausas desde hace 36 años* (en una de esas “pausas”, más precisamente en el año 1989, fue que se disolvió la “compañía de teatro de repertorio” fundada por el propio Kive Staiff en el año 1977) ***y en un país dónde los políticos buscan perpetuarse en el poder , pero terminan arrasados por la llegada de cada nuevo elenco gubernamental y nada ni nadie de lo conocido queda en pie, llama la atención que Kive Staiff siga ocupando su sillón de director general y artístico del quinto piso del edificio de avenida corrientes 1530 (...)*** ***En un país dónde lo bueno de hoy es malo mañana, la estabilidad, representada por la perfecta simbiosis entre el San Martín y Kive Staiff***(quién pronto cumplirá 80 vitales años) ***nos deparó a los ciudadanos de esta ciudad y a sus asiduos visitantes (...)*** ***momentos de felicidad estéticos y artísticos (...)*** ***Pero aún con su innegable eficacia la unidad indivisible San Martín/Staiff de vela allí también una de nuestras mayores debilidades nacionales: la dependencia absorbente e insustituible de un solo hombre, la ausencia de resortes institucionales que permitan recambios periódicos sin mayores turbulencias.*****

En el año 1977 Staiff fundó tres compañías artísticas estables: El Grupo de Danza Contemporánea, la Compañía de Teatro y el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. La posible inestabilidad del Teatro San Martín en caso de que Kive Staiff algún día se ausente, tiene sus fundamentos en los hechos históricos referidos en los siguientes testimonios:

Kive Staiff lamenta la disolución (durante un período donde no estaba al frente de la dirección del teatro San Martín) de uno de los cuerpos artísticos estables que él creó: ***“Derramo aquí una sola lágrima por la compañía de teatro que solo tuvo catorce años de vida y no pudo***

continuarse. Una decisión de las autoridades de la institución de ese momento” Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 3 y 178

También **Mauricio Wainrot**, actual director del Ballet Contemporáneo, se refirió a otro caso de disolución: *“Nacida en 1977, por decisión de Kive Staiff, la compañía vino a cubrir una enorme vacante producida en 1971 cuando el primer Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín que dirigía Oscar Araiz, fue injustamente disuelto, una pésima decisión tomada por quién ejercía la dirección artística del teatro en aquellos tiempos.”* Revista Teatro N° 91– agosto de 2007. pag 46

Oscar Araújo cuenta: *“Durante mi dirección, el Teatro San Martín atravesó cuatro direcciones generales. La crisis económica se fue acentuando, al punto que me vi conminado a reducir el ballet en un 25% de su elenco. Fue un momento muy difícil porque ya no se trataba de hacer crecer a la compañía, sino de evitar la amenaza de su disolución. Toda la energía se concentró en tratar de salvar y conservar lo que éramos.”* Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 61

Después de estos testimonios es entendible que en su discurso por los 30 años de vida del Ballet y Grupo de titiriteros la Ministra **Silvia Fajre** haya dicho: *“debemos sentirnos orgullosos de sostener una política cultural a través del tiempo, algo que no siempre es fácil en un país como la Argentina.”* Revista Teatro N° 91 – agosto de 2007. pag 179

¿Por qué razón “elencos artísticos estables” han sufrido la reducción de sus integrantes y hasta la disolución total del cuerpo?

- Estos “cuerpos artísticos estables” no están nomenclados. No reciben una partida presupuestaria específica para cada uno de ellos. No tienen reglamento.
- Tienen 30 años de existencia, 30 años de historia, 30 años de tradición y función cultural. Pero en el mundo del papeleo administrativo, estos “cuerpos artísticos estables” no existen. Por esa sencilla razón son vulnerables ante cualquier cambio político, económico o administrativo.
- Los 30 años de historia, la vida, familias y carreras profesionales de más de 60 artistas penden de un hilo llamado Kive Staiff.

¿Hay alguna posible solución a éste problema?

En principio la política cultural de la ciudad tendría que hacer lo que se debería haber hecho desde un primer momento. Crear en los papeles lo que hace 30 años está funcionando en los hechos.

En la nota del diario La Nación, **Pablo Sirvén** sugiere que sería bueno: *“(…) instrumentar de una vez algún sistema de gobierno del C.T.B.A. (Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires) consensuado que permita al San Martín ingresar en una era definitiva de estabilidad sin tener que depender de una sola persona y con saludables alternancias, donde la organización venza el efímero tiempo de los hombres.”*

Hay que lograr una política cultural que diseñe un plan que apoye, valore y retenga a sus artistas.

Laura Papa, en una entrevista a **Mauricio Wainrot** para la revista TIEMPO DE DANZA N° 19 abril/mayo 1999 dice: *“El año 1998 fue transitado por el ballet del San Martín, que cumplía su treinta aniversario(contando desde la creación del primer ballet del Teatro San Martín en 1968 y que se disolvió en 1971), de una manera particularmente anómala: sin el cargo de director formalmente ocupado, sin proyectos, sin certezas de ningún tipo.”*

Con la ayuda de las vueltas de la vida y de los números, este año 2007, el Ballet del Teatro San Martín, “volvió” a cumplir treinta años gracias a que tuvo “una segunda fundación” en 1977. Estos “segundos 30 años” encuentra al Ballet en una posición muy diferente gracias al esfuerzo de todo su plantel (Directores, bailarines, asistentes, maestros, coreógrafos, etc...) La ministra **Silvia Fajre** terminó su discurso por los “nuevos” 30 años de vida del Ballet y Grupo de titiriteros diciendo: *“Estoy segura de que seguirán construyendo ésta política cultural, quienes se encuentran hoy en ésta celebración”*.

Pensamos, los que estábamos en aquella celebración, que éste es un momento ideal para “comenzar a construir” lo que, paradójicamente, ya está funcionando.
Buenos Aires, septiembre 2007

3) Origen y fundamento de la Danza Contemporánea

Después de la I Guerra Mundial, las artes en general hacen un serio cuestionamiento de valores y buscan **nuevas formas de reflejar la expresión individual** y un camino de la vida más dinámico. Como reacción a los estilizados movimientos del ballet clásico y a la progresiva emancipación de la mujer, surgió una nueva forma de bailar que **potenciaba la libre expresión: La danza Moderna**. Una de las pioneras de este movimiento fue **Isadora Duncan**. A medida que esta danza fue ganando terreno, fue rompiendo todas las reglas. Pero siempre ha sido la portadora de una importante función: **La comunicación**.

Los cambios en la ciencia, tecnología y el devenir histórico propician una constante transformación, y la danza no es la excepción. En la danza moderna se buscó la libertad de movimientos y de expresión, pero aún existe un tema y un escenario específico. Con la danza contemporánea también se busca la libertad de movimiento pero además, de tema; es decir, no hay rigor en el tema específico que se representa. La improvisación de la coreografía va acompañada de experimentos visuales-musicales, de música electrónica, cinematógrafo, electroacústica; es la tecnologización del escenario. Esto surge principalmente en las grandes urbes. Este tipo de danza busca, además, otros escenarios; vestíbulos de edificios públicos, galerías de arte, azoteas, aeropuertos, gimnasios, museos, calles, parques, jardines y plazas.

El público ya no es considerado como simple espectador pasivo y observador, ya es más activo e incluso en algunas obras interviene. Influenciada por diferentes estilos que fueron desarrollados durante el último siglo en América y Europa, sólo un elemento ha sido permanente durante toda la historia de la danza contemporánea: **La libertad**.

Como nace una coreografía contemporánea.

La técnica de la danza contemporánea es la fusión de destreza física, un estilo a través de formas determinadas y **propuestas de movimientos personales para obtener mayor expresividad**. Fluye la exactitud dramática y se alimenta de diferentes técnicas como algunos estilos de danzas españolas, clásicas, modernas y la actuación dramática.

Los bailarines experimentan a través de la improvisación y la creación colectiva, inventando sus propios movimientos que desarrollan de la naturaleza o de temas subjetivos a los que ellos van dando forma a través de un lenguaje más universal y rompiendo con lo establecido; dando por resultado la **utilización de movimientos originales que transmiten la emoción interna del bailarín**. La suma de todos estos elementos proporciona **intensidad en la interpretación escénica**.

Se puede bailar una fantasía o una realidad social, política o religiosa. O, simplemente,

puede ser una experiencia abstracta, agradable y excitante con un valor meramente estético. Se puede danzar una canción, un poema, un perfume o un silencio. El arte se da en saber escoger, entre la infinidad de movimientos posibles, **los mejores mensajeros del pensamiento y las emociones.**

Aportes de la Danza Contemporánea a un proyecto cultural integral

“La danza tiene un efecto socializante y unificador, su origen es por lo tanto de orden utilitario. Se danzaba para obtener la curación de enfermedades, para pedir la victoria en los combates, para asegurar una caza fructífera, etc.” Entrando en este siglo, queda en evidencia que ha habido un gran avance en términos culturales y tecnológicos.

Decimos “avance cultural” porque continuamente, la cultura, se enriquece y transforma. A medida que el tiempo pasa (y hablando en términos teatrales) hay “**nuevas historias para contar**” y “**nuevas formas de contarlas**”, porque también **cambiala manera** que tiene el espectador **de interesarse por los “hechos culturales”**.

Un aspecto interesante (y que necesariamente debería abordar el arte Argentino) es la difusión de nuestra historia y, por lo tanto, de nuestra identidad nacional. Si bien es la danza folklórica, a través de **un repertorio tradicional**, la que tiene como mandato esencial **la preservación de la memoria**; la danza contemporánea es, por su **carácter experimental y de adaptabilidad a los tiempos presentes, un transmisor cultural ideal al servicio de propósitos socio-educativos.**

Esto es porque su “vocabulario” continuamente se renueva, absorbiendo nuevas tendencias estéticas, experimentando y encontrando nuevas formas de movimiento; permitiéndose la fusión con otras formas artísticas como el teatro, el cine, el canto, etc. agregando todo tipo de accesorio tecnológico que ayude a potenciar la carga dramática e, incluso, sumando la participación de sociólogos, historiadores, antropólogos y dramaturgos para la investigación de los temas históricos a desarrollar. **Innovando en las formas de expresar y contar la historia nacional.** Transformando la experiencia de la creación artística en un **proyecto cultural integral.**

“La danza es la transformación de funciones normales y expresiones comunes, en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios.”

El carácter nacional le permitiría al Ballet Contemporáneo llegar a las grandes urbes y a los remotos pueblos; **integrando y “culturizando” a todos los sectores de la sociedad.** Siendo un ejemplo para los estados provinciales que se vieran incentivados a crear sus propios ballets. Generando una verdadera “revolución cultural” y más oportunidades a las constantes generaciones de bailarines que deben exiliarse para vivir de su profesión.

Repertorio de un Ballet Contemporáneo Nacional

Además de las obras abstractas o de proyección universal (que deben formar parte de un ballet contemporáneo) también, mediante este “nuevo lenguaje”, se puede describir y transmitir la temática de nuestra biografía latinoamericana y nacional; abocándose, tal vez, a los hechos más recientes. En la historia de la danza Argentina no existe ninguna compañía que desarrolle (con el lenguaje **actual y universal** de la técnica contemporánea) **obras que cuenten hechos de nuestra historia.** Por eso **están ausentes:** “Los desaparecidos de la dictadura militar”, “La lucha por la democracia”, “El drama de las madres de Plaza de Mayo”, “La irrupción del peronismo”, “La conquista del voto universal”, “El alzamiento popular en 2001” y “La actual revalorización de los derechos humanos de los Argentinos”.

Así mismo, la Argentina ha sido (y es) cuna de grandes coreógrafos cuyas obras corren peligro de perderse en el tiempo ya que nadie se encarga de sus reposiciones, como es el ejemplo de la fallecida y notable Ana Itelman. Es por eso que dentro del repertorio de una Compañía Contemporánea Nacional debería existir el espacio para recuperar nuestra historia coreográfica.

Pero lo más importante e interesante del repertorio será, sin duda, lo que surja de la **experimentación**, ya que con ella se produce el **hecho artístico verdaderamente contemporáneo**.

A través de las continuas creaciones se podrá reflejar la realidad y cubrir las **necesidades culturales del “aquí y ahora”**. Ofreciendo un producto a la sociedad y, al mismo tiempo, escuchando lo que la sociedad pide. Enriqueciéndose y absorbiendo **material inspirador de la vida cotidiana**. Utilizando una **política federal** que permita al ballet ir a las provincias, al tiempo que “las provincias puedan ir al ballet”; representadas en coreógrafos del interior del país que nunca tienen la oportunidad de contar con bailarines profesionales, vestuario, escenografía o elementos técnicos para realizar sus trabajos; ni la oportunidad de que sus trabajos se vean en el resto del país y del exterior. Convirtiendo al Ballet Contemporáneo Nacional en **custodio de las distintas corrientes creativas regionales y provinciales**.

Necesidad de un Ballet Contemporáneo con “Identidad Democrática”

Lo enunciado obliga a una profunda reflexión sobre la necesidad de llevar adelante modificaciones estructurales sobre la actual dotación de elencos en la orbita Nacional. La propia Ley 23.329 que da creación al Ballet Nacional, establece que el mismo habrá de contar con dos cuerpos que darán respuesta a dos géneros diferentes: El Ballet Folklórico Nacional (que ya fue creado) y el Ballet Clásico-Contemporáneo que se hace necesario crear para dar cobertura a una necesidad que hasta la fecha no ha tenido la debida cobertura.

Nuestro país continuamente genera un gran número de bailarines que **no tienen la posibilidad de trabajar y de vivir de su profesión**, ya que **existe una única Compañía de danza contemporánea con subvención del estado: El Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín**.

Esta escasa oferta laboral genera, indefectiblemente, que los bailarines formados y recibidos en escuelas de danza del Estado (I.S.A. del Teatro Colón, Taller de Danza del Teatro San Martín, Escuela Nacional de Danzas, I.U.N.A., etc.) **no puedan formar parte de la historia de la danza de la Argentina**. Impidiéndoles retribuir al Estado y a la sociedad, lo que éste invirtió en su formación. Como consecuencia, muchos talentos se exilian para poder trabajar o, en otros casos, tienen que subsistir empleándose en otras tareas que nada tienen que ver con la profesión, generando una desvalorización de esta rama del arte tan poco prestigiada y reconocida como trabajo.

Hay que destacar dos puntos de lo citado anteriormente:

1º) El bailarín, para mantenerse en estado físico y libre espiritualmente, necesita tener un training diario. Si no cuenta con los medios económicos para pagar las clases de estudio, no puede sostenerlo. Hecho que genera una incontinuidad y depresión que condiciona el progreso y éxito del mismo como artista. Sumándole a esa situación, la realidad de que es una profesión de corta vida útil y que se agrava si tiene que suplantar su tiempo de entrenamiento trabajando en otro tipo de empleo.

2º) Hace treinta años, **en plena dictadura militar, se creó “de palabra”, El Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín**.

El carácter de única compañía, subvencionada por el estado, dedicada a la técnica contemporánea la transforma en el objeto de anhelo de todas las generaciones de bailarines contemporáneos. Esta circunstancia es conocida y aprovechada por la dirección del Teatro San Martín que impunemente sigue manejándose de forma discriminatoria y abusiva. Usando y descartando a voluntad el elemento humano y artístico. Esto sucede porque **las bases en las cuales fue creado ese ballet se**

han mantenido vigentes, desde sus inicios, sin modificación alguna a pesar de que la realidad del país ha cambiado de manera fundamental.

La nueva política nacional, tendiente a valorizar los derechos humanos, contrasta con el desamparo que se padece en el **Teatro San Martín** (T.S.M.) y que se hizo más evidente luego de sufrir graves **accidentes laborales**, que tuvieron que ser costeados por los propios afectados. Estos hechos obligaron a los integrantes del Ballet Contemporáneo del T.S.M. a salir “**abailar a la calle**” para reclamar por sus derechos y pedir legalidad para la institución que llevaba 30 años de existencia y función cultural, sin que hubiera ninguna ley o decreto de creación.

La respuesta de la dirección del Teatro (que parece no querer adecuarse a la actual realidad democrática del país) fue despedir a siete de los mejores artistas de la compañía, por ser los que más se habían expuesto durante el conflicto dado que eran delegados y miembros de una comisión de cultura.

Luego de meses, y pese a que se logró la reincorporación de los despedidos, las **actitudes discriminatorias y persecutorias** no tienen solución y, de hecho, se agravaron porque **la gestión macrista avala esos métodos en la ciudad**.

Es tarea imposible pretender ejercer un arte que es sinónimo de “LIBERTAD Y COMUNICACIÓN” en un espacio que desde sus orígenes tiene una raíz tiránica y represiva. Es necesario **un nuevo espacio** de todos y para todos, que no se circunscriba a la cultura de una ciudad y que tenga alcance realmente federal. Que esté lejos de cualquier sistema dictatorial y que tenga sus orígenes en la democracia para que sea referente y propagador de ella a través de una compañía fundamentada en los valores de **la nueva concepción de país**, con una fuerte **identidad democrática**, que sirva para evocar y mantener presente, a través de la danza, la memoria de los hechos que nos marcaron.

2- Prólogo de un hecho histórico-cultural

Tras haber compartido diez años de experiencia artística en el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, un grupo de reconocidos bailarines fueron desvinculados por las autoridades del mismo por el reclamo de sus legítimos derechos laborales. Este hecho generó la decisión de seguir transitando juntos el camino para completar su desarrollo como artistas profesionales y preservar su intangible patrimonio: la dinámica grupal que adquirieron tras años de trabajo conjunto.

Con esta motivación decidieron crear el grupo de danza independiente “**Nuevos Rumbos**”, con el objetivo de promover la inclusión de la danza contemporánea en la sociedad, como así también darle la oportunidad a la sociedad argentina de expresarse, conmovirse y verse representada - con sus problemáticas, sus historias, sus diversas voces y visiones - a través de este arte. Propagando, además, los valores esenciales de: *Comunicación, Democracia, Unidad, Respeto, Tolerancia, Sociabilidad, Trabajo Colectivo, Responsabilidad, Participación y Libertad de Expresión*; buscando fomentarlos mediante el ejemplo de la “*dirección colegiada*”. Algo que tiene que ver con una forma de conducción mucho más “contemporánea” y acorde a los tiempos democráticos que vivimos.

La Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, observando su trayectoria artística individual y desempeño grupal, valorando los resultados obtenidos con su dirección colegiada y destacando los objetivos iniciales que como grupo humano tuvieron; decidió contratar a seis de esos artistas para integrar e iniciar la “**Compañía Nacional de Danza Contemporánea**” (en un principio llamada Compañía de Danza Contemporánea Cultura Nación). Hecho realmente auspicioso para la danza argentina y que da respuesta a una postergada necesidad de la Secretaría.

Este grupo inicial permitió superar las urgencias culturales más inmediatas mientras se trabaja, se instrumenta y planifica los objetivos a largo plazo.

La Compañía Nacional de Danza Contemporánea cuenta y contará con un repertorio propio creado por coreógrafos nacionales y por los mismos integrantes. Reflejando la realidad y cubriendo las necesidades culturales del “aquí y ahora”. Ofreciendo un producto a la sociedad y, al mismo tiempo, escuchando lo que la sociedad pide. Innovando en las formas de expresar nuestra identidad nacional contemporánea y convirtiéndose en custodio de las distintas corrientes creativas de la Argentina.

La “función inaugural” se realizó el 26 de Febrero de 2009 en el Centro Nacional de la Música y la Danza (México 564) a sala llena y con la presencia de todos los Ministros de Cultura de Latinoamérica entre otras relevantes personalidades.

Desde entonces la Compañía se ha desempeñado bajo una Dirección Colegiada integrada por los bailarines de la misma. Además de su actividad en el Centro Nacional de la música y la Danza (actual sede de la Compañía) regularmente se realizan funciones en teatros del interior del país.

Es importante destacar además, la función social que ha sido encarada mediante el dictado de clínicas o talleres totalmente gratuitos y funciones en cárceles, fábricas recuperadas, espacios al aire libre, etc...

Dado que ésta compañía tiene sus orígenes en época de democracia, hecho que está reflejado en su forma de funcionamiento, auguramos que será referente y propagador de ella.

El sistema de Dirección Colegiada con el que se condujo la Compañía Nacional de Danza Contemporánea desde su fundación, ha implementado políticas culturales que cosecharon los siguientes logros en sus tres años de vida:

- 1) La creación de un nuevo Organismo Oficial de Danza Contemporánea a nivel Nacional.
- 2) En tres años aumentó la cantidad de integrantes en un 400%. De ser 6 a 25 integrantes entre

bailarines, técnicos y administrativos.

3) Modificó el confuso nombre de “Compañía de Danza Contemporánea Cultura Nación” con el que fue creada, por el de “Compañía Nacional de Danza Contemporánea”, lo cuál y junto a nuestro LOGO (somos el único organismo artístico que tiene un logo que lo representa) nos define y nos da una clara identidad.

4) La CNDC tiene en su repertorio 20 obras. De las cuales 14 fueron creadas especialmente para la CNDC dando como resultado casi 5 estrenos por año.

5) Más de la mitad de los integrantes de la CNDC están en relación de dependencia (próximamente la totalidad de la planta estará en relación de dependencia)

6) La CNDC cuenta con un tapete (piso especial para bailar) para las giras.

7) Se consiguió y afianzó un ciclo anual de funciones en el Teatro Nacional Cervantes. Paralelamente se llevó las misma obras que se ofrecen en la Ciudad de Buenos Aires a gran parte del interior del país, concretando el objetivo de federalización de la CNDC.

8) Se consiguió abrir las puertas del Estado a los grupos independientes ofreciéndoles: Compartir funciones con la CNDC brindándoles un cachet, promoción de sus espectáculos en nuestros programas de mano y en nuestro blog, invitación a nuestras clases de entrenamiento.

9) En 3 años la CNDC y sus integrantes alcanzaron el reconocimiento de la comunidad de la danza y de la sociedad en su conjunto. Reconocimientos que se plasmaron en la nominación al “Premio Clarín 2009” de Victoria Hidalgo, “Premio Konex, diploma al mérito” a Ernesto Chacón Oribe, “Premio Teatro del Mundo” a la coreografía “La que sepamos todos” de Rakhil Herrero, tres de nuestro bailarines (Bettina Quintá, Victoria Hidalgo y Pablo Fermani) fueron seleccionados e invitados para asistir a la clase magistral ofrecida por el maestro Plisetski que acompañó a Ana Laguna y Mikhail Baryshnikov en sus funciones en Argentina en 2010, el bailarín Pablo Fermani fue invitado a la “Primer Gala de Ballet Internacional” que se realizó en Argentina representando a la CNDC y a la Secretaría de Cultura de la Nación junto con destacados bailarines de todo el mundo

10) La antropóloga griega Konstantina Bousmpoura junto a la argentina Julia Heim, interesadas por la historia y propuesta artístico/democrática de la CNDC y de los acontecimientos que llevaron a fundarla desde la desvinculación de un grupo de bailarines del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín están, desde hace un año, filmando un documental sobre lo que consideran un proyecto novedoso y con profundas raíces ideológicas que reflejan la actualidad democrática de la Argentina. El documental está enfocado especialmente en el funcionamiento de la Dirección Colegiada.

❖ COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA

1-Manifiesto 9 DE Julio de 2011

Sábado 9 de Julio de 2011

Reunión de bailarines de la CNDC

Presentes: Magali, María, Julieta, Victoria, Daniel, Darío, Diego, Juan, Leandro.

TEMAS

1. Generales

- La compañía nos **trasciende**, debe estar por fuera de nosotros y nuestras necesidades personales.
- El **bebé** creció y ahora necesita abrirse al mundo. Hay que dejar que la compañía transite por nuevos caminos, que encuentre su identidad y que no dependa de nadie en particular. Es necesario confiar el proyecto a los miembros que ahora formamos parte de la compañía. Nadie es dueño del proyecto ni debe asumir la responsabilidad del mismo de manera personal. No condenarnos al pasado sino construir a partir del presente, con las nuevas condiciones y posibilidades.
- Permitirnos el error. Se trata de un proceso de sucesivos ensayos y errores. Los errores no son fracasos ni tampoco son absolutos. Ej: Vincula2.
- El planteo es colectivo en **teoría** pero, ¿lo es en la **práctica**? Lo ideológico se construye en lo cotidiano, en nuestras prácticas.
- Encontrar un equilibrio en la articulación **arte-política**. Priorizar lo artístico sobre lo personal, encontrar un equilibrio entre el deber ser de la compañía en tanto que compañía nacional, y las necesidades artísticas del conjunto. Tenemos como Compañía Nacional una responsabilidad moral y artística para con la sociedad. Tener en cuenta al espectador.
- No existe una **verdad**, en todo caso, hay tantas verdades como sujetos en el mundo. Nadie es **objetivo**, ni posee un grado mayor de objetividad que otros, porque somos todos sujetos y miramos el mundo desde distintas perspectivas. No hay una ética o moral que deba ser impuesta como la única posible. Aceptar la **diversidad** sin sujeciones ni condicionamientos, ser **tolerantes** y abrirse a otras posibilidades de ser. Ser inter-subjetivamente, ser con el otro. **Consensuar**.

2. Dirección

- Replantear la dirección: ¿Es funcional la dirección colegiada? ¿Es humanamente posible llevar adelante un rol multidimensional? ¿Hasta qué punto es más democrática la dirección colegiada que la tradicional? Existe una cierta **ambigüedad** en relación a los roles bailarín-director-delegado. Es necesario consensuar un organigrama para definir los roles y las funciones de cada uno de nosotros.
- Propuestas:
 - Resignificar la dirección: **coordinación**

- La función de la coordinación consiste en coordinar los distintos proyectos que la mayoría decide por votación.
- Estará compuesta por tres integrantes elegidos por votación.
- Uno de los tres integrantes deberá dedicarse exclusivamente a la coordinación, mientras que los otros dos podrán desempeñarse paralelamente como bailarines e intérpretes.
- El rol del integrante exclusivamente abocado a la coordinación será rotativo.
- En caso de renuncia, deberá darse un plazo coherente para el proceso de transición. Un coordinador deberá continuar y acompañar a los nuevos dos coordinadores.
- La coordinación contará con el apoyo de comisiones dedicadas a funciones específicas para aliviar el trabajo de la coordinación.
- Un bailarín no coordinador será elegido por sus pares como delegado, quien podrá participar de todas las reuniones de la coordinación sin excepción, inclusive las que se establezcan con los funcionarios públicos.

3. Compañía

- Hay dos dimensiones aparentemente incompatibles: la compañía como parte de la **lógica verticalista** propia del **Estado**, por un lado, y la compañía como proyecto **artístico colectivo/horizontal**, por el otro. Necesitamos hacer una división estratégica entre una y otra dimensiones, entre lo legal/formal/institucional y lo que ocurre puertas adentro. Es decir, es necesario jugar el juego: ajustarnos a lo instituido, cumpliendo con las formalidades necesarias para consolidar la existencia de la compañía, pero en la praxis interna, ser instituyentes, organizándonos con una lógica otra.
- Saber jugar el juego implica conocer **las reglas externas**, y al mismo tiempo, tener claro las **internas**, que deben ser creadas colectivamente y de manera consensuada. Co-construir un reglamento interno para consensuar límites. Somos responsables de generar esa nueva forma, esas nuevas reglas, y para ello, debemos subsumir nuestras necesidades personales en pos de la compañía y su futuro. **Despersonalizarnos**, somos parte de algo que nos trasciende.
- Replantear el sistema de reemplazos: Resignificar: rotativos. Dos posibilidades:
 1. Que no existan y, frente a un caso extraordinario, acomodarse a las circunstancias.
 2. Si existen, que se garantice y especifiquen las fechas de funciones desde el inicio, repartiéndolas equitativamente entre ambos repartos.
- Replantear el sistema de asistencia: generar un sistema en el que los bailarines sean convocados cuando se los necesite, y liberados cuando no, documentando las entradas y salidas para no generar problemas legales o con la ART.
- Permitir licencias artísticas. Consensuar y reglamentar las condiciones.
- Promover y coordinar cursos formativos
- Las reuniones deben ser convocadas con anterioridad. No deben ser espontáneas ni de carácter personal. Es inaceptable cualquier tipo de **violencia** en los debates. Las reuniones semestrales de devolución a cada integrante deberían ser colectivas.
- Hay **déficit comunicacional** y un manejo discrecional de la información. Un ejemplo del desfase entre teoría y práctica es que en teoría las decisiones son tomadas de manera colectiva pero en la práctica la información es jerarquizada y puesta en circulación según parámetros parciales. Generar espacios de comunicación concretos, como por ejemplo, la ya propuesta charla semanal dentro del horario de trabajo.

- La Patriótica: programar reuniones para debatir específicamente sobre este proyecto.
- Problematizar sobre la participación de Pablo en un evento como solista y representante de la CNDC.

2- Reuniones post-Manifiesto

- **Jueves 14 de Julio de 2011**

Dos proyectos: Tonolec y La Patriótica.

Tonolec: Entendido como un “caballito de batalla” por parte de la Secretaría de Cultura, el proyecto significa mucho más que un mero evento. Implica la posibilidad de avanzar hacia uno de nuestros principales objetivos: que la compañía exista. La obra está pensada desde un doble formato: música en vivo y CD. Esto permitiría a la compañía disponer de Tonolec como parte de su repertorio, como una obra plausible de realizar en otros espacios y contextos. Ej: en el Cervantes.

La Patriótica: surgió como un proyecto colectivo que expresa una visión particular de la historia argentina, la cual es compartida por los 10 integrantes que, en momento de gestación de la obra, conformaban la compañía. Tal visión no representa necesariamente a todos los que hoy formamos parte de la CNDC. En este sentido, se cuestiona hasta qué punto se trata de un proyecto colectivo, cuando existe además una dirección establecida que es externa al grupo. (Arguibel). Por otra parte, una obra es un proceso complejo que requiere de un tiempo considerable para su desarrollo, su experimentación y su disfrute, tanto más si es colectiva. Crear una obra no consiste únicamente en montar una coreografía; debe haber una sumisión a la obra en sí, la cual posee una vida propia a pesar de nosotros. El guión es una brújula, un punto de partida.

Entendiendo que existen problemas espaciales, temporales y de presupuesto que imposibilitan la realización de ambas obras de manera simultánea, se llegó a la conclusión de que no debemos sentirnos presionados por compromisos para los cuales no están dadas las condiciones necesarias, y **focalizar nuestro trabajo en Tonolec**. Se decidió **postergar la creación coreográfica de La patriótica** para más adelante, no obstante lo cual la musicalización de la misma puede ir avanzando por su cuenta. En cuanto a la modalidad coreográfica del proyecto, se plantearon 3 opciones:

1. Colectiva (1 año de proceso)
2. Un coreógrafo (6 meses)
3. Varios coreógrafos (6 meses)

La votación dio como resultado 18 votos a favor de la 2º opción. **El coreógrafo elegido por la mayoría fue Ramiro**, quien propuso co-crear los personajes con los intérpretes (siendo su función el de guía) y contar con la colaboración de quienes habían expresado su interés por participar de la creación coreográfica: Daniel, Diego y Juan. También propuso replantear los personajes bajo las nuevas condiciones.

Rubén Mosquera

Victoria comunicó la voluntad de Rubén de ponerse a disposición de la compañía y de participar en nuestras reuniones, con el objetivo de colaborar con el proceso de cambio que estamos atravesando. Se debatió sobre el rol de Rubén en la compañía y qué ocurría si ya no contásemos con su ayuda.

Considerado miembro fundador y parte de la compañía, Ruben es poseedor de un saber estratégico y de una experiencia en el manejo de lo estatal que ha resultado clave para la consumación de muchos objetivos (Ej: los contratos). Rubén se presenta entonces como una

persona importante para lograr que la compañía exista y nos trascienda. Por otro lado, sería enriquecedor conocer sus opiniones e ideas, sobretodo en lo concerniente a los pasos que debemos seguir para consolidarnos institucionalmente. Teniendo en cuenta esto, se decidió **invitarlo a participar de las reuniones de la compañía**. La reunión se realizará el martes o miércoles de la próxima semana, a confirmar por Victoria.

- **Miércoles 20 de Julio de 2011**

Rubén Mosquera fue el primero en hablar. Reconociendo no ser dueño de la verdad, definió al trabajo como el gran ordenador de la vida (o en palabras de Pili: “Lo que nos salva es el trabajo”) y, en este sentido, hizo foco en la compañía en tanto que sustento económico de las 25 personas que la integran. Habiendo escuchado distintas versiones sobre el conflicto que estamos atravesando, expresó su interés por conocer la opinión de la totalidad. Paso seguido, invitó a los integrantes de la compañía a participar del diálogo.

Quienes primero tomaron la palabra hicieron referencia a la reunión del Sábado 9 de Julio, hecho que, como todos sabemos, quedó registrado en un documento que sintetiza las propuestas, ideas e inquietudes que allí se manifestaron. Se recordaron algunos de los puntos consensuados y se describió el contexto que dio origen a la reunión: a raíz de una reunión anterior, la del Martes 5 de Julio, en la cual los directores invitaron a los integrantes de la compañía a participar activamente del proyecto - apropiándose del FB y del blog, aportando propuestas, ideas, etc. - y en la que se anunció, además, las charlas individuales que la dirección realizaría a mitad de año con cada uno de los bailarines, surgió la idea de realizar una reunión para construir una propuesta en común, en lugar de llevar cada uno una idea individual. Cada cual tenía un imaginario diferente de lo que ocurría en la reunión del Sábado, es decir, nadie sabía a ciencia cierta de qué se hablaría. Sin embargo, la renuncia de Bettina y Ernesto el día Viernes 8 de Julio definió por sí misma la problemática a tratar al día siguiente: la crisis interna de la dirección. En el encuentro de ese Sábado se intentó buscar el modo de colaborar con los directores, al mismo tiempo que encontrar el camino para que la compañía nos trascienda. Todas las propuestas apuntaron a alcanzar un consenso por fuera de lo individual, apuntando al bien general. El documento en cuestión no expresa más que un conjunto de propuestas, tópicos, disparadores - ni conclusiones ni decisiones - que se pretendían compartir y debatir en la reunión pautada para el siguiente Lunes 11 de Julio. Así mismo se recordó que se trató de una reunión espontánea, organizada en el marco de la crisis de la dirección, y que, en definitiva, surgió de la necesidad de un cambio, la necesidad de replantear un proyecto cuya base inicial se había modificado y que bajo las nuevas condiciones, sus miembros estaban buscando una forma otra de lo colectivo.

Rubén escuchó las distintas voces que se expresaron. Dando cuenta de que no todos habían hablado, y siendo su pregunta inicial “¿qué opina la totalidad?”, preguntó si estaban todos de acuerdo con lo dicho. Sólo Leo Ressa respondió que no, denegando al resto la posibilidad de conocer su opinión.

Acto seguido, Rubén opinó - en referencia al documento - que en términos nominales, las propuestas eran muy lindas, pero en términos reales, resultaban difíciles. Mencionó a Paulo Freire, un educador brasilero, que sostiene una concepción particular de la educación, según la cual el maestro debe ser entendido como un sujeto dialogante que no impone su contenido de manera unidireccional sino que busca junto con sus estudiantes temas de interés que los lleven a un aprendizaje mutuo. Desde esta perspectiva existe un intercambio de saber entre estudiante y maestro en el cual ambos aprenden. Por eso Freire propone - frente a la figura tradicional del maestro que conoce y enseña a un alumno pasivo que simplemente escucha, repite y memoriza-

la figura del “el maestro aprendiz” que contribuye a que el alumno reflexione y construya su propio aprendizaje. El aporte de Freire le sirvió a Mosquera para argumentar que, cuando se tiene una jarra de agua y se pretende tirar su contenido en un balde que ya está lleno, si no hay **intercambio**, probablemente ocurra que parte del contenido del balde sea desplazado por el contenido de la jarra. En este sentido, y reconociendo el valor que los miembros fundadores tuvieron en la historia de la compañía, Rubén entiende que dos de ellos, Bettina y Ernesto se sintieron desplazados. Aconsejó dialogar maduramente para afrontar lo que él considera un **problema conceptual**: lo que se está discutiendo son conceptos, visiones, sentidos

Le tocó el turno a Ernesto y a Bettina: Ernesto aclaró que la propuesta de participación de aquel Martes 5 de Julio había intentado resolver lo que en su momento la dirección identificó como un “problema de comunicación”. La idea era abrir los problemas a todos, escuchar distintas voces y visiones, con el objetivo de construir “entre todos” el futuro de la compañía. Si bien la reunión del Sábado le gustó porque implicaba la voluntad de todos de participar, le molestó haber sido excluido de la misma. Por su parte, Bettina recordó que ellos mismos habían llamado a la participación, y en respuesta, lo que ocurrió fue que se actuó “por atrás”, violando su voto de confianza. Aunque puede ver la buena voluntad de todos, Bettina dijo haberse sentido excluida., y siendo su voluntad participar del proyecto que ella misma había fundado, ratificó su renuncia como directora. Agregó que su decisión responde a la necesidad de priorizar su persona, luego de 4 años de dedicarse plenamente a la construcción del proyecto. Siguiendo a Bettina, Ernesto también ratificó su renuncia, sosteniendo que las propuestas del documento ya habían sido ensayadas por los fundadores del proyecto 4 años atrás, y que luego fueron descartadas por la propia experiencia. La dirección colectiva terminó fracasando y se comprendió que era necesaria una dirección. Por otro lado, si bien el documento propone una coordinación, también menciona la existencia de un delegado. Ernesto cuestionó esta figura porque, en su opinión, votar por una coordinación implica confiar en ella. Si se plantea la presencia de un delegado para vigilarla, entonces Ernesto se preguntó: ¿dónde está la confianza?

El cuestionamiento de Ernesto fue replicado por quienes propusieron en el documento la figura del delegado. Por un lado, se aclaró que, lejos de ser un vigilante, el delegado fue pensado como una suerte de facilitador, como alguien que pueda ayudar a la coordinación, como un puente entre esta última y los bailarines no coordinadores. Por otro lado, si de confiar se trata, la reacción de Ernesto y de Bettina a la reunión del Sábado, ¿no podría ser interpretada como una actitud de desconfianza?

Fue evidente cómo de un mismo documento se pueden hacer múltiples interpretaciones. Es por ello que se pidió a Ernesto y a Bettina que no lo tomaran como una sentencia, insistiendo en el valor propositivo, disparador, invitador al debate, al diálogo y al consenso que ese documento significó para todos los que formaron parte de su creación. Sin el debate posterior, el documento perdió su sentido original y su intención. Por otro lado, se señaló una contradicción en el discurso de Ernesto: por una parte dijo que le gustó el hecho de que nos reuniéramos, pero frente a las propuestas que surgieron de esa participación, su decisión fue renunciar a la dirección.

Ernesto confesó haber mezclado las cosas, y aclaró que no estaba renunciando por el contenido del documento sino porque, parafraseando a Rubén, el balde ya estaba previamente lleno con problemas internos a la dirección. La reunión resultó ser la gota que rebasó el balde. Al mencionar los 4 años de lucha, durante los cuales debieron enfrentar constantes presiones de afuera, lo que ahora siente sobre sus hombros son las presiones que vienen de adentro y que hacen insoportables las presiones de afuera. Es por ello que necesita dar un paso al costado y participar como bailarín. Rubén relató cómo, en la génesis de la compañía, se había elegido la dirección colegiada: en un principio se pensó en contratar un director de confianza para ejecutar determinadas funciones. Es así como se llamó a Laura Cucchetti para ser la directora, pero luego se descartó como posibilidad porque se comprendió que, con todo derecho, ella venía con su propio manual de instrucciones. La alternativa la dio Jack con la idea de la dirección colegiada. Esta modalidad, según

Mosquera, tiene un problema: esta gobernada por personas que, en el caso de la compañía, tienen opiniones contrarias. Según su perspectiva, debemos tomar conciencia del quiebre que existe al interior del grupo y que quedó cristalizado en el siguiente hecho: se abrió un espacio colectivo acá (martes 5 de Julio), pero se generó un espacio colectivo allá (sábado 9 de Julio). Dijo sentirse tironeado entre ambos polos y aconsejó buscar un espacio para debatir, para evaluar el proceso, para buscar ayuda. Si lo colectivo implica confianza en los demás, todos deberían tener el mismo valor. En este sentido, Rubén preguntó: “¿Es así? ¿La opinión de los técnicos tiene el mismo valor que la de un bailarín? Las mismas respuestas, disímiles entre sí, dieron cuenta de la necesidad de consensuar estas cuestiones. “Lo colectivo necesita ejercitarse“, concluyó Rubén, agregando que si lo colectivo no había funcionado en su momento, ello se debía probablemente a lo que él llamó “el modelo de las orquestas“, caracterizado por una serie de castas inamovibles. En este modelo, si el director se va, no asume el primer violinista; llaman a otra de afuera para dirigir la orquesta. Y cuando se toma una dirección arbitraria, se la disfraza de artística: decir que tal persona no puede seguir en la compañía por una “decisión artística” es lo mismo que decir - de una manera políticamente menos correcta - que tal persona no puede seguir en la compañía porque se le antoja a quien detenta el poder.

Volviendo al documento, lo que Rubén entiende es que allí se propuso un “modelo” distinto al existente. En consecuencia, lo que le molestó a Ernesto y a Bettina es el mecanismo en que se produjo el documento, porque implicó el fracaso del modelo que ellos sostenían. Al molestar el mecanismo, el contenido quedó, consecuentemente, invalidado.

Victoria dijo sentirse Cobos: “mi voto es positivo” (en referencia al documento). Si bien no puede negar las diferencias, cada vez más grandes, que existen entre ella y los otros dos directores, lo cierto es que forman un trío. Si Ernesto y Bettina se bajan, ella siente no poder continuar en la dirección por una cuestión de fidelidad. Al mismo tiempo, tampoco considera como opción viable bajarse también ella, porque cree que la compañía necesita tiempo para realizar ese cambio. Piensa que el problema es interno y que es posible arreglar las cosas entre los tres - los gestos de Ernesto y de Bettina expresaron lo contrario- . Confía en la génesis del proyecto, y en ese sentido, las propuestas del documento no se alejan de aquellas primeras ideas que dieron origen a la compañía. Por eso las apoya, entendiendo que son simplemente propuestas.

Rubén dijo no tener posición; su visión es objetiva y no debe confundirse con su opinión. Comprende que se ha llegado a un punto donde es necesario tomar una decisión. Su consejo fue el siguiente: esperar hasta después de las vacaciones para decidir cómo se sigue y ver la película de Federico Fellini: “Ensayo de Orquesta”.

- **Miércoles 27 de Julio de 2011**

Luego de que Pablo diera a conocer a la compañía los detalles de su preparación para la gala, se concluyó que el conflicto que desató su situación particular - la “licencia” de la que goza para entrenarse y su participación en la gala en representación de la compañía - responde a la ausencia de reglas claras y preestablecidas que determinen las condiciones para solicitar una licencia y para representar a la CNDC. Por lo tanto, el caso de Pablo queda como un antecedente que marca un vacío reglamentario, el cual debe llenarse con la confección de un reglamento que pondere este tema entre otros.

Marcos hizo foco en la necesidad de definir la ideología y las acciones políticas de la compañía, entendiendo esto como condición necesaria y anterior a cualquier tipo de debate.

En coincidencia con Marcos, Mariela señaló la importancia de fijar una postura y una misión de la CNDC en tanto que organismo institucional, algo que hasta ahora estaba establecido. Opinó que las propuestas que emergieron de la reunión del Sábado 9 de Julio son planteos de una compañía independiente. Según expresó, la cultura está inserta en lo social y, en este sentido, la CNDC tiene un rol social. Como condición de posibilidad de todo debate, la CNDC debe tener claro el marco ideológico.

Martín manifestó la contradicción que observa entre la pretensión de trascendencia expresada en el documento y las posturas personales que emergen a la hora de debatir. Declaró que el documento fue realizado solamente por 9 integrantes de la compañía y que, por lo tanto, no tiene ninguna validez. Tampoco el documento de la reunión anterior (la del 20 de Julio) tiene para él validez porque allí aparecen las voces de sólo 3 personas cuando habían sido 23 las presentes.

Mariela disintió en este aspecto porque considera que toda propuesta es siempre bienvenida, no obstante lo cual opinó que, si de apertura se trata, todos deberían haber participado. Con respecto a la trascendencia, indicó que el todo es más que la suma de las partes, ergo, el todo debe trascender a cada una de las partes que lo constituyen. En este sentido, solicitó no perder la visión de totalidad de la compañía porque fue gracias a esa visión que se logró integrar, en un momento en el que todas las puertas parecían estar cerradas, un organismo en un espacio estatal. Bajo la premisa de “pensar lo mejor para la compañía”, pidió resignar posturas personales y ver más allá de nosotros mismos, sobre todo en una coyuntura como la actual, caracterizada por una gran sensibilidad política e institucional.

Varios recordaron que el documento fue realizado para ser debatido en la reunión pautada para el Lunes 12 de Julio, solicitando no otorgarle más importancia de la que tiene.

Rubén intervino para llamar a reflexión: ¿para qué es esta reunión? Comprendiendo que se estaban discutiendo las mismas problemáticas ya tratadas en la reunión anterior, explicó que no fue el documento lo que promovió la crisis. Agregó que si bien dicho documento no es la verdad revelada, tampoco debe ser subestimado pues expresa la voz de un grupo importante. Respondiendo a su pregunta inicial, Rubén creyó que la reunión presente era para hablar del futuro de la compañía, tomando el documento como base para discutir y llegar a una idea superadora. Y que la reunión del 20 sería documentada y enviada por mail para dejar aclarado por escrito lo discutido, como también para que los que no estuvieron presentes pudiesen estar informados.

Se hizo referencia a la cuestión todavía no resuelta del delegado. Confirmando su primer argumento, Marcos recalcó que la falencia del grupo de no tener un delegado que lo represente es consecuencia de no tener definidas de antemano cuestiones generales de la compañía. Para Ernesto, el hecho de que un director sea delegado de sus bailarines no es contradictorio, porque según su punto de vista, los directores tienen como deber mejorar las condiciones de quienes están a su cargo. Los delegados nacen porque los directores no cumplen con su deber. Como director de la CNDC, él sintió la obligación de luchar y defender a sus compañeros. Por su parte, Rubén comprende cómo natural la relación contradictoria entre el orden y la libertad. Esta tensión es una cuestión filosófica que históricamente ha generado la pregunta por “el límite”. Señaló que todo bailarín debe tener derecho recursivo, razón por la cual un director no puede ser nunca delegado de sus bailarines. El sindicato es una herramienta para hacer frente a esa tensión entre quien ordena y quien obedece, para establecer límites.

Mariela propuso tomar de las experiencias pasadas lo bueno y lo malo para aprender y seguir

construyendo. La compañía ha llegado a un punto de maduración, demostrando su valor y su nivel. En tanto coordinadora de la administración y la gestión de la compañía, señaló la urgente necesidad de definir cómo se sigue, quiénes serán los responsables, quién firmarán.

Respecto a la dirección, Daniel comentó que mientras ya estaban confirmadas las renunciaciones de Bettina Y Ernesto, todavía quedaba por clarificarse la decisión de Victoria. Ella respondió no saber qué hacer, porque si bien estaba psicológicamente “quemada”, sentía temor por las consecuencias de un cambio tan fuerte.

Ernesto propuso, por un lado, continuar con el sistema actual ya que no sólo había funcionado bien sino que había sido aceptado por los de “arriba”. Y por el otro, sugirió que “a la sombra” se discutiera y ensayara la implementación del nuevo sistema para ver si funcionaba. Según su perspectiva, la diferencia más importante entre el actual y el nuevo sistema reside en la toma de decisiones: mientras que hasta ahora las decisiones se debatían y tomaban entre los directores, el nuevo sistema plantea abrir ese debate al grupo en su totalidad y utilizar el mecanismo de asamblea para tomar las decisiones. Por último, dijo que el 12 de Agosto Bettina y él presentarán su renuncia como directores ante Arguibel, y en esa oportunidad sería conveniente tener ya definido las personas que ocuparán sus cargos.

Daniel opinó que no existe tal diferencia porque no hay un sistema nuevo establecido sino un conjunto de propuestas, las cuales no buscaban reemplazar el viejo sistema por uno nuevo, sino que apuntaban a sumar y mejorar el sistema vigente, sobretodo en lo que concierne a la comunicación.

Julieta propuso dejar de discutir sobre los mismos temas y empezar a dar cuerpo a las posibles formas que puede adoptar la compañía de aquí en adelante. En este sentido, para la elección de la nueva dirección/coordinación, Julieta propuso que los candidatos, en lugar de postularse individualmente, lo hagan en fórmulas tripartitas. De ese modo se evitaría que la dirección estuviese constituida por personas con opiniones muy disímiles, a tal punto de obstaculizar o imposibilitar cualquier toma de decisiones.

Mariela aconsejó mantener el título de dirección y no cambiarlo por el de coordinación ya que el primero brinda a la compañía una identidad que el segundo no. Frente al comentario de Daniel de que se pretende distinguir un adentro y una afuera (internamente seríamos una coordinación, externamente una dirección), Mariela opinó que ese juego es peligroso. Haciendo foco en la semántica de las palabras, ese juego le hace ruido, porque ser director implica una lógica vertical, dentro de la cual es posible discutir las decisiones grupalmente. La coordinación, en cambio, implicaría que, aún cuando hay urgencia, toda decisión debería tomarse colectivamente. Según su opinión, la coordinación debería ser una estrategia, no un juego.

Marcos destacó como necesidad definir el mecanismo de votación, proponiendo que todos los votos tengan el mismo valor, sean nominales y que consten en actas.

Virginia preguntó si todos podíamos postularnos al cargo de dirección, ya sea los contratados como los afectados por la Ley Marco. Si bien no hubo una respuesta concreta en términos legales, se dio por sentado que en tanto y en cuanto todos estuviéramos de acuerdo, cualquiera podía ser director. Sin ir más lejos, los fundadores de la compañía habían asumido el cargo de directores en calidad de contratados.

Victoria V. consultó cuál sería la forma más prolija para hacer la transición en relación a la

Secretaría de Cultura: ¿recambio de los tres directores o continuidad de uno?

Ernesto respondió que en todos los organismos existe el cargo de director y que cuando hay recambio, por lo general se realiza de manera radical, sin que haya una continuidad de la gestión anterior en la nueva. Sin embargo, su propuesta es que continúe uno de los directores porque ello facilitaría en muchos aspectos la tarea de los nuevos directores, ayudándolos a subirse a un tren que ya está en marcha. Ernesto propone cambiar el chofer de la locomotora pero seguir por la misma vía, y mientras tanto discutir y definir con tiempo otra vía posible.

Magalí intervino para señalar que el trabajo colectivo consiste en confiar, ya sea en un coreógrafo como en un director. Incluso un sistema vertical puede ser colectivo bajo estos parámetros de confianza. Recordó que es el arte y la intimidad con el público lo que indefinitiva nos reúne a todos y pidió no olvidarnos del hecho artístico.

Marina comentó, en referencia a la sugerencia de las fórmulas, que Victoria H. aún no se había bajado de la dirección, a lo que Victoria H. aclaró que si bien es así, ella misma había confesado dudas respecto a su continuidad.

Martín concordó con Marcos en la necesidad de definir el mecanismo de votación, agregando la posibilidad de que un técnico forme parte de la dirección colegiada. Esta último debería estar integrada por tres directores con roles bien definidos: uno artístico, otro dancístico y otro administrativo (junto con Mariela).

Rubén comentó que la Secretaría de Cultura tiende a reducir la cultura a una cantidad de eventos artísticos relacionados al arte oligárquico (orquesta sinfónica, coros) Recordó el gesto simbólico de Arguibel, quien, al asumir la dirección del Centro Nacional de la Música, agregó “y de la danza”. Este gesto fue inmediatamente suprimido por Castiñeira de Dios cuando asumió el cargo de director del Centro Nacional de Música a secas. Existe, pues, una marcada jerarquización de las disciplinas artísticas para quienes gobiernan: en lo alto las grandes orquestas, en lo bajo, los bailarines. La conceptualización de la cultura como realización de una cantidad de eventos puede verificarse en el caso del Ballet Folklórico Nacional: un compañía privada, dirigida por Santiago Ayala- más conocido como El Chúcaro - que en 1990 fue incorporada en el sistema estatal para cubrir una serie de eventos y giras nacionales. Este modelo entra en crisis cuando se lo cuestiona democráticamente, cuando se plantea que colectivamente se van a discutir cuestiones ideológicas y artísticas - algo totalmente novedoso en del campo de la danza-. En los orígenes de la CNDC, todos venían de un mismo lugar, todos eran hijos maltrechos del San Martín. Pero eso se fue rompiendo en la medida en que se incorporaron bailarines con otras historias. Esto condujo a una crisis que es innegable y de la cual es posible encontrar una salida, pero esta nunca se halla en el medio: tal como en un laberinto, sólo se puede salir por arriba. Es necesario sostener una mirada alta sobre una rediscusión que ha tomado cuerpo en el tan cuestionado documento. No se puede negar los importantes y numerosos logros que se han hecho en tan sólo 3 años. Pero tampoco puede negarse la crisis que se ha acentuado en los últimos 4 meses, durante los cuales hubo una clara desaceleración en el crecimiento de la compañía. Rubén observó que cuando los de arriba detectan la fragmentación de abajo, se aprovechan de esa situación. Por lo tanto, es urgente rediscutir el modelo, el mecanismo de toma de decisiones, el sistema de comunicación, y una vez definido todo esto, buscar el modo de presentar lo consensuado ante las autoridades. Luego, habrá tiempo para definir cuestiones estructurales: ¿qué se delega a la dirección, qué se discute colectivamente?

La Negra pidió la colaboración de todos para poder tomar una decisión, ya que se encuentra en

una situación contradictoria: desde lo personal, querría bajarse de la dirección, pero pensando en la compañía, no cree que eso sea conveniente.

Diego opinó que si el cambio es total, se debería empezar de cero. Haciendo una analogía con el ritual del Pan de San Cayetano, Diego explicó que de lo que se trata no es de alterar el modelo/receta sino de sumar. Propone entonces que un director continúe en la nueva gestión y que otros dos nuevos se sumen.

Mariela consideró indispensable la continuidad de la Negra para la estabilidad de la compañía. Muchos de los que están afuera, los legalistas, están esperando que este proyecto se derrumbe. De hecho, ya están leyendo ruptura y dando rienda suelta a las especulaciones. "Debemos tener en cuenta el modo en que se visibiliza desde el afuera esta necesidad interna del cambio", recomendó Mariela. Desde su punto de vista, administrativo y de gestión, no es lo mismo tener a la Negra en el triunvirato que tener a tres personas nuevas. Todos los días se deben tomar decisiones fundamentales para la compañía, y en este sentido, es indispensable saber cuál es el poder de la dirección porque eso hace al hacer cotidiano, al ejercicio de la presión. Hay un tiempo de gestión que exige una capacidad operatoria rápida.

Rubén recordó un principio alquimista: la naturaleza le teme al vacío. Este principio indica que cada vez que la naturaleza se encuentra con un espacio vacío, tiende a llenarlo inmediatamente. Por ello, no hay que darle a los de arriba la oportunidad de encontrarse con un vacío en la dirección, porque se correrá el riesgo de que lo llenen con personas consecuentes a su visión de las cosas.

Luego de escuchar las opiniones del grupo, la Negra decidió continuar en la dirección por un tiempo para colaborar con los dos nuevos que asuman. Luego habría que determinar la extensión de ese tiempo según lo que se considere más conveniente.

Retomando la propuesta de las fórmulas, Ernesto dijo que si bien la propuesta es coherente, no necesariamente es la mejor. Según su propia experiencia, compartir la dirección con dos personas con puntos de vistas diferentes al suyo le había resultado muy enriquecedor.

Juan recordó la idea de ayudar a los directores porque tienen un rol sobrecargado, de comunicar y decidir entre todos lo artístico, de definir nuestra posición como bailarines y de comprender el sistema político. Propuso que la dirección tome las decisiones y que los bailarines aporten.

Rubén propuso una pausa, luego de la cual se debería definir el modelo de la compañía.

XXXXXXXX

Rubén reinició el debate haciendo foco en lo artístico. Retomando la tensión entre el orden y la libertad, señaló que la administración pública presenta puntos positivos y negativos: positivos respecto a los derechos laborales, negativos en cuanto a los obstáculos que los tiempos de la administración pueden representar para lo específicamente artístico. Rubén expuso una teoría sobre el arte que toma el término griego "poiesis", entendiéndolo no como poesía (sentido hegemónico) sino como creación. El arte es, desde esta perspectiva, creación. Hay un sujeto, un sustantivo y un verbo artístico:

- Sustantivo: es la apoyatura, lo estético: ¿qué es la danza contemporánea?
- Verbo: se refiere a la acción, la posición, el sentimiento del sujeto sobre ese sustantivo. El texto de la Biblia comienza con la siguiente oración: "En el principio era el verbo". El verbo es aquella

potencia del hombre para crear, es un poder. Y como tal, se haya atravesado por lo ideológico. El arte no es una caja aislada del resto de las cosas, sino que es una capacidad de creación que sin subordinarse a la ideología, no puede separarse de ella.

El sustantivo con el verbo se relacionan dialécticamente construyendo un discurso artístico, formado por una multiplicidad de oraciones que pueden entrar en conflicto para dar forma a una nueva expresión discursiva (tesis-antítesis=síntesis). Cuando distintos sujetos con distintas visiones del arte conviven en un mismo espacio, deben consensuar una determinada visión del arte (una ideología) para poder producir un discurso en común. Así mismo, deben también consensuar una funcionalidad organizacional en concordancia con ese discurso ideológico y artístico. ¿Cómo sería esta estructura? ¿Quién toma las decisiones? ¿Qué es el colectivo? ¿Quiénes votan lo artístico? ¿Se vota por todo? Rubén propone delegar parte de la responsabilidad, dividiendo por un lado aquellos temas que requerirán una votación grupal, y por el otro, aquellos otros sobre los que la dirección podrá decidir sin consultar al colectivo, haciendo uso legítimo del poder delegado por el grupo.

Los debates que la compañía está sosteniendo no son nuevos: ya a principios del siglo XIX, los fundadores de la Nación debatieron y se enfrentaron para definir, según sus propios criterios e intereses, el modelo de gobierno del país. Saavedra y Moreno son históricamente considerados como los principales exponentes de dos corrientes de pensamiento en pugna: el primero, más tradicionalista, buscaba sólo la llegada de los criollos al poder, manteniendo la continuidad del ordenamiento social del virreinato. El segundo, en cambio, aspiraba a generar cambios más profundos, apoyándose en la idea de Belgrano de que debía ser el Inca quien gobernase la Nación. Lo cierto es que la Junta Grande de Gobierno, formada por Saavedra, no tomó ninguna decisión debido al mecanismo sumamente complejo de su carácter colectivo. Esta incapacidad de tomar decisiones hundió al país en una guerra que duró más de 40 años. Lo anterior no quiere decir que lo colectivo no pueda funcionar, pero su viabilidad depende del mecanismo de toma de decisiones.

Martín planteó la necesidad de definir previamente el significado artístico de la compañía. Propuso elegir por votación a los tres integrantes de la dirección, y una vez determinados sus respectivos roles, depositar en ellos la confianza como acto de legitimación.

Siguiendo a Martín, Marcos insistió en definir, antes de tomar cualquier decisión, el qué, el cómo, el por qué y el para qué. Una vez consensuado esto, el resto se define por decantación. Por ejemplo, si se desde lo ideológico se determina como objetivo bailar en las cárceles, la programación debería organizarse teniendo en cuenta ese objetivo, debería ser la concreción de esa postura ideológica.

Diego estuvo de acuerdo en la necesidad de traducir en acciones concretas las posturas ideológicas de la compañía.

Virginia recordó su propuesta de realizar giras por las provincias, llevando la programación de la CNDC no sólo a las capitales sino también a otros pueblos marginales.

Rubén propuso que lo colectivo sea utilizado para definir los grandes temas, no los detalles. Ej.: si colectivamente se toma la gran decisión de realizar en el año 3 funciones en cárceles y otras 3 en fábricas tomadas, las pequeñas decisiones (como la de definir si se bailará en la cárcel de Ezeiza o en la de Devoto) serán resueltas por la dirección.

Magalí insistió en la necesidad de confiar, tanto en un coreógrafo como en la dirección. A modo

de ejemplo, el programa “Partido y compartido” supone la tarea de revisar las numerosas carpetas presentadas por cada una de las compañías independientes interesadas en participar. Por cuestiones de operatividad y eficacia, el grupo debe delegar esta tarea a la dirección y confiar en su criterio de selección. Magalí propuso que una vez pasadas por el filtro de la dirección, las 3 o 4 carpetas seleccionadas sean abiertas al grupo para tomar una decisión colectivamente. Vicky apoyó esta idea.

Según Rubén, lo primero que la compañía debe hacer es definir su discurso: ¿qué quiere decir la CNDC en 2012? Una vez consensuado esto colectivamente, la dirección debe ser la encargada de gestionar y darle sustento a ese discurso, traduciéndolo en acciones concretas. La definición y planificación de los objetivos de la compañía se convierten así en una herramienta importante, que le permite a la CNDC plantarse firme ante a la Secretaría de Cultura. Lo colectivo también sirve para ejercer presión ante las autoridades. En resumen, hay cuestiones que competen a lo colectivo que deben decidirse colectivamente, y otras que deben delegarse. Ergo, se debe consensuar una lista de los grandes temas y determinar el modo en que la dirección debe accionar cuando surgen acontecimientos extraordinarios.

Juan recordó como prioridad aceitar los mecanismos de comunicación para mejorar la relación entre el grupo y la dirección.

Martín agregó que si bien es fundamental comunicar los procesos, también lo es depositar confianza en quien dirige. Lo colectivo debe intervenir cuando la dirección vulnera la voluntad de todos, cuando no respeta las grandes decisiones tomadas colectivamente.

Preocupado por el vacío que su renuncia y la de Bettina van a dejar luego del 12 de Agosto, Ernesto pidió que se decida concretamente cómo se seguirá.

Conclusiones Finales:

Se decidió que:

- Salvo enfermedad, todos deben estar presentes el Miércoles 10 de Agosto para votar a dos nuevos miembros de la dirección colegiada. Victoria continuará en su puesto por tiempo a determinar.
- La votación será obligatoria y secreta.
- Todos pueden ser candidatos (se aconseja postularse con responsabilidad)
- Los candidatos deben presentarse el Lunes 8 de Agosto

Al final de la reunión se definió el mecanismo de recuento de los votos. Sin embargo, al día siguiente, muchos plantearon la posibilidad de votar a dos candidatos, ya que son dos y no uno los cargos a cubrir. Por ello, propongo que el Lunes 8 nos pongamos de acuerdo y definamos entre todos cuál es la mejor manera de realizar la votación.

-
- **Martes 9 de Agosto de 2011**

En la reunión presente, Rubén fue invitado para reflexionar sobre la supuesta directiva que bajó Arguibel.

Según Ernesto, Arguibel pidió una suerte de paréntesis a raíz de la renuncia que le presentaron él

y Bettina en una reunión. Sin saber las verdaderas causas, pues ambos intentaron disfrazar los reales motivos de sus renunciaciones, Arguibel propuso realizar un acta fundacional trucha fechada en 2009 como un modo de construir una base legal sobre la cual poder hacer cambios. Como director de la CNDC, ordenó telefónicamente a los tres directores no tomar ninguna decisión.

La Negra dijo haber interpretado de manera diferente las palabras de Arguibel.

Bettina recordó de manera literal el discurso de Arguibel : “ No innovar hasta tanto no tomara cartas en el asunto”. Según ella, el director, algo enojado por comprender ser el último en enterarse, necesitaba hablar con Castiñeira, con Mosquera, para saber cómo manejarse en este proceso, que calificó como una anarquía. Bettina advirtió sobre los riesgos que está corriendo la compañía en la medida en que aún no goza de una estructura estable.

Ernesto resalto el pedido de Arguibel de que ni él ni Bettina renuncien, de hacer un paréntesis y de continuar operando como lo hicieron hasta entonces. Dirigiéndose a la Negra, le preguntó qué es lo que ella había interpretado.

La Negra se negó a responderle.

Rubén observó la falta de voluntad de todo cambio de Ernesto y de Bettina, cristalizada en el mail por ellos enviado el día Viernes 29 de Julio⁹³.

Ernesto comentó que el jueves anterior habían consensuado la programación de la semana siguiente a las vacaciones, en la cual la votación se había fijado para el día miércoles. Al día siguiente, ni él ni Bettina se presentan a trabajar y la Negra cambió la programación sin consultarles. Al no poder comunicarse con ella porque no tenía consigo el celular, decidieron enviar el mencionado mail.

Rubén dijo que según lo que se había charlado en la última reunión, la dirección tal cual se conocía hasta entonces continuaría hasta el 12 de Agosto. No aceptando el modo en que se habían sucedido los hechos, aclaró su posición

⁹³Hola a todos, disculpen , pero la programación tiene un par de cambios que no fueron consultados con la totalidad de la dirección y contradicen lo consensuado . La votación no es el día martes , por lo que la programación de esa semana quedara sujeta a modificación hasta que la dirección colegiada se reúna y lo defina el día lunes 8. Saludos y felices vacaciones a todos! Bettina y Ernesto .

3- Proyecto CNDC 2011

Proyecto de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea

Objetivo: Entendiendo el arte como local en su esencia, la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, en adelante C.N.D.C., se propone como objetivo la interpretación, difusión, creación y experimentación del arte del movimiento. Es la danza contemporánea la base principal del desarrollo artístico y técnico de los integrantes del grupo, tanto en la preparación diaria, como en su repertorio, sin excluir por ello, otras disciplinas complementarias.

Misión: La C.N.D.C. se propone la federalización del arte del movimiento, el fortalecimiento de redes y la interacción con distintos sectores sociales en espacios convencionales y no convencionales.

Estructura: La C.N.D.C. forma parte de la Secretaría de Cultura de la Nación, con autonomía artística y está conformada de la siguiente manera:

1. Dirección Colegiada: conformada por tres integrantes de la compañía, cada uno de ellos desempeñando de manera rotativa las funciones artísticas concernientes a lo técnico, lo administrativo y lo artístico, y consensuando entre los tres la toma de decisiones. La dirección colegiada será elegida en elecciones internas y tendrá un mandato de dos años, con posibilidad de reelección. Durante el período que dure el mandato, los integrantes de la dirección colegiada percibirán un plus económico por el desempeño de sus funciones, las cuales se desarrollarán dentro del horario laboral general de la C.N.D.C. Las facultades y deberes de la Dirección Colegiada son:
 - Tomar decisiones artísticas de carácter urgente u otras que resulten necesarias para el buen funcionamiento de la compañía (organizar los ensayos, funciones y giras). Todas aquellas decisiones relacionadas a la planificación anual de la compañía, tales como maestros, coreógrafos, programas, intervenciones sociales, deberán ser consensuadas con los integrantes del organismo.
 - Definir las tareas del grupo técnico y del administrativo y delegar su ejecución a la Coordinación técnica y a la administrativa respectivamente.
 - Velar por el cumplimiento del reglamento interno.
 - Representar a la compañía en temas administrativos y artísticos ante funcionarios públicos y la sociedad civil.
 - Los miembros de la dirección colegiada se regirán bajo un sistema de rotación regulada, en virtud del cual se abstendrán anualmente de participar de uno de los ciclos de funciones planificados, de tal manera que, para cada ciclo, uno de los tres miembros siempre quede fuera, a fin de garantizar el buen funcionamiento de la compañía.
2. Cuerpo técnico: Tiene por función evaluar, proyectar y gerenciar todo lo relacionado con los aspectos artísticos y logísticos necesarios que posibilitan la organización en la producción y realización de la actividad de la C.N.D.C., tanto a nivel nacional como internacional, gerenciando las acciones de diseño, realización, puesta en escena, montaje y operación escénica inherentes a las áreas del escenario, maquinaria de escena, sonido, iluminación, utilería, vestuario, etc. También se encarga de formular y evaluar la factibilidad de los proyectos artísticos en función de tiempos de realización y los recursos existentes tanto técnicos como humanos. El cuerpo técnico está conformado por:

- Un Coordinador Técnico
 - Un Iluminador y un Asistente de iluminación
 - Un Sonidista especializado.
 - Tres Maquinistas/Utileros
 - Un Vestuarista y un Asistente de vestuario
 - Un Maquillador/Peluquero y un Asistente de maquillaje/peluquería
3. Cuerpo administrativo: Tiene por función gestionar todo lo relacionado con los aspectos administrativos necesarios que posibilitan la organización en la producción y realización de la actividad de la C.N.D.C. Está conformado por:
- Un Coordinador de Gestión Artística
 - Dos Secretarios Administrativos
 - Un productor artístico
4. Asistencia médica: Un Licenciado en Kinesiología y Fisioterapia
5. Cuerpo artístico:
- a. Bailarines intérpretes: El grupo de bailarines intérpretes estará formado por un máximo de 18 integrantes, elegidos por concurso y/o audición. Los mismos tendrán por función desempeñarse artísticamente como bailarines e intérpretes de la danza contemporánea, asistiendo a las clases, los ensayos, las funciones y a todas aquellas actividades necesarias para el buen funcionamiento de la compañía. Los bailarines intérpretes tienen derecho a votar a los integrantes de la Dirección Colegiada y a postularse como candidatos de la misma. También podrán participar de la toma de decisiones concernientes a la planificación artística de la misma.
 - b. Dos asistentes coreográficos: Tienen por función organizar y conducir los ensayos programados por la dirección colegiada, con la finalidad de optimizar el desempeño artístico del cuerpo de bailarines intérpretes. Los asistentes tienen derecho a votar a los integrantes de la Dirección Colegiada y a postularse como candidatos de la misma. También podrán participar de la toma de decisiones concernientes a la planificación artística de la misma.
 - c. Maestros: Podrán ser contratados de manera transitoria por un término mínimo de tres meses con la posibilidad de renovar su contrato, siendo su función la preparación técnica del grupo.

Historia: Tras haber compartido diez años de experiencia artística en el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, un grupo de reconocidos bailarines fue desvinculado por las autoridades del mismo por el reclamo de sus legítimos derechos laborales. Este hecho los motivó a permanecer juntos para continuar su desarrollo como artistas y preservar su intangible patrimonio: la dinámica grupal que adquirieron tras años de trabajo conjunto.

Con esta motivación, y apoyados por la Asociación de Trabajadores del Estado (A.T.E.) decidieron crear el grupo de danza independiente “Nuevos Rumbos”, con el objetivo de promover la danza contemporánea y darle a la sociedad la oportunidad de expresarse, conmovirse y verse representada a través de este arte. Así mismo, este grupo se propuso propagar los valores de comunicación, democracia, responsabilidad, trabajo colectivo y libertad de expresión, conduciéndose como una Dirección Colegiada -algo que tiene que ver con una forma de conducción contemporánea y acorde a los tiempos democráticos que vivimos-.

La Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, observando su trayectoria artística individual y desempeño grupal, valorando los resultados obtenidos con su Dirección Colegiada y destacando sus objetivos iniciales, decidió contratar a seis de esos artistas para integrar y fundar la Compañía de Danza Contemporánea Cultura Nación, luego denominada “Compañía Nacional de Danza Contemporánea”. Este hecho fue realmente auspicioso para la danza argentina y dio respuesta a una postergada necesidad de la Secretaría.

La función inaugural se realizó el 26 de Febrero de 2009 en el Centro Nacional de Música y Danza, a sala llena y ante la presencia de todos los Ministros de Cultura de Latinoamérica. Desde entonces la C.N.D.C. se ha desempeñado bajo la Dirección Colegiada integrada por bailarines de la misma, realizando funciones en el Centro Nacional de Música y Danza (actual sede de la Compañía) y en distintos teatros de la Argentina. Así mismo, la C.N.D.C. se ha propuesto como objetivo promover la inclusión social, cristalizada en el dictado de talleres de danza y funciones en espacios no convencionales, tales como la Cárcel de Mujeres de Ezeiza.

Balance: El sistema de Dirección Colegiada con el que se condujo la C.N.D.C. desde su fundación, ha implementado políticas culturales que cosecharon los siguientes logros en sus tres años de vida:

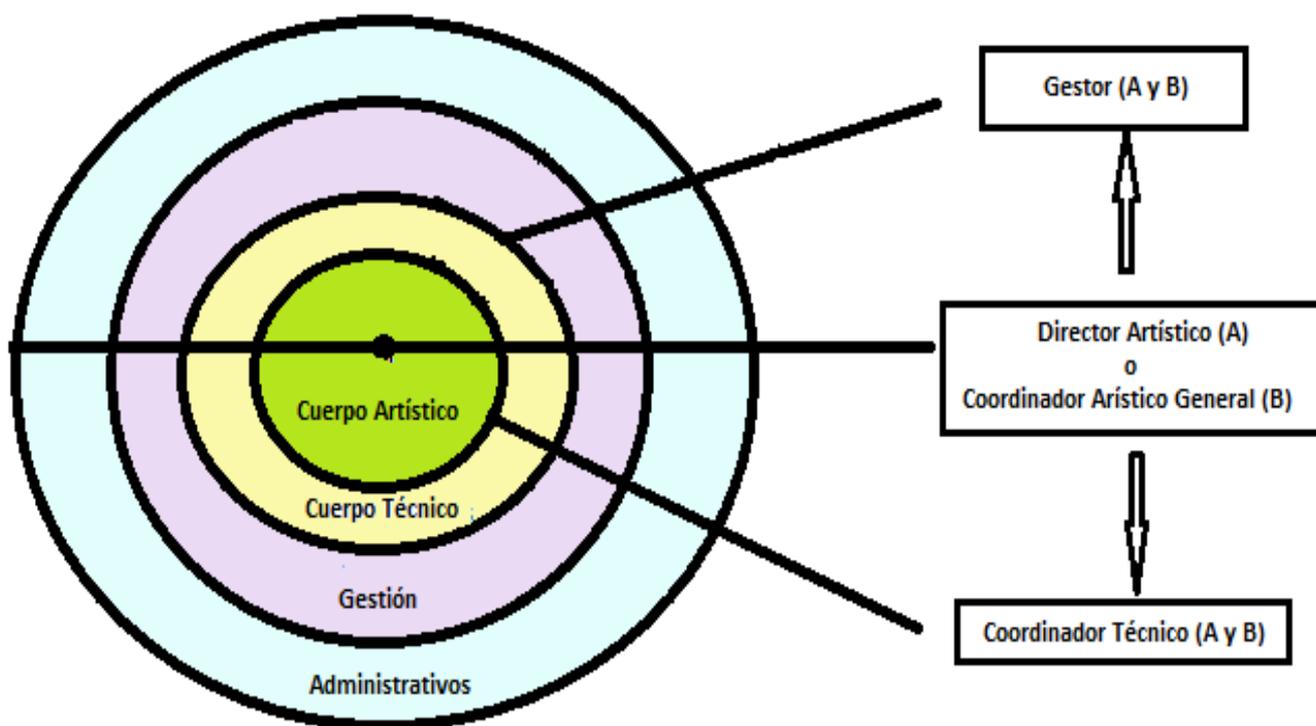
- Creó un nuevo Organismo de Danza Contemporánea a nivel Nacional.
- Aumentó la cantidad de integrantes en un 400%: de los seis iniciales, la compañía pasó a conformarse por 25 integrantes, entre bailarines, técnicos y administrativos.
- Modificó el confuso nombre de “Compañía de Danza Contemporánea Cultura Nación” por el de “Compañía Nacional de Danza Contemporánea”, nombre que - junto al LOGO propio (la C.N.D.C. es el único organismo artístico perteneciente a la Secretaría de Cultura que tiene un logo que lo representa) – define y brinda a la compañía una clara identidad.
- La CNDC tiene un repertorio de 20 obras, de las cuales 14 fueron creadas especialmente para ella. Todas las obras tienen su correspondiente producción (vestuario, calzado, utilería y escenografía)
- Más de la mitad de los integrantes de la CNDC están en relación de dependencia (próximamente la totalidad de la planta asumirá la misma condición)
- La CNDC cuenta con un tapete (piso especial para bailar) para las giras y un equipo de sonido (CD Player) para los ensayos.
- Consiguió y afianzó un ciclo anual de funciones en el Teatro Nacional Cervantes. Paralelamente llevó las mismas obras que se ofrecen en la Ciudad de Buenos Aires a gran parte del interior del país, concretando su objetivo de federalización del arte del movimiento. Entre las provincias visitadas se pueden mencionar: Salta, Tucumán, Chaco, Formosa, Corrientes, Santa Fe, Córdoba, Mendoza, San Juan, Buenos Aires, Chubut y Santa Cruz. La C.N.D.C. participó del Festival Septiembre Musical de 2009, de la Feria del Libro de 2009, de Pulso Urbano de 2009, del Congreso Latinoamericano de Cultura de 2010, de la Inauguración de la Casa de Bicentenario de C.A.B.A. de 2010, de los Festejos por el Bicentenario de la Patria de 2010, del Festival Nacional de la Danza de 2011, del Festival Nuevas Tendencias de 2011 y del Festival Abril Cultural de 2009, 2010 y 2011.
- Logró la interacción entre la C.N.D.C. y la danza independiente, creando un ciclo anual llamado “Partido y Compartido”, en virtud del cual comparte funciones con distintos grupos, brindándoles un cachet y promoción de sus obras en los programas de mano y el blog oficial de la compañía e invitándolos a las clases de entrenamiento.
- Logró el reconocimiento de la comunidad de la danza y de la sociedad en su conjunto, el cual se plasmó en la nominación “Premio Clarín 2009” a Victoria Hidalgo y en los premios “Premio Konex, diploma al mérito” a Ernesto Chacón Oribe y “Premio Teatro del Mundo” a la coreografía “La que sepamos todos” de Rakhil Herrero. Tres de los bailarines de la C.N.D.C. (Bettina Quintá, Victoria Hidalgo y Pablo Fermani) fueron seleccionados e invitados para asistir a la clase magistral ofrecida por el maestro Azari

Plisetski que acompañó a Ana Laguna y Mikhail Baryshnikov en sus funciones en Argentina en 2010. El bailarín Pablo Fermani fue invitado a la “Primer Gala de Ballet Internacional” que se realizó en Argentina, representando a la CNDC y a la Secretaría de Cultura de la Nación junto con destacados bailarines de todo el mundo.

- La antropóloga Konstantina Bousmpoura, junto a su productora Julia Heim, están filmando un documental sobre lo que consideran un proyecto novedoso y con profundas raíces ideológicas que reflejan la actualidad democrática de la Argentina. El documental está enfocado especialmente en el funcionamiento de la Dirección Colegiada.

4- Proyecto A Y B CNDC 2012

**Compañía Nacional de Danza Contemporánea
PROYECTO A y B
Elecciones Diciembre 2012**



Proyecto A	Proyecto B
Área Artística	Área Artística
Director Artístico:	Coordinador Artístico General:
Asistentes Coreográficos:	Asistentes Coreográficos:
Bailarines:	Bailarines:
Área Técnica	Área Técnica
Coordinador Técnico:	Coordinador Técnico:
Técnicos:	Técnicos:
Área de Gestión	Área de Gestión
Gestor:	Gestor
Administrativos:	Administrativos:

Prensa:	Prensa:
Elección del Director Artístico	Elección del Coordinador Artístico General
<p>El Director Artístico será elegido por proyecto mediante sistema de votación interna de la CNDC. Su gestión tendrá una duración de dos años con posibilidad de reelección mediante el mismo sistema. El Director Artístico presentará en su proyecto a un Gestor para acompañarlo en su labor. El proyecto deberá consistir en una propuesta de programación bianual con un mínimo de 4 y un máximo de 6 producciones. Dos de ellas deberán contar con la participación en escena de todos los bailarines. Las características de las restantes producciones quedarán sujetas al criterio del Director Artístico, las cuales deberán ser presentadas en su proyecto. Asimismo, deberá tener en cuenta las llamadas “Líneas Duras”, desarrolladas a continuación.</p>	<p>El Coordinador Artístico General será elegido por proyecto mediante sistema de votación interna de la CNDC. Su gestión tendrá una duración de dos años con posibilidad de reelección mediante el mismo sistema. El Coordinador Artístico General presentará en su proyecto a un Gestor para acompañarlo en su labor. El proyecto deberá consistir en una propuesta de programación bianual con un mínimo de 4 y un máximo de 6 producciones. Las mismas tendrán las siguientes características:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dos producciones de su autoría, una de ellas deberá contar con la participación en escena de todos los bailarines. • Otra producción será realizada por un coreógrafo invitado, elegido por el Coordinador Artístico General. • Y la cuarta será realizada por un coreógrafo invitado, elegido por el área artística mediante sistema de votación interna. <p>Las características de las restantes producciones quedarán sujetas al criterio del Coordinador Artístico General, las cuales deberán ser presentadas en su proyecto. Asimismo, deberá tener en cuenta las llamadas “Líneas Duras”, desarrolladas a continuación.</p>
Líneas Duras	Líneas Duras
<p>Maestros: postulados y elegidos por el área artística, mediante sistema de votación en el que el Director tiene voto calificado (3 puntos)</p>	<p>Maestros: postulados y elegidos por el área artística mediante sistema de votación.</p>
<p>Carta Blanca: espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines, siempre que ello no interfiera con la programación artística de la compañía (ensayos, funciones, reuniones, giras, etc.). La carta blanca consiste en la presentación de un proyecto que será evaluado por el Director Artístico en términos de viabilidad y que requerirá del mutuo acuerdo entre los participantes. Contará con escasos recursos económicos y técnicos para su realización y deberá ser autogestionado. Su</p>	<p>Carta Blanca: Idem. El resultado podrá ser postulado y votado por el área artística como parte de la programación de la compañía.</p>

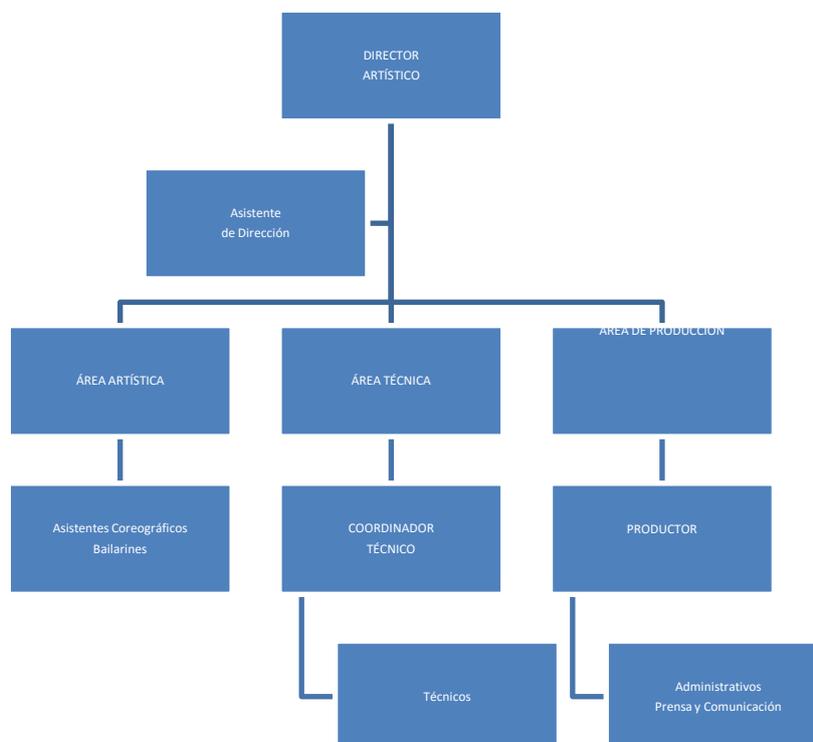
resultado podrá ser exhibido como tal en un espacio acordado con el Director Artístico.	
Extensión: Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia y el trabajo con la comunidad, en caso de no ser convocado y de tener interés en ello. Características: presentar un proyecto y autogestionarlo, contando siempre con el aval del Director Artístico quien deberá evaluar la viabilidad de la propuesta.	Extensión: Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia y el trabajo con la comunidad, en caso de no ser convocado y de tener interés en ello. Características: presentar un proyecto y autogestionarlo, contando siempre con el aval del Coordinador Artístico General quien deberá evaluar la viabilidad de la propuesta.

Nota: Podrían ser incluidas dentro de las líneas duras las siguientes cuestiones (habladas pero aún no definidas):

- Estatuto de Audición (estructura, conformación del jurado, criterio de votación y sistema de evaluación, vigencia de la lista de mérito).
- Sistematización de roles.
- Reglamento interno.

5- Proyecto CNDC 2013

Compañía Nacional de Danza Contemporánea PROYECTO Esquema organizativo estructural de la CNDC



Elección del Director Artístico

El Director Artístico será elegido mediante convocatoria abierta de proyectos, a partir de la cual todos los bailarines y los asistentes coreográficos de la CNDC, más un representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, elegirán un proyecto por sistema de votación.

La gestión del Director Artístico tendrá una duración de dos años con posibilidad de reelección mediante el mismo sistema. Tendrá a su cargo las distintas áreas que componen la estructura organizativa de la CNDC.

El Director Artístico presentará en su proyecto a un Asistente de dirección para llevar a cabo su labor durante el período estipulado, pudiendo removerlo si así lo considere y designando su reemplazo.

El proyecto deberá consistir en una propuesta de programación bianual con un mínimo de 4 y un máximo de 5 creaciones. Las mismas tendrán las siguientes características:

- Una creación podrá ser de su autoría.
- Otra será realizada por un coreógrafo invitado, elegido por el área artística mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.
- Las restantes serán realizadas por coreógrafos invitados, elegidos por el Director Artístico.
- El Director Artístico deberá garantizar la participación de cada uno de los bailarines al menos en un estreno por año.

Dentro de la programación, El Director Artístico podrá acceder, según su criterio, al repertorio de la CNDC como así también deberá considerar las demandas provenientes de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Asimismo deberá tener en cuenta y promover las llamadas “Líneas Duras”, desarrolladas a continuación.

Líneas Duras

Maestros: serán postulados y elegidos por el área artística, mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.

Carta Blanca: espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines y los asistentes coreográficos, siempre que ello no interfiera con la programación artística de la compañía (ensayos, funciones, reuniones, giras, etc.). La carta blanca consiste en la presentación de un proyecto que será evaluado por el Director Artístico en términos de viabilidad y que requerirá del mutuo acuerdo entre los participantes. Contará con escasos recursos económicos y técnicos para su realización y deberá ser autogestionado. Su resultado será exhibido como tal en un espacio garantizado por el Director Artístico. También podrá ser elegido por votación del área artística para formar parte de la programación de la CNDC.

Extensión de tareas: Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia, y el trabajo con la comunidad, siempre que ello no interfiera con la programación artística de la compañía. La extensión de tareas incluye la presentación de un proyecto que será autogestionado, contando siempre con el aval del Director Artístico, quien deberá evaluar la viabilidad de la propuesta.

Partido y Compartido: El programa “Partido y compartido” es una iniciativa de la CNDC que propone a los grupos de danza independiente un espacio de expresión, buscando promocionar su actividad, pretendiendo unir la danza oficial con la danza independiente. Se realiza una vez por año siendo el grupo independiente elegido mediante convocatoria pública.

Audición: el Director Artístico deberá ajustarse al Estatuto de Audición.

5- Proyecto extendido A (EL PROYECTO)

Elección del Director Artístico

El **Director Artístico** será elegido en esta ocasión mediante una preselección de proyectos realizada por todos los bailarines y los asistentes coreográficos de la CNDC, luego de la cual elegirán tres proyectos por sistema de votación. La terna será presentada ante las autoridades de la Secretaría de

Cultura de la Nación quienes evaluarán y determinarán la elección del Director Artístico de la CNDC.

Los candidatos al puesto de Director Artístico de la CNDC deberán presentar un Proyecto teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

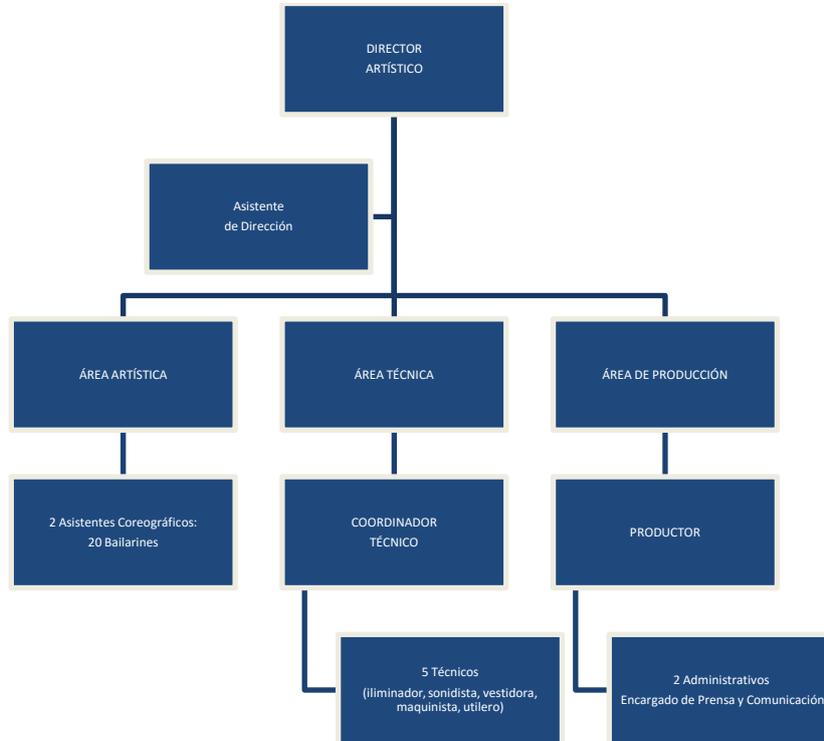
- La **gestión** del Director Artístico tendrá una duración de dos años y medio con posibilidad de reelección. Dicha gestión tendrá inicio el primero de Julio de 2013 y se extenderá hasta el 31 de Diciembre 2015.
- El Director Artístico presentará en su Proyecto a un **Asistente de Dirección** para llevar a cabo su labor durante el período mencionado, pudiendo removerlo si así lo considere y designando en tal caso a su reemplazo.
- Tendrá a su cargo las distintas áreas que componen la estructura organizativa de la CNDC. (ver cuadro en el Anexo)
- Presentará el presupuesto correspondiente a la programación artística propuesta en su proyecto en Septiembre del año anterior al inicio de su gestión.
- Deberá presentar el proyecto y presupuesto del director que sea elegido para sucederlo, a fin de velar por el buen funcionamiento de la compañía.
- El proyecto consistirá en una propuesta de **Programación Artística Bianual** correspondiente a los años **2014 y 2015**. Dicha extensión no debe confundirse con el período de gestión, el cual abarca también el semestre anterior (julio-diciembre 2013), para el cual ya se ha realizado la programación correspondiente.
- La Programación Artística bianual deberá contar con 4 **Programas Estreno**, cada uno de los cuales implica necesariamente el estreno de una o varias obras de uno o varios coreógrafos, siendo posible incluir en dichos programas obras de reposición.
- Para la planificación de los 4 Programas Estreno el Director Artístico deberá tener en cuenta las siguientes condiciones:
 - Uno podrá ser de su autoría.
 - Otro será realizado por uno o varios coreógrafo/s invitado/s, elegido/s por el área artística mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.
 - Los restantes serán realizadas por coreógrafos invitados, elegidos por el Director Artístico.
- También deberá presentar en el Proyecto tres propuestas de seminarios, quedando a cargo del área artística la elección de un cuarto seminario mediante sistema de votación interna, en la que participarán también el Director Artístico y su asistente.
- Dentro de la programación, el Director Artístico podrá acceder, según su criterio, al repertorio de la CNDC como así también deberá considerar las demandas provenientes de la Secretaría de Cultura de la Nación.
- Por último, deberá tener en cuenta y promover las llamadas “Líneas Duras”, desarrolladas a continuación:

- **Situación de Convocado Permanente:** todos los bailarines de la CNDC deberán ser convocados a participar en los 4 Programas Estreno, ya sea de manera directa o bajo el Sistema de Reparto.
- **Sistema de Repartos:** sistema que garantiza a cada bailarín su participación en cada uno de los 4 programas estreno en igualdad de condiciones, es decir, contando con el mismo tiempo y espacio de ensayo durante el proceso creativo, y misma cantidad de presentaciones durante el período de funciones. Los integrantes deberán cumplir con el 75% de asistencia durante el proceso creativo para acceder a las condiciones dadas por el sistema de repartos.
- **Situación de no convocado:** Para llevar a cabo proyectos autogestionados tales como carta blanca o extensión de tareas (descritos abajo), todos los integrantes de la compañía tendrán derecho a solicitar ante el Director Artístico la **situación de no convocado**. Dicho derecho puede ser ejercido en una única oportunidad durante el transcurso de los dos años que dure la programación artística bianual de la compañía. La solicitud deberá estar acompañada por un proyecto presentado por escrito ante el Director Artístico durante el primer mes del año en el que el solicitante planea realizar su proyecto. La solicitud de una situación de no convocado exime a bailarín interesado de la obligación de participar en una de las 4 Programaciones Estreno de la CNDC, lo cual incluye el tiempo destinado al proceso creativo como así también el de las funciones. En este sentido, el período con el que el solicitante cuenta para llevar a cabo su proyecto deberá ajustarse a los tiempos de la programación artística, de modo tal que la realización de su proyecto sea contemporánea a la de la programación estreno de cual que está eximido. La situación de no convocado es un derecho del que gozan todos los integrantes de la CNDC y, por lo tanto, es irrevocable por parte del Director Artístico
- **Maestros:** serán postulados y elegidos por el área artística, el Director y su Asistente mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.
- **Carta Blanca:** espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines y los asistentes coreográficos, previa solicitud de “la situación de no convocado”. La carta blanca consiste en la elaboración de un proyecto que será presentado ante el Director Artístico y que requerirá del mutuo acuerdo entre los participantes. Contará con escasos recursos económicos y técnicos para su realización y deberá ser autogestionado. Su resultado será exhibido como tal en un espacio garantizado por el Director Artístico. También podrá ser elegido por votación del área artística para formar parte de la programación de la CNDC.
- **Extensión de tareas:** Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia, y el trabajo con la comunidad, previa solicitud de la situación de no convocado. La extensión de tareas incluye la presentación de un proyecto ante el Director Artístico y será autogestionado.
- **Partido y Compartido:** El programa “Partido y compartido” es una iniciativa de la CNDC que propone a los grupos de danza independiente un espacio de expresión, buscando promocionar su actividad, pretendiendo unir la danza oficial

con la danza independiente. Se realiza una vez por año siendo el grupo independiente elegido mediante convocatoria pública.

- **Audición:** el Director Artístico deberá ajustarse al Estatuto de Audición.

ANEXO



6- Proyecto extendido B

Elección del Director Artístico

El **Director Artístico** será elegido en esta ocasión mediante una preselección de proyectos realizada por todos los bailarines y los asistentes coreográficos de la CNDC, luego de la cual elegirán tres proyectos por sistema de votación. La terna será presentada ante las autoridades de la Secretaría de Cultura de la Nación quienes evaluarán y determinarán la elección del Director Artístico de la CNDC.

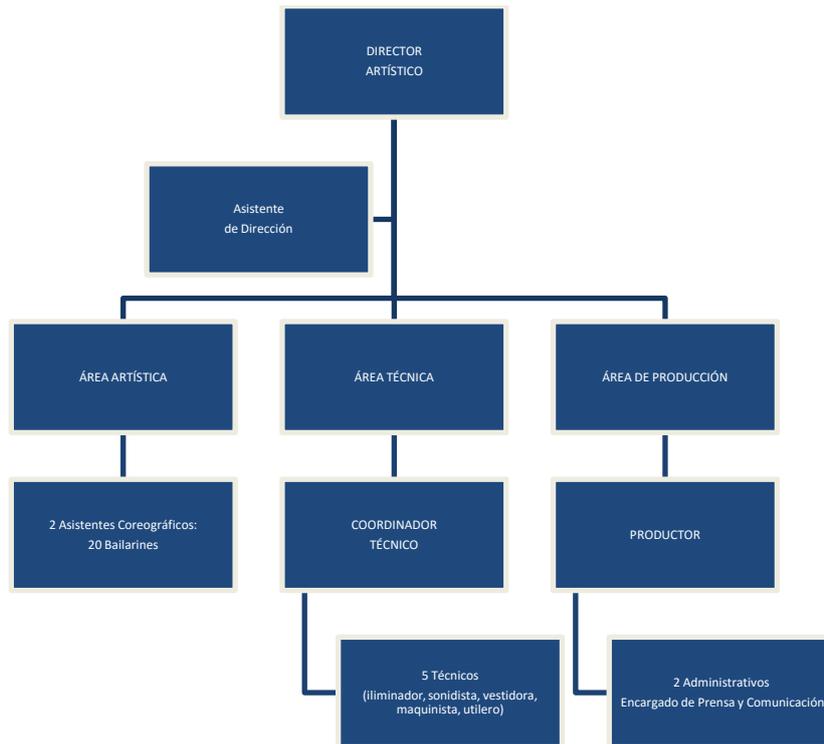
Los candidatos al puesto de Director Artístico de la CNDC deberán presentar un Proyecto teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

- La **gestión** del Director Artístico tendrá una duración de dos años y medio con posibilidad de reelección. Dicha gestión tendrá inicio el primero de Julio de 2013 y se extenderá hasta el 31 de Diciembre 2015.
- El Director Artístico presentará en su Proyecto a un **Asistente de Dirección** para llevar a cabo su labor durante el período mencionado, pudiendo removerlo si así lo considere y designando en tal caso a su reemplazo.
- Tendrá a su cargo las distintas áreas que componen la estructura organizativa de la CNDC. (ver cuadro en el Anexo)
- Presentará el presupuesto correspondiente a la programación artística propuesta en su proyecto en Septiembre del año anterior al inicio de su gestión.
- Deberá presentar el proyecto y presupuesto del director que sea elegido para sucederlo, a fin de velar por el buen funcionamiento de la compañía.
- El proyecto consistirá en una propuesta de **Programación Artística Bianual** correspondiente a los años **2014** y **2015**. Dicha extensión no debe confundirse con el período de gestión, el cual abarca también el semestre anterior (julio-diciembre 2013), para el cual ya se ha realizado la programación correspondiente.
- La Programación Artística bianual deberá contar con 4 **Programas Estreno**, cada uno de los cuales implica necesariamente el estreno de una o varias obras de uno o varios coreógrafos, siendo posible incluir en dichos programas obras de reposición.
- Para la planificación de los 4 Programas Estreno el Director Artístico deberá tener en cuenta las siguientes condiciones:
 - Uno podrá ser de su autoría.
 - Otro será realizado por uno o varios coreógrafo/s invitado/s, elegido/s por el área artística mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.
 - Los restantes serán realizadas por coreógrafos invitados, elegidos por el Director Artístico.
- También deberá presentar en el Proyecto tres propuestas de seminarios, quedando a cargo del área artística la elección de un cuarto seminario mediante sistema de votación interna, en la que participarán también el Director Artístico y su asistente.
- Dentro de la programación, el Director Artístico podrá acceder, según su criterio, al repertorio de la CNDC como así también deberá considerar las demandas provenientes de la Secretaría de Cultura de la Nación.
- Por último, deberá tener en cuenta y promover las llamadas “Líneas Duras”, desarrolladas a continuación:
 - **Situación de convocado:** Del total de los Programas Estreno, 2 deberán involucrar a los 20 bailarines de la CNDC, ya sea de manera directa o bajo el

sistema de reparto. Uno de los programas en cuestión deberá ser el votado por la compañía.

- **Sistema de Repartos:** sistema que garantiza a cada bailarín su participación en un programa estreno por año en igualdad de condiciones, es decir, contando con el mismo tiempo y espacio de ensayo durante el proceso creativo, y misma cantidad de presentaciones durante el período de funciones. Los integrantes deberán cumplir con el 75% de asistencia durante el proceso creativo para acceder a las condiciones dadas por el sistema de repartos.
- **Situación de no convocado:** Dos programas estreno podrán involucrar a una parte de la compañía, quedando los restantes integrantes en situación de “**no convocado**”, lo cual los habilita para realizar otras actividades (carta blanca, extensión de tareas, reposición de obras, etc.). Para llevar a cabo los dos Programas Estreno que solo convoquen a un parte de la compañía, el coreógrafo (o los coreógrafos) convocado deberá realizar previamente un breve proceso de trabajo con toda la compañía, luego del cual elegirá a los bailarines que formarán parte de su obra. Dicho proceso deberá tener lugar al menos tres meses antes del inicio del proceso creativo propiamente dicho. Aquellos bailarines que no sean elegidos por el coreógrafo en cuestión entrarán en la situación de “no convocados”, teniendo la posibilidad de presentar ante el Director Artístico los distintos proyectos que aplican para dicha situación.
- **Maestros:** serán postulados y elegidos por el área artística, el Director y su Asistente mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.
- **Carta Blanca:** espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines y los asistentes coreográficos, siempre que ello no interfiera con la programación artística de la compañía (ensayos, funciones, reuniones, giras, etc.). La carta blanca consiste en la presentación de un proyecto que será evaluado por el Director Artístico en términos de viabilidad y que requerirá del mutuo acuerdo entre los participantes. Contará con escasos recursos económicos y técnicos para su realización y deberá ser autogestionado. Su resultado será exhibido como tal en un espacio garantizado por el Director Artístico. También podrá ser elegido por votación del área artística para formar parte de la programación de la CNDC.
- **Extensión de tareas:** Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia, y el trabajo con la comunidad, siempre que ello no interfiera con la programación artística de la compañía. La extensión de tareas incluye la presentación de un proyecto que será autogestionado, contando siempre con el aval del Director Artístico, quien deberá evaluar la viabilidad de la propuesta.
- **Partido y Compartido:** El programa “Partido y compartido” es una iniciativa de la CNDC que propone a los grupos de danza independiente un espacio de expresión, buscando promocionar su actividad, pretendiendo unir la danza oficial con la danza independiente. Se realiza una vez por año siendo el grupo independiente elegido mediante convocatoria pública.
- **Audición:** el Director Artístico deberá ajustarse al Estatuto de Audición.
-

ANEXO



7- Carta Blanca 2014

CARTA BLANCA (CB)

CB es un espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines y los asistentes coreográficos, previa solicitud de **la situación de no convocado**.

Dicha solicitud deberá estar acompañada por un proyecto presentado por escrito ante el Director Artístico **entre Julio y Septiembre del año anterior**. La solicitud de una situación de no convocado exime al bailarín interesado de la obligación de participar en una de las 2 Programaciones Estreno planificadas para el año en el que llevará a cabo su proyecto de CB, lo cual incluye el tiempo destinado al proceso creativo como así también el de las funciones. En este sentido, el período con el que el solicitante cuenta para llevar a cabo su proyecto deberá ajustarse a los tiempos de la programación artística, de modo tal que la realización de su proyecto sea contemporánea a la de la programación estreno de cual que está eximido.

La situación de no convocado es un derecho del que gozan todos los integrantes de la CNDC y, por lo tanto, es irrevocable por parte del Director Artístico en lo que a su contenido artístico se refiere. No obstante, el Director podrá evaluar el proyecto en términos de viabilidad y programarlo según su criterio a fin de garantizar el buen funcionamiento de la compañía.

CB surge del deseo y la voluntad de los integrantes de la CDNC. En este sentido, **no ha de formar parte de la programación artística anual**, la cual deberá limitarse a dos programaciones estreno por año. En este sentido, CB quedaría desierta dentro de una programación en caso de no presentarse ningún proyecto durante la convocatoria correspondiente.

CB requerirá del **mutuo acuerdo entre los participantes**.

Los integrantes de la CNDC podrán presentar proyectos de CB o ser invitados a participar en proyectos de otros colegas **sin ningún tipo de restricción**. Lo que ha de garantizarse es que todos estén realizando alguna actividad, ya sea en las programaciones estreno de la CNDC, o dirigiendo su propio proyecto de CB, o bien participando en el proyecto de otro, o realizando tareas de extensión.

El **resultado** de CB deberá ser **escénico** y podrá adquirir la forma de una obra artística (convencional o no convencional) como así también manifestarse en **otras materialidades** (videodanza, textos de investigación académica, etc.)

Su resultado será exhibido como tal en un **espacio elegido por el director del proyecto** y garantizado por el Director Artístico de la CNDC.

CB es un espacio que habilita a los solicitantes la posibilidad de convocar a **colaboradores externos** a la CNDC con el objeto de enriquecer artísticamente los procesos de creación o investigación según corresponda.

EXCEPCIÓN

Siendo que en la programación de 2014 se ha destinado un período considerable de tiempo para la

realización de proyectos enmarcados en CB, se los considerará de manera excepcional y por única vez como parte de una tercera programación estreno en el año. Se sobreentiende con esto que en situación de normalidad, considerar a CB como una tercera programación estreno sería violatorio de la regla según la cual la programación artística anual de la CNDC debe limitarse a dos programaciones estreno anuales.

Como situación también excepcional, aquellos bailarines que no se encuentren involucrados en ningún proyecto de CB durante el 2014, o bien podrán manifestar su interés en realizar las llamadas **extensiones de tareas** (proyectos del orden de la investigación, la docencia, y el trabajo con la comunidad), o bien quedarán disponibles para realizar actividades propuestas por el Director Artístico.

Los proyectos de CB 2014 deberán ser pr

❖ CANDIDATES A LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE LA CNDC

1- Propuesta Jorge Amarante

Carta de Motivación:

Estimada,

Compañía Nacional de Danza Contemporánea

Quiero agradecer esta oportunidad de poder dar a conocer mi Proyecto para el cargo de Director Artístico de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Como se verá en la propuesta que acompaño, es mi objetivo principal continuar con el trabajo que viene desarrollando la compañía desde su creación y teniendo como base todos los logros adquiridos. Es por eso que aspiro a focalizar y alcanzar nuevas metas, abriendo nuevas puertas y brindar las herramientas para el desarrollo Artístico de cada individuo, promover la difusión de la Danza Contemporánea llegando a todo tipo de público y por sobre todo brindando un servicio a la comunidad. Por otro lado es para mí muy importante concretar la difusión nacional e internacional y aspirar a tener más representaciones, con propuestas cada vez más intensas.

Este proyecto lo he elaborado con la experiencia que he adquirido durante 25 años en la profesión. Y al haber tenido el privilegio por ello, de ser nombrado Director Artístico del Ballet Estable del Teatro Colón en el año 2008, estoy convencido que me ha ubicado en un lugar donde he aprendido a tener una perspectiva, en la cual con la convicción de todos los integrantes podamos lograr todas las metas descriptas y las que surgirán en el transcurso del camino que se vaya transitando.

El Proyecto es uno, pero sólo se concretará con el convencimiento de los integrantes de la Compañía Nacional, el cual estoy seguro además que están en un punto muy importante en sus carreras artísticas y es mi deber trabajar para que sus carreras se sigan desarrollando y llenando de energía.

Conjuntamente con la Maestra Asistente de Dirección que he convocado, haremos un trabajo sereno y minucioso, teniendo como premisa la defensa del Artista y el respeto por nuestra profesión.

Es sabido que nuestra formación se ha librado por diferente camino. Por un lado mi carrera se desarrolló en una compañía clásica, a pesar de que en mi formación he tenido la posibilidad y la inquietud de experimentar distintas técnicas dentro de la danza y la continua investigación y experimentación, me ha llevado a que al día de hoy mis trabajos coreográficos sigan participando en diferentes Festivales de Danza Contemporánea Nacionales e Internacionales, como así también ser convocado por ésta misma Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Y por otro lado la formación y antecedentes de mi Asistente, hacen que sean disparadores para que nos unamos con las convicciones y las motivaciones necesarias para llevar a la Compañía Nacional a lo más alto de nuestro ámbito cultural.

Nuevamente agradeciendo esta oportunidad me despido cordialmente, esperando estar con el beneplácito de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea.

Muy atentamente,

Jorge Amarante

Programación Artística Bianual:

Antes que nada deseo expresar mi plena satisfacción al tener la posibilidad de elaborar el presente proyecto para el cargo de Director Artístico por el período 2014-2015 de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Y así mismo respetar y proteger la programación realizada para los meses que abarcan desde julio a diciembre del 2013.

Debo así mismo destacar y adelantar que a pesar de que el cargo es por un lapso de dos años y medio, no sería muy serio de mi parte presentar el proyecto sin los lineamientos generales a largo plazo que toda propuesta debe contener y son estos los que me dan las bases para conformar dicha presentación para un período a mediano plazo. Ya que es mi obligación de dar a conocer mis objetivos y vislumbrar un horizonte real donde deseo dirigir la compañía, es que planeo un lineamiento serio y organizado con vistas a un futuro cada vez más promisorio.

Deseo destacar los importantes logros que se han dado desde la creación de la compañía, y creo muy necesario tomar el compromiso de continuar y preservar los frutos que se han logrado hasta el momento.

He tenido la suerte de conocer a la compañía al poco tiempo de su creación donde, eran seis bailarines que oficiaban, al mismo tiempo, de Directores; y con quienes tuve la oportunidad de estrenar mi obra "Grapa Tango". Luego fui convocado en otras dos ocasiones, he dictado clases de técnica clásica para la compañía y por último he tenido el privilegio de crear especialmente para el grupo "La Patriótica". Con esto sólo quiero mencionar que tengo un conocimiento bastante amplio ya que desde mi primer trabajo hasta la fecha han pasado varios años, y la compañía ha tenido cambios sustanciales. De ésta he podido conocer en forma práctica como está conformada la estructura que rodea a la compañía, y de este modo transitar el período de dirección sin improvisaciones.

Es por eso que sé además de la importancia Artística que la Dirección de la compañía debe implementar, pero también sé que habrá un gran trabajo "Ejecutivo" que va ligado fuertemente con la organización de toda la programación de las temporadas. "Entiendo que mi función como Director de la compañía consistirá en atender y escuchar las necesidades de la compañía, de la secretaria y de la sociedad en su conjunto. Pero también entiendo que no puede existir una compañía de danza que funcione bien, si no está respaldada por su personal técnico y su personal administrativo. Sé que ambas áreas siempre presentan sus particularidades a las que hay que saber escuchar y entender para poder ayudar a encontrar soluciones a los problemas que indefectiblemente siempre aparecen. En este sentido, la compañía corre con ventaja porque estoy seguro que cualquiera sea el Director que resulte electo, encontrará un plantel bien predispuesto y capacitado en ambas áreas. Lo sé, porque lo experimenté en las tres ocasiones en que trabajé con la compañía.

Como es de público conocimiento soy hasta la actualidad Bailarín Solista Estable del Ballet del Teatro Colón, y con una carrera de 25 años. Con esto deseo expresar y aportar toda mi experiencia personal como bailarín y ex Director de dicha compañía, donde estoy plenamente convencido que sin una compañía Estable con cargos en relación de dependencia, en nuestro país no se puede desarrollar plenamente un Artista con un nivel superlativo, y eso está comprobado ya que las dos compañías más importantes de nuestro país son Estables como el Ballet del Teatro Argentino de La Plata y la del Teatro Colón. Es mi voluntad contribuir en la realización de las bases necesarias para lograr que la Compañía Nacional de Danza Contemporánea sea un organismo integral donde los Bailarines contribuyan, investiguen y promuevan el Arte de la Danza y no estén sometidos a una inestabilidad Emocional, Artística y Económica.

Para lograr un futuro cada vez más promisorio. Establezco mi propuesta en la importancia de hacer valer los “Derechos” pero, de igual manera, hacer valer las “Obligaciones” que todos debemos ser conscientes de llevar a cabo sin distinción.

Como lo exprese anteriormente con mi trayectoria en el Teatro Colón he llegado a ocupar el cargo de Director del Ballet de dicho teatro dirigiendo a más de 110 bailarines. Donde he aprendido que cada uno tiene en forma lógica, distintas inquietudes Artísticas. Es por eso que estoy convencido que la programación de las temporadas deben ser pluralistas, con propuestas enriquecedoras pero también variadas, no solamente para la compañía sino también para el público. Que contengan coreógrafos de distintas técnicas, generaciones y procedencias. Tanto nacionales como extranjeros.

También debo destacar el trabajo que se ha conformado durante todos estos años desde la creación de la Compañía Nacional. Hay muchos puntos que son muy valiosos y deseo seguir manteniendo.

Con lo transitado hasta hoy y mis propuestas, el proyecto se basa en cinco pilares fundamentales

- 1-Creación de espectáculos donde alcance a todo tipo de público.
 - a- Espectáculos para TODO PÚBLICO
 - b- Espectáculos para ADULTOS
 - c- Espectáculos INFANTILES (uno por el período bianual)
- 2-Estreno de trabajos de coreógrafos nacionales y extranjeros. Con temáticas universales y de nuestra propia cultura.
- 3-Reposición de obras: espacio donde se alberguen las obras más relevante según el criterio de la Dirección Artística conformando un repertorio.
- 4-Afianzar el espacio donde los bailarines de la Compañía Nacional con inquietudes a la creación puedan desarrollar sus proyectos.
- 5-Selección de maestros invitados de diversas técnicas.

Considero imperioso que la Compañía Nacional llegue al público de todo nuestro país para educar, razonar y experimentar nuevas formas de expresión. Pero así mismo sé que es también sumamente importante que la compañía pueda llevar su Arte a otras latitudes, compartiendo escenarios, experiencias y espectadores de otros países; a través de festivales, encuentros y espectáculos programados especialmente por la compañía. Estos contactos serán valorados por el público de toda la Argentina por estar difundiendo nuestro Arte, promocionando y exportando el talento de bailarines y coreógrafos. Ocupando el lugar que una compañía nacional de danza debe ocupar en la Cultura (o “en el amplio espectro cultural”) de un país. Visibilizando, a través del interés que podamos generar con nuestras actuaciones, la enorme cantidad de personas que viven, dependen y necesitan del arte de la danza. De esta manera mi objetivo es llegar a trabajar mancomunadamente con los organismos Nacionales para lograr estar en la lista de embajadores culturales.

-Así mismo considero imperioso poder concretar espectáculos con los otros Cuerpos Artísticos Nacionales. La importancia de conformar dichos espectáculos será de un valor invaluable para todos los involucrados, ya que conlleva la experiencia de formar parte de una gran unidad humana y lograr grandes acontecimientos artísticos que no serán olvidados, y estoy seguro que el público lo agradecerá eternamente-

Mi propuesta de Programación Artística bianual consiste en un mínimo de 4 **Programas Estreno**. Cada uno de los cuales estará compuesto por el estreno de una o varias obras, de uno o varios coreógrafos, siendo posible incluir en dichos programas obras de reposición.

Para la planificación de los 4 Programas Estreno, he tenido en cuenta las inquietudes expresadas por la compañía. Que comparto y veo viable su concreción. Por esto propongo:

- Uno de los programas podrá ser de mi autoría.
- Otro será realizado por uno o varios coreógrafo/s invitado/s, elegido/s por los bailarines mediante sistema de votación. En caso de empate, será mi función desempatar.
- Los restantes dos Programas Estrenos serán realizados por coreógrafos invitados, de mi elección.
- Me reservo el derecho a poder agregar más programas para poder cumplir con las exigencias y/o necesidades de la Secretaría de Cultura (ej: giras, eventos, festejos patrios, actividades socio-culturales como las funciones en las cárceles, fábricas, etc...). Estos programas estarán compuestos por las obras que estemos ensayando en ese momento, y/u obras del repertorio de la Compañía. La elección de las obras estará condicionada por cuestiones de tiempo y lugar de ensayo, tiempo y espacio donde se realizará la presentación.

Aprovechando el interés expresado por la compañía para la realización de seminarios intensivos que permitan la capacitación y enriquecimiento artístico de todos los integrantes, propongo cuatro seminarios.

Seminarios propuestos

-Técnicas combinadas (contemporáneo - folcklore)

-Teatro Musical (formación vocal)

-Teatro Físico

-El cuarto seminario será elegido mediante sistema de votación interna. En dicha votación participaré junto a todos los bailarines y mi asistente de dirección.

A continuación transcribo algunas de las condiciones que me hizo llegar la compañía para que yo pudiera encuadrar mi proyecto dentro de ellas. Acepto todas ellas y me permito una salvedad en el punto que habla sobre Los Maestros:

Espacio destinado a la creatividad de cada Artista de la compañía

Situación de Convocado Permanente: todos los bailarines de la CNDC deberán ser convocados a participar en los 4 Programas Estreno, ya sea de manera directa o bajo el Sistema de Reparto.

- **Sistema de Repartos:** sistema que garantiza a cada bailarín su participación en cada uno de los 4 programas estreno en igualdad de condiciones, es decir, contando con el mismo tiempo y espacio de ensayo durante el proceso creativo, y misma cantidad de presentaciones durante el período de funciones. Los integrantes deberán cumplir con el 75% de asistencia durante el proceso creativo para acceder a las condiciones dadas por el sistema de repartos.

- **Situación de no convocado:** Para llevar a cabo proyectos autogestionados tales como carta blanca o extensión de tareas (descritos abajo), todos los integrantes de la compañía tendrán derecho a solicitar ante el Director Artístico la **situación de no convocado**. Dicho derecho puede ser ejercido en una única oportunidad durante el transcurso de los dos años que dure la programación artística bianual de la compañía. La solicitud deberá estar acompañada por un proyecto presentado por escrito ante el Director Artístico durante el primer mes del año en el que el solicitante planea realizar su proyecto. La solicitud de una situación de no convocado, exime al bailarín interesado de la obligación de participar en una de las 4 Programaciones Estreno de la CNDC, lo cual incluye el tiempo destinado al proceso creativo como así también el de las funciones. En este sentido, el período con el que el solicitante cuenta para llevar a cabo su proyecto deberá ajustarse a los tiempos de la programación artística, de modo tal que la realización de su proyecto sea contemporánea a la de la programación estreno de la cual que está eximido. La situación de no convocado es un derecho del que gozan todos los integrantes de la CNDC y, por lo tanto, es irrevocable por parte del Director Artístico. No obstante, el Director podrá evaluar el proyecto en términos de viabilidad y programarlo según su criterio a fin de garantizar el buen funcionamiento de la compañía.
- **Selección de Maestros:** serán postulados y elegidos por el área artística, el Director y su Asistente mediante sistema de votación. En caso de empate, será función del Director Artístico desempatar.

En este punto agregó que la técnica implementada por, al menos, uno de los maestros, deberá estar relacionada con la programación que esté en curso (ya sean ensayos o funciones), con el fin de asegurar la más alta calidad Técnica-Interpretativa.

Los maestros convocados por la compañía, estarán supervisados por la Dirección Artística, con el fin de aunar ideas y necesidades que la compañía requiera.

- **Carta Blanca:** espacio de experimentación e investigación artística, en el que tendrán posibilidad de participar todos los bailarines y los asistentes coreográficos, previa solicitud de “la situación de no convocado”. La carta blanca consiste en la elaboración de un proyecto que será presentado ante el Director Artístico y que requerirá del mutuo acuerdo entre los participantes. Contará con escasos recursos económicos y técnicos para su realización y deberá ser auto gestionado. Su resultado será exhibido como tal en un espacio garantizado por el Director Artístico. También podrá ser elegido por votación del área artística para formar parte de la programación de la CNDC.
- **Extensión de tareas:** Los bailarines tendrán la posibilidad de desarrollar proyectos del orden de la investigación, la docencia, y el trabajo con la comunidad, previa solicitud de la situación de no convocado. La extensión de tareas incluye la presentación de un proyecto ante el Director Artístico y será autogestionado
- **Partido y Compartido:** El programa “Partido y compartido” es una iniciativa de la CNDC que propone a los grupos de danza independiente un espacio de

expresión, buscando promocionar su actividad, pretendiendo unir la danza oficial con la danza independiente. Se realiza una vez por año siendo el grupo independiente elegido mediante convocatoria pública.

- **Audición:** el Director Artístico deberá ajustarse al Estatuto de Audición.

Para la concreción del presente proyecto la Dirección nombrara a un Asistente de Dirección que tendrá los mismos lineamientos Artísticos. En caso de eventualidad y ausencia del Director, el Asistente de Dirección tomara su lugar provisoriamente para tomar decisiones en busca de solucionar o bien de continuar con la concreción de la programación.

Para tal cargo mi propuesta incluye a la Maestra Giuliana Rossetti. En quien reconozco que ha tenido una formación y una carrera muy diferente a la mía; pero, al mismo tiempo, puedo apreciar la gran profesionalidad que contiene en su ser y que la ha llevado a ser la Artista que es. Y, justamente, busco en nuestras diferentes procedencias académicas y de nuestras carreras, brindar todos nuestros conocimientos para que la compañía tenga versatilidad, diversidad y pluralidad. Y estoy convencido de que ese es el mejor lugar a donde debe llegar la Compañía, con el objetivo de lograr nuevos desafíos y progresos.

Estoy seguro que lo importante de elevar un proyecto es mostrar un lineamiento y un camino a transitar con objetivos claros y precisos, que sean realizables al 100%. Y no cometer errores donde haya que estar justificando lo injustificado. Es por ello que lamento no tener en éste momento en mis manos la completa programación con nombres de coreógrafo, ya que para eso me hubiese gustado tener más tiempo para poder convocar a todos los artistas de la programación que estoy convencido será de una gran notoriedad. No sería serio de mi parte dar algunos nombres y otros no. Además tengo la dicha de trabajar en el extranjero y mi viaje que he realizado al Festival Internacional en Colombia, el cual he presente dos obras, ha coincidido con este gran honor que la Compañía me ha dado al brindarme la posibilidad de plasmar en estas líneas mis pensamientos. En caso de ser elegido, estaré en condiciones de dar todas las precisiones necesarias en el menor tiempo posible. Presentando en tiempo y forma el presupuesto correspondiente a la programación artística propuesta en mi proyecto en el mes de septiembre del año anterior al inicio de mi gestión. Como así también me comprometo a presentar la propuesta y presupuesto del nuevo director que sea elegido para sucederme, a fin de velar por el buen funcionamiento de la compañía.

Lo propuesto en éste proyecto no está basado en probar si funciona o no, está basado en la experiencia que he mencionado con anterioridad, ya que no debe de existir margen de error alguno, teniendo en cuenta que el Proyecto tiene un alcance real de dos años y estos llegan a ser un 20% o más en la carrera de un bailarín. Y por eso no se debe permitir de ninguna manera la pérdida de tiempo.

Jorge Amarante
jamarantesur@yahoo.com
www.jorgeamarante.blogspot.com
Celular: 15-6759-1966

2- Propuesta Walter Cammertoni

Carta de motivación:

Córdoba, 10 de Junio 2013

De mi consideración:

Me dirijo a ustedes con el fin de agradecer la oportunidad de postularme para dirigir la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, con honestidad me moviliza profundamente. En particular porque he tenido la posibilidad de conocer a gran parte de los talentos que hoy integran la CNDC en distintos momentos de mi historia profesional. Y puedo apreciar individualmente una diversidad de estilos que se traducen en temperamentos, caracteres y personalidades muy diferentes unos a otros. Esta heterogeneidad me inspira como director a explorar este perfil ecléctico de la compañía, despojándola de todo indicio que uniformice o marque un estándar de expectativa.

El resto de la historia ya será un punto aparte. Direccionar mi trayectoria en la búsqueda de resultados que expresen la visión que tengo, de lo que debería representar lo oficial artísticamente: riesgo e innovación. En este camino de excelencia, posicionar a la CNDC a la vanguardia como síntesis de un proceso de investigación y no de imitación de otros referentes. De allí en adelante dejar que emerja, no como un discurso sino como una energía en movimiento, lo federal argentino; buscando un posicionamiento nacional e internacional de la envergadura, que a mi criterio, la CNDC es meritoria.

A la espera de una evaluación favorable, los saluda cordialmente desde Córdoba.-

Walter Cammertoni

www.waltercammertoni.com

Programación Artística Bianual:

Visión: La característica identitaria de la compañía que la hace única en el país, es la formación contemporánea y el eclecticismo de sus integrantes.

Misión: Dedicación y talento / trabajo y producción / determinación y planificación / disciplina y perseverancia; serán impulsos motores para posicionar a la compañía en un nivel de prestigio nacional e internacional. El número actual de bailarines que la integran demanda con premura la figura de un director artístico, que encabece los programas planteando una dirección pluralista que valore y reconozca la capacidad creativa de sus bailarines.

Metas: 1. Establecer la identidad de la compañía en la desigualdad de sus integrantes. 2. Posicionar a la compañía como la más prestigiosa del país. 3. Situar a la compañía entre las más innovadoras del Mercosur.

Objetivos:

De la meta 1: Establecer la identidad de la compañía en la desigualdad de sus integrantes. 1. Valorizar la identidad artística de cada uno de sus integrantes. 2. Aprovechar el eclecticismo de las formaciones individuales de los miembros de la compañía. 3. Encarar programas innovadores que reflejen la principal formación contemporánea de los bailarines. 4. Reforzar su desarrollo como artistas profesionales

De la meta 2: Posicionar a la compañía como la más prestigiosa del país. 1. Convocar a coreógrafos de destacada trayectoria, capaces de dirigir programas completos. 2. Confiar en los estilos coreográficos de los artistas invitados. 3. Convocar a maestros que brinden entrenamiento en danza, teatro y canto de manera permanente. 4. Añadir clases de otras disciplinas artísticas que incorporen nuevas miradas a los procesos de creación. 5. Llegar al público con propuestas arriesgadas que impacten y consideren la capacidad y sensibilidad del espectador.

De la meta 3: Situar a la compañía entre las más innovadoras del Mercosur. 1. Convertir a la compañía en un emblema de la cultura argentina. 2. Fomentar a través de las creaciones un diálogo entre las corrientes contemporáneas y las danzas populares y folklóricas. 3. Ser una institución de referencia en el ámbito de la interpretación, creación, producción y difusión coreográfica argentina. 4. Diseñar una gira presentación en la región del Mercosur 5. Insertar a la compañía en los circuitos internacionales de la danza contemporánea en la región.

www.waltercammertoni.com

En sus años de existencia la compañía se ha destacado por el virtuosismo individual, por haber podido instalarse y consolidarse en el medio y por estar federalizando a la danza contemporánea con sus giras por distintas provincias del país.

Es indiscutible que sus integrantes son veinte de los mejores bailarines de la danza contemporánea argentina. Desde los seis integrantes originales a su formación actual, han crecido como cuerpo artístico y se han convertido en un orgullo para la danza.

Por lo tanto, la figura del director procurará la contención del cuerpo artístico para que éste pueda desarrollar al máximo sus capacidades y ahondar en su formación, y así encauzar su talento y dedicación hacia la manifestación creativa.

La presencia de un director artístico es fundamental para elevar aún más la calidad del organismo y de sus presentaciones. Un director artístico antes que nada debe valorar los recursos humanos con los que cuenta y acompañar los procesos artísticos de búsqueda.

Una compañía con estas cualidades debería procurar una dirección pluralista que acompañe el proceso ya comenzado y permita potenciar los caracteres individuales. Como director artístico recomendaré un organigrama de funcionamiento de acuerdo a los objetivos planteados y acordados con la compañía.

Como premisa para trabajar en la dirección artística haré hincapié en exacerbar la cualidad ecléctica de la compañía, a fin de buscar en la desigualdad su característica identitaria, que la

distancie estética, filosófica e ideológicamente de las demás compañías argentinas.

Dicha identidad será la resultante de una búsqueda conjunta, intensa, profunda y sensible entre la dirección, el área artística, el área técnica y el área administrativa.

Aprovechar ese eclecticismo que late en todos sus integrantes nos permitirá elevar la calidad de las propuestas. Aportando riesgo, innovación e investigación en las búsquedas estéticas. Por ejemplo, interactuar con otras disciplinas artísticas, tales como las artes plásticas, escenográficas, música, arquitectura, literatura, generará más creatividad en los bailarines y enriquecerá por lo tanto las propuestas ofrecidas al público.

En virtud de optimizar mi trabajo propongo como asistente de dirección a alguna de las siguientes personas:

Cecilia Barrionuevo, programadora del Festival de Cine de Mar del Plata.

Genoveva Clariá, productora de contenidos en Canal Encuentro.

Andrea Musso, productora de los Festivales Internacionales de Teatro de Córdoba.

Ana Schmukler, licenciada en actuación del IUNA y productora teatral.

www.waltercammertoni.com

Las tres primeras son licenciadas en Comunicación Social de la UNC y Gestoras Culturales en el ámbito oficial e independiente.

A fin de alcanzar y ostentar la identidad peculiar de la compañía, creo fervientemente en la necesidad de un entrenamiento-formación más completo y permanente. Promover acciones que fomenten una formación especializada, tanto en el ámbito de la interpretación como de la creación coreográfica, nos permitirá obtener un nivel de excelencia artística. Para lo cual, propongo trabajar en seminarios dictados periódicamente por maestros provenientes del teatro y/o el canto, que más allá del entrenamiento puntual, nos permitan perfeccionar la creatividad al momento de concebir nuevos proyectos. Me refiero a destacados creadores tales como: *Ciro Zorzoli, Rubén Szchumacher, Cheté Cavagliatto, Mauricio Kartun, Viviana Pozzebón, Valeria Martinelli y/o Gabriela Carrizo.*

Para que la compañía se consolide finalmente como un organismo de excelencia de la cultura argentina, es primordial presentar un repertorio artístico sólido que demuestre y visibilice su carácter único. Esto podrá concretarse invitando a trabajar a coreógrafos a los que se les ofrecerá como principal herramienta la virtuosidad y particularidades individuales de los bailarines.

En Argentina contamos con coreógrafos calificados para realizar montajes de obras con carácter de espectáculo. Artistas que han demostrado ampliamente su talento y que se merecen el espacio de poder dirigir a la compañía.

Para la planificación de los cuatro programas estreno, correspondientes a los años 2014 y 2015, propongo a los siguientes creadores argentinos: a *Lisi Estarás y/o Gabriela Carrizo* (ambas radicadas en Bélgica); a *Pablo Rotemberg, Diana Szeinblum, Cristina Gómez Comini, Edgardo Mercado, Lucas Condró, Ana Garat, Biasotto-Acuña, Luis Garay y/o Leticia Mazur.* Y a los siguientes artistas extranjeros: *Daniel Abreu, Elías Aguirre y/o Alvaro Esteban,* los tres de nacionalidad española.

Quienes sean seleccionados contarán con todo el apoyo, la confianza y la libertad para proponer y desarrollar sus proyectos. Todas las personalidades mencionadas representan a los estilos más relevantes de la danza contemporánea actual, por lo que estoy seguro lograrán creaciones de exquisitez artística.

Dos de los programas serán presentados por los creadores anteriormente mencionados.

De los dos programas restantes, uno será elegido por el área artística de la compañía. Y el cuarto sería de mi autoría como director artístico.

Aclaro la posibilidad de rescatar obras en carácter de reposición que ya forman parte del repertorio de la compañía, en caso de ser necesario según el criterio del director artístico.

Por otro lado, además de desarrollar y perfeccionar las llamadas líneas duras, propongo impulsar la creación coreográfica fomentando la experimentación de

www.waltercammertoni.com

jóvenes artistas a través de una convocatoria de “residencias de creación” apuntada a coreógrafos y/o compañías emergentes.

Esta iniciativa promovería la creación de proyectos de nuevos talentos, con el apoyo de los integrantes y la posibilidad de utilizar los recursos de la compañía. El área artística de la misma evaluará si dichos resultados se incorporarán al repertorio de la compañía.

En esta misma línea, planteo la posibilidad de involucrar a estudiantes de danza del último curso de los conservatorios de todo el país a hacer prácticas temporales, en los entrenamientos que los integrantes de la compañía realizan.

Conjuntamente con estas propuestas de apertura, nos plantearíamos acercar e insertar a la compañía en la comunidad. Como parte de la idea de desacralizar la danza, proponemos llevar nuestro trabajo a los barrios, las escuelas y/o las cárceles, nos permitirá reflejar que la esencia del arte y las disciplinas artísticas forman parte de distintos aspectos de la vida social.

Una vez alcanzadas las primeras metas, podremos avanzar en los objetivos más a largo plazo que apuntan a instalar la compañía internacionalmente. Para lo cual será necesario entre otras cosas un plan de procuración de fondos y de ese modo definir cuáles serán las fuentes internas y las fuentes externas de este proyecto.

Establecer relaciones con las entidades e instituciones que trabajen en pos del desarrollo, la promoción y difusión de la danza contemporánea de la región del Mercosur, será uno de los primeros pasos a seguir en el camino de crecimiento de nuestra compañía nacional. Elaborar un programa congruente y viable en su aspecto económico y una propuesta de gran calidad artística que nos represente a nivel internacional como un cuerpo artístico nacional amerita.

WALTER CAMMERTONI - Biodata

www.waltercammertoni.com

Bailarín, coreógrafo, actor, director y docente nacido en Córdoba, Argentina. Comienza su formación en el Seminario de Danza Clásica del Teatro San Martín de Córdoba e incursiona en la danza contemporánea con reconocidos maestros del medio. En Francia, cursa estudios en el I.PRO.ME.D. (Institut Professionnel Méditerranée Danse) en Composición Coreográfica y en las técnicas de danza clásica, danza contemporánea y jazz. En 1997 forma en Córdoba el Grupo MxM Danza, en el que se desempeña como director hasta la fecha. Algunas de sus creaciones con esta compañía son: "Cartas para los días de lluvia", "Trilogía 3 - Los cuatro elementos", "wang fo - mirar a lo lejos". Entre 1997 y 1999 compone las coreografías para la trilogía de la adaptación dramática de "La Divina Comedia", dirigida por Cheté Cavagliatto. En 1999 se integra como socio-cofundador a MedidaxMedida - Centro de Producción Cultural. En 2000 recibe el Subsidio a la Creación del Instituto Nacional del Teatro y en 2003 recibe la Beca Subsidio del Fondo Nacional de las Artes para la Investigación y la Creación. Entre 2004 y 2005 compone la coreografía de la cantata escénica "Carmina Burana" y de la ópera "Aída", representadas en el Teatro del Libertador General San Martín de Córdoba. En el Centro Cultural España Córdoba (CCEC) dirige "Entre tanto nosotros: Poemas del cuerpo". En 2005, en Buenos Aires, participa en las Residencias del Centro de Experimentación del Teatro Colón y dirige el ballet del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). En 2006 es coreógrafo y bailarín en "Lontano Blu", presentada en Córdoba y en Adelaida (Australia). En el CCEC, Cammertoni dirige la obra "Furtivos, sobre los pasos perdidos". Además, junto al Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín de Buenos Aires realiza la coreografía de la obra "Indiferencia divina". En 2007 asume como jefe del área Danza Contemporánea de la Subdirección de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, función que desempeña hasta diciembre de 2009. En 2008 es director y coreógrafo de "Consecuencias", segunda parte del espectáculo "Secuencias", representada por el Ballet del Mercosur, dirigido artísticamente por Maximiliano Guerra. Además, en el marco de los festejos del décimo aniversario del CCEC, dirige en Córdoba la obra

"Fernando Speed". Durante 2012 y 2013 fue convocado por la Compañía Tango de Marcelo y estrena en Madrid las obras "Deseo sagrado, Tango", "A la vuelta de la esquina" y "Para ambos, la muerte".

3- Propuesta Lisi Estarás

Carta de motivación

Estimados colegas,

Ante todo quería agradecer la oportunidad de participar como candidata a este puesto. Desde 1990 vivo y trabajo fuera del país y esto es sin duda desde hace un tiempo una de mis cuentas pendientes. Cuando tuve la oportunidad de ser jurado en las audiciones de CNDC vi el fuerte paralelo que existe entre ustedes y la compañía a la que pertenezco como bailarina y coreógrafa, les ballet C de la B. Como Uds., nosotros también nos encontramos en un periodo de transición y después de mas 20 años de funcionamiento estamos buscando un director artístico que de un nuevo rumbo a la compañía. Estas similitudes en modo de organización, funcionamiento y toma de decisiones a partir de una base ética y democrática; así como el corto pero intenso intercambio con los bailarines que estuvieron presente ese fin de semana son las razones que me empujan a presentarme a esta convocatoria. Me siento capaz de aportar una visión personal y una línea artística determinada a la compañía, aunque esto incluye inevitablemente la toma de ciertos riesgos. Me gustan los desafíos y el trabajo en equipo y son extremadamente responsable. Debo aclarar que a nivel artístico me siento preparada para un puesto semejante pero necesitaría apoyo y conocimiento sobre el trabajo de gestión ya que es totalmente diferente a la manera de gestionar acá en Europa.

Soy consciente de la responsabilidad que significa un puesto semejante y de que las transiciones requieren tiempo de maduración y reflexión.

Les agradezco nuevamente esta posibilidad y les deseo la mayor de las suertes en este emprendimiento.

Programación Artística Bianual:

DESCRIPCION

Este esbozo de proyecto pretende en grandes líneas dar la mayor cantidad de exposición posible a la compañía, ya sea desde la práctica (producción de espectáculos) como así también en la transmisión de conocimientos (workshops, talleres) dirigidos por los bailarines o asistentes interesados y que prácticamente podrían acompañar o no a dichas representaciones. Es de suma importancia para mí, apuntar a la inserción de la danza contemporánea en la sociedad, no como un elemento artístico exclusivo, reservado para entendidos y colegas sino como un medio de expresión del mundo que nos toca vivir desde nuestras distintas posiciones y funciones en la sociedad; tratando siempre de acercar la mayor cantidad de público heterogéneo a los trabajos mostrados y sin por esto disminuir o comprometer lo que se quiere expresar.

Muchos creadores, sin importar en que lugar del mundo nos encontremos, nos preguntamos hoy sobre cual es la función del teatro y del arte en general fuera de la necesidad del artista de expresarse, cual es su utilidad concreta más allá de ser un fenómeno catártico, a veces provocativo y estético. Las respuestas pueden variar pero el cuestionamiento mismo como punto de partida puede mantenernos alertas a la hora de elegir que queremos mostrar y como lo queremos hacer.

OBJETIVOS

Generar espectáculos de alta calidad artística donde se vea reflejada la capacidad de los integrantes de la compañía como creadores, bailarines y performers.

Promover la danza contemporánea como una rama del arte para todo público que puede ser popular y acontecer en diferentes espacios, sin limitarse solamente a salas o contextos creados específicamente para ese fin.

Crear y fortalecer vínculos con otras provincias y países limítrofes en una primera instancia, para luego abrir puertas a un mercado internacional si fuera deseado.

Impulsar y apoyar la educación y el desarrollo social desde la danza como un fenómeno de intercambio a modo profesional y amateur.

Producir obras de bajos requerimientos técnicos (decorados, etc.) que garanticen su fácil movilidad.

PROGRAMA 2014/2015

CREACIONES

La programación tendría como visión general, generar espectáculos que produzcan una comunicación directa con el espectador, que lo emocionen y lo sorprendan. Generando lenguajes físicos originales, combinados con una potente teatralidad y partiendo de la base de un fuerte trabajo grupal en donde el individuo se realza en su especificidad.

Teniendo en cuenta este aspecto, propongo aquí una serie de coreógrafos de trayectoria remarcable, que se caracterizan por su originalidad y sus diferentes metodologías de trabajo y que presentan un gran interés por generar intercambios artísticos con la República Argentina.

Tanto para coreógrafos invitados como así también en el caso de una obra de mi autoría se invitaría

a que la mayor parte de la compañía participe en las obras como primero y único cast de ser esto posible.

Los coreógrafos invitados sugeridos para este fin:

Gabriela Carrizo (Colectivo Peeping Tom)

Constanza Macras (Dorky Park)

Barak Marshall (Barak Marshall Dance Theater)

Bruno Beltrao (Grupo de Rua).

Un coreógrafo que habite en la Argentina a determinar.

Generalmente los tiempos de duración de este tipo de creaciones si hablamos de un programa completo es de 2 a 3 meses intensivos de trabajo, si son creaciones inéditas y alrededor de 1 mes si hablamos de una reposición.

(Confío en que dado el interés de estos directores por llevar a cabo trabajos en Argentina seria posible a nivel presupuestario tramitar costos de pasajes, etc.)

“CARTE BLANCHE” Y “PARTIDO Y COMPARTIDO”

Aquellos bailarines que deseen desarrollar sus propios trabajos podrán presentar sus propuestas en el marco de obras de corta a mediana duración que podrían ser unidas por una temática común y que serian agrupadas y programadas de acuerdo a las posibilidades existentes. En este aspecto creo que es sumamente valioso asegurar este espacio como así también incentivar a los bailarines a desarrollar e investigar un lenguaje propio y autónomo.

De la misma manera con el programa “PARTIDO Y COMPARTIDO” estoy plenamente de acuerdo con esta iniciativa y la colaboración y acercamiento entre el circulo independiente y el oficial.

TALLERES Y CLASES

Desde mi punto de vista hay una fuerte relación entre la programación que se decida implementar y los talleres y clases a llevar a cabo. En primer lugar porque cada coreógrafo tiene otros requerimientos a la hora de montar una obra dependiendo de si son reposiciones o creaciones especificas para la compañía, si se trabaja con materiales ya creados o no, etc. Es por esto que sugiero que los coreógrafo invitados, participen en primera instancia a dirigir un taller antes del comienzo de montaje de una obra. Así mismo estos talleres podrían ser abiertos al resto de la comunidad de la danza de la ciudad.

A nivel mas general propongo los siguientes :

“Virtuosismo y fisicalidad extrema”

Dirigido por Samuel Lefeuvre, bailarín y coreógrafo. Como interprete trabajo con Michelle Anne

de Mey con les ballet c de la b (Alain Platel, Lisi Estaras), Peeping Tom y recientemente con el grupo Les Slovaks en Bélgica. Fundador del grupo Entorse en Francia. Sus clases se focalizan en llevar al cuerpo a la de expresión física extrema empujando al performer a un estado frenético y de deconstrucción a través de la improvisación.

“El cuerpo emponderado”

Dirigido por Tamara Cubas. En este taller se trabaja la noción de emponderamiento. Se denomina axial, al proceso que habilita a una persona o colectivo a ganar poder sobre si mismo, otros, instituciones o la sociedad. Es fundamental el concepto de heterogeneidad ya que allí radica la riqueza del colectivo, cada resolución de las situaciones es particular por lo tanto se trabaja sobre el entrenamiento de las diversas capacidades y no sobre la forma.

-Preparación física: mediante un entrenamiento que nos permita resolver situaciones.

- Estado de presencia: trabajando en el presente para relacionarse aquí y ahora con todos y todo lo que acontece.

- Diálogo: mediante un constante estado de alerta y escucha para poder dialogar y tomar decisiones colectivas en el momento mismo.

“Secretos”

Dirigido por Quan Bui Ngoc. Colaborador eterno de Alain Platel. Este taller propone una búsqueda física y a la vez simple del movimiento. No se focaliza en las formas sino en referencias imaginarias y situaciones que despiertan sensaciones corporales. Llevando el cuerpo hacia direcciones extremas, molestas, emocionales y teatrales.

ASISTENTE DE DIRECCION

Para ocupar este cargo propongo a Nicolas Vladyslav.

Nicolas Vladyslav
1979, Lyon, France

Nicolas estudia circo en Amiens, Francia y en Nueva Caledonia. Mas tarde comienza sus estudios de danza contemporánea en el Arts School de Lyon donde se gradúa.

Trabajo con corógrafos como Jean Claude Gallota y Michelle Anne de Mey entre otros.

A partir del 2003 se establece en Bruselas y comienza a trabajar con Sidi Larbi Cherkaoui y les ballet C de la B con el que crea “Foi” y “Tempus Fuguit” y como co-director en el dúo “Corpus Bach”. También como asistente de Cherkaoui trabaja para el Ballet de Monte-Carlo, Grand Teatro De Geneve y Cullberg Ballet.

En el 2005 trabaja con Constanza Macras y Lisi Estaras en el trío “No Wonder” para el Schaubuhne en Berlín.

A partir de 2007 hasta la actualidad trabaja con Lisi Estaras y les ballet C de la B como bailarín y asistente en las obras “Patchagonia”, “Primero-Erscht”, “Bolero”, “I know a place”, “A DISTANCIA” y “Dans-Dans” con el que continua su gira hasta la actualidad.

Nicolas a su vez dicta periódicamente clases de entrenamiento para profesionales en donde se combina de manera original el uso de la acrobacia, virtuosismo y la fluidez del movimiento.

4- Propuesta Diana Szeinblum

DIANA SZEINBLUM

PROPUESTA PARA LA DIRECCION DEL BALLETO NACIONAL

Existen tres niveles sobre los cuales me interesa articular la propuesta.

1. Origen de la compañía
2. Propuesta artística
3. Gestión

1. EL ORIGEN DE LA COMPAÑÍA

Pensar al director como el eslabón que falta para la autogestión artística

No es posible entender esta propuesta sin considerar los orígenes de esta compañía. El intento de autogestión artística marca una diferencia dentro de lo establecido en compañías estatales. Mantener una horizontalidad jerárquica me interesa ideológicamente, por lo que desde la dirección se mantendría latente la experiencia original. Entendiendo que la entrada del director no haría del esquema conseguido un esquema vertical, sino que potenciaría lo ya establecido, contemplando la necesidad que el mismo grupo reclama: el rol del director.

2. LA PROPUESTA ARTÍSTICA

- Potenciar lo individual para potenciar el conjunto

Comprender al bailarín como individuo único y personal es el gran desafío. Poner en relación a veinte personas, que en forma conjunta estén ocupadas en desarrollar sus capacidades múltiples para ponerlas en función de un trabajo conjunto.

Este formato propiciaría un espacio al ejercicio de la experimentación, la búsqueda de lenguajes y la combinación interdisciplinaria.

Para llevar a cabo esto sería vital incorporar otras disciplinas y realizar intercambios con otros procesos artísticos: artes visuales, teatro, compositores musicales, video.

- Incorporar espacios no convencionales

El acercamiento a *otros espacios* se piensa como una manera de irrumpir, de aparecer, otra forma estratégica para empezar a hacer visible la compañía.

Pensar las creaciones para teatros, pero también acercarse a espacios no convencionales (museos, edificios estatales, espacios públicos). Crear dispositivos con el propósito de promover un público más activo

- Guiar los proyectos de los coreógrafos convocados

La idea es desarrollar propuestas que tengan que ver con las líneas trazadas. Analizar los proyectos de forma conjunta, no sólo desde un formato escrito, sino desde un trabajo de mesa, análisis, discusión, en pos de llegar a intereses comunes.

- Convocar al público

Crear lógicas que faciliten un régimen estético a formarse, a transformarse. Adentrarse en territorios nuevos animándose al asombro, a creaciones que tengan como premisa episodios únicos, excepcionales. Transformar al público en un ente más activo.

- Crear una diferenciación en relación a las compañías estatales establecidas y ya conocidas por el público y la prensa. Ofrecer a la comunidad otras fórmulas, otros parámetros estéticos.

3. LA GESTIÓN

- El director como motor de gestión

Mejorar las condiciones de trabajo de la compañía es fundamental para la producción artística, a saberse: presupuesto, calefacción, gradas, espacios de presentación, posibilidad de

invitar coreógrafos internacionales.

- Seminarios y formación de la compañía

Convocar profesores varios que enriquezcan el nivel técnico. Concretamente: clases de contemporáneo, clásico e improvisación, como base. Luego, incorporar en formatos más cortos y variados: técnicas alternativas, teatro, filosofía, historia del arte, canto, así como requerimientos específicos de los proyectos o necesidades de los mismos integrantes de la compañía .

ANEXO

A modo de salvedad, podría tomar la responsabilidad de este proyecto con la ‘condición única’ de no abandonar el trabajo personal que vengo forjando hace años. Contemplando que el planteo no tiene un formato exclusivo, lo asumiría, considerando que mis compromisos generales e internacionales -a saber, los viajes que me puedan surgir-, no se verían afectados . Considero que mi experiencia internacional también permitiría nutrir este proyecto, y en esos casos me apoyaría en el equipo que estará trabajando conmigo, quienes serían responsables de lo asumido durante mi ausencia.

Por otro lado, tomar en consideración que la propuesta es formulada en un período del año en el cual ya tengo compromisos asumidos . Concretamente tengo un estreno en el marco del Festival Panorama en el mes de julio en el TACEC (Centro experimental del Teatro Argentino de la Plata), por lo que mis responsabilidades podrían asumirse completamente en el mes de agosto.

.

5- Propuesta Cristina Gomez Comini

Carta de motivación:

Buenos Aires, 6 de junio de

2013

Sres. Coordinación Artística de la CNDC
Victoria Hidalgo
Ramiro Soñez
Victoria Viberti

Sres. Integrantes de la CNDC

Mediante la presente deseo expresar mi satisfacción al postularme para el cargo directivo de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, ya que creo significativo que se haya considerado como posible que un artista del interior ocupe un espacio de estas características. Celebro este gesto que habla de un pensamiento abarcativo, federal, pluralista y democrático, poco común en el mundo de la danza contemporánea argentina.

Disfruto de esta postulación, más allá de los resultados finales, ya que conozco a la CNDC y creo que en pocos años ha sabido posicionarse en el panorama artístico nacional de la danza desde un lugar sin precedentes. Ella está jugando un importante rol político dentro de las artes escénicas de nuestro país, entendiendo la palabra “político” como sinónimo de cambio, transformación y porque no de creación de nuevos paradigmas en la organización y gestión de las expresiones contemporáneas de la danza.

Me entusiasma profundamente la idea de dirigir la compañía porque percibo en ella el deseo de excelencia, de audacia y búsqueda artística y al mismo tiempo un acercamiento e interacción real con su entorno socio-cultural y los espacios comunitarios de todo el país.

Creo estar preparada y tener las herramientas para afrontar tamaño desafío, muchos años de distintas direcciones institucionales e independientes ligadas a la danza me han dado experiencia de gestión, capacidad de planificación, inventiva a la hora de hacer frente a problemáticas inesperadas y especialmente el ejercicio de observar, entender y accionar en pos de un crecimiento artístico. En este sentido es importante remarcar que dicho crecimiento se da cuando sus protagonistas (bailarines, equipo técnico-logístico y directivos) trabajan unidos, entusiasmados, con objetivos claros y ritmo sostenido.

Considero que la CNDC es un referente en su disciplina artística y contribuye a la expresión de una identidad nacional contemporánea, es por eso que, como argentina, me gustaría colaborar para su afianzamiento.

Cristina Gómez Comini

PROPUESTA de PROGRAMACIÓN COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA

PROGRAMACION ARTISTICA BIANUAL 2014 – 2015

Por Cristina Gómez Comini

Asistente de dirección: Angélica Berdini

La presente propuesta de programación busca mantener activa a la compañía, proponiendo acciones que vigoricen constantemente su funcionamiento, respondan a las expectativas artísticas de sus integrantes y cumplan con el espíritu federal que la anima. Así mismo, este esquema de acción podrá ser adaptado a necesidades y exigencias no previstas. Toda sugerencia o propuesta enriquecedora por parte de los integrantes de la CNDC será atendida y realizada en la medida de lo posible.

Considero que la CNDC merece afianzar su presencia en todo el territorio nacional y proyectarse como embajadora cultural hacia países latinoamericanos y del mundo entero.

Año 2014

ENERO-FEBRERO

- Clases e inicio de ensayos de programa estreno. Coreógrafo invitado: Lisi Estarás (Les Ballets C de la B, Bélgica)
- Seminario Intensivo de Danza Contemporánea con Nicolás Vladyslav de la Compañía Les Ballets C de la B, Bélgica (10 clases) – Posible intervención urbana como corolario de dicho seminario.

MARZO

- Clases y ensayos – Continúa montaje de programa estreno.

ABRIL

- Estreno de Obra
- Giras: Presentación en “Abril Cultural Salteño” y ciudades de Tucumán y Jujuy.

MAYO

- Funciones con reposición del programa estreno y ensayos de una obra a definir del repertorio de la compañía.
- Participación en el Foro Internacional de la Danza de San Pablo (Brasil) y/o el IX Festival Argentino de Danza de Santa Fe (Argentina) con dos programas.

JUNIO

- Seminario teórico-práctico de “Dramaturgia en obras de Danza y Dramaturgia del Bailarín” por Mauricio Kartum ó Seminario práctico “Bordes y espesores entre el cuerpo y la palabra” (Taller de hibridaciones entre danza y escritura) por Ximena Romero.
- Programa PARTIDO Y COMPARTIDO: Funciones en Capital Federal y Gran Buenos Aires.

JULIO

- “La CNCD va a la escuela”, programa piloto de carácter social que consiste en ir a escuelas primarias/secundarias de Capital Federal y gran Buenos Aires a dictar una clase de danza contemporánea de nivel básico. El objetivo es despertar interés por la danza en niños y jóvenes y luego realizar para ellos funciones didácticas en la sede de calle México. Se destina un día a la semana, durante este mes, para este proyecto.
- Funciones didácticas.

AGOSTO

- Gira con dos programas a Neuquén (ciudad y Gral. Roca) – Mendoza – Río Negro – La Pampa

SEPTIEMBRE

- Inicio de montaje del segundo programa estreno con coreógrafo/s propuesto/s por el AREA ARTISTICA

OCTUBRE

- Continúan ensayos del programa estreno.

NOVIEMBRE:

- Estreno de Obra (coreógrafo/s elegido/s por el AREA ARTISTICA)
- Funciones para todo público y funciones didácticas para escuelas (invitando a las escuelas que participaron del proyecto piloto “La CNCD va a la escuela”).
- Gira y participación en festivales del interior del país: La Rioja - Chaco – “Festival Pulso Urbano” (Córdoba)

DICIEMBRE

- Reposición del último programa estreno y gira a Puerto Madryn, Río Gallegos y Ushuaia.

Año 2015

ENERO-FEBRERO

- Clases y ensayo de programa estreno: dramaturgia y dirección de Cristina Gómez Comini, material coreográfico de los bailarines de la CNDC. Obra con música en vivo.
- Seminario propuesto por el Área Artística

MARZO

- Clases y ensayos; continúa montaje de programa estreno.

ABRIL

- Estreno de obra. Funciones en la sede de calle México y otros espacios de la ciudad y provincia de Buenos Aires.
- Realización de 4 clases del proyecto piloto “La CNDC va a la escuela”.

MAYO

- Reposición del programa estreno y una obra a definir del repertorio de la compañía.
- Gira a Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) con dos programas.
- Festival Argentino de Danza, Santa Fe.

JUNIO

- Reposición de una obra corta del repertorio de la compañía.
- Programa PARTIDO Y COMPARTIDO: Funciones para todo público y didácticas en Capital Federal (invitando a escuelas que se beneficiaron del proyecto piloto “La CNDC va a la escuela”).

JULIO y AGOSTO

- Inicio de ensayos del segundo programa estreno. Tres obras cortas de los coreógrafos : Pablo Rottemberg – Diego Velásquez - Walter Cammertoni.

SEPTIEMBRE

- Continúan montaje y ensayos del segundo programa estreno.

OCTUBRE

- Estreno de obras. Funciones para todo público.
- Participación en el Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR, Córdoba (con posibilidad de extensión a Río IV- San Francisco – Villa María)

NOVIEMBRE

- Giras al interior del país, incluye festivales (localidades a determinar).
- “La CNDC va a los museos”, intervención artística y realización de obras cortas en diversos museos de la ciudad durante “La noche de los museos”.

DICIEMBRE

- Propuestas coreográficas de los bailarines de la CNDC para intervenciones urbanas.

*NOTA: Deseo destacar que en una programación de dos años se hace difícil incluir a todos los artistas con quienes sería interesante trabajar. Nombres como los de Ana Garat, Andrea Paula Ramos (Rosario), Viviana Iasparra, Diana Zseinblum y Rakhil Herrero (una vez más) desde la danza y Rubén Zsuchmacher, Rafael Spregelburd, Ciro Zorzoli desde el teatro, quedan en carpeta para futuras y deseadas colaboraciones.

CRISTINA GÓMEZ COMINI

❖ FORO

1- Convocatoria del Foro (Abril 2015)

HOLA A TODOS!

Les recordamos que este sábado 11 de abril es el próximo encuentro del FORO Danza en Acción, en espacio Lem, Fitz Roy 2290 a las 12hs PUNTUAL!

Así también les adelantamos que la siguiente reunión es el viernes 24 de abril a las 13hs en espacio a confirmar, pero para que quienes puedan acomodarse con anticipación lo puedan hacer y concurrir! Es muy necesaria la presencia de cada uno para seguir avanzando.

Los temas principales que se están tratando:

-LEY 340 (PRODANZA)

-CREACIÓN DEL SINDICATO PARA LA DANZA / PRESENCIA EN EL ACTO DEL 29 A

-DEBATE POR LA SITUACIÓN DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA.

-y muchos otros....

LOS ESPERAMOS A TODOS!

El Foro Danza en Acción es un espacio abierto construido desde la acción colectiva de coreógrafos, bailarines e investigadores en danza, donde poder reflexionar, discutir, y profundizar el pensamiento y la acción en relación a las políticas públicas relacionadas a la circulación y producción de la danza independiente de Buenos Aires y Argentina. Trabajar para las mejoras de la profesionalización de la actividad, su fomento y desarrollo.

NO es una institución | NO existen cargos | NO es remunerado | NO hay roles fijos | NO hay homogeneidad | NO hay líderes y HAY mucho por hacer.

<http://danzaenaccion.blogspot.com.ar/>

<http://leynacionaldedanza.blogspot.com.ar/>

2- Intercambios vía correo electrónico

De le delegade al Foro

Hola, perdon, pero que es lo que se va a debatir sobre nuestro trabajo en el Foro? Quien propuso eso como temario de debate?

Disculpenme., pero como integrante y delegada de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea(CNDC), solicito que me digan quien pidió eso, dado que en la Cia. no estamos informados y considero que ese no es un tema a debatir en ese espacio, dado que no es algo que se haya decidido en asamblea de la CNDC como para abrir a la comunidad de la danza . No se quien habilitó que haya que debatir alguna situación sobre nosotros por fuera de nuestro ámbito laboral y sin respetar las normativas laborales y gremiales que estamos llevando adelante como organismo.....realmente necesito información y que me aclaren la situación.

Saludos cordiales y muchas gracias!!

Xxxx (Delegade Gremail)

De le delegade a la CNDC

Hola a todos, acá les reenvio lo que me llegó del Foro de Danza en Acción y luego pego mi contestación (lean el temario, 3º punto). Realmente, y después de lo hablado hoy, me parece una falta de respeto total hacia todos los que trabajamos en la CNDC, que haya personas adentro que habiliten por iniciativa propia y SIN CONSULTAR EN ASAMBLEA CON TODOS PRESENTES Y DE ACUERDO, el hecho de abrir a debate público en la comunidad de la danza, una "situación" (no se cual) exclusiva de nuestro organismo.Organismo que es defendido por un Sindicato que agrupa a los trabajadores del Estado(ATE) y que junto a UPCN , son los dos sindicatos que el Estado reconoce para defender a los trabajadores estatales , que es donde trabajamos, recordando que el 95% de los que integramos la CNDC estamos afiliados a ATE y que el 100% de los artísticos me han elegido a mí como su representante, en donde hay vías legales y gremiales a respetar y seguir. Por todo lo que van a leer a continuación, quiero que la o las personas(no me queda otra que pensar que es/son bailarines) dé mañana la cara y una explicación a respecto frente a todos.

Con estas actitudes arbitrarias e individualistas de unos pocos, se sigue jugando con los puestos laborales de todos los que integramos la Cia. (artistas, técnicos y administrativos) y se siguen haciendo cosas para que no lleguemos nunca a crear la CNDC e ir para atrás en las negociaciones ...esto también es de una inmensa IGNORANCIA y desmedida VIOLENCIA!!!!. (y es lo que más nos debilita, porque sacan nuestros problemas hacia afuera.....)

Estoy muy indignada...después se pide confianza y se graban las asambleas (también sin previa consulta a todos)que les pasa? esto es un atropello constante!!!No hay paz y no nos dejan trabajar tranquilos!!!Paremos la mano, compañeros y compañeras de la CNDC!!!

Mañana esto va a ser el primer punto de la asamblea hasta que se aclare y solicito que estén todos presentes nuevamente , porque es evidente que con estas actitudes se sigue violando la buena fe, la confianza, el respeto, el compañerismo y el trabajo de construcción colectiva de la CNDC.

Saludo muy indignada y triste, Bettina

Del FORO a la CNDC

Estimados compañeros y colegas de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea:

Les escribimos principalmente porque queremos estar informados y en comunicación con ustedes sobre los últimos cambios del Cuerpo Directivo de la CNDC y a su vez, responder a un mail que recibimos la semana pasada a la casilla del Foro de parte de Bettina Quintá, solicitando

explicación acerca de por qué y cómo el Foro Danza en Acción esta debatiendo sobre dichos cambios. (Adjuntamos ese mail abajo)

Les contamos que (FDA) es un espacio abierto construido desde la acción colectiva de coreógrafos, bailarines e investigadores en danza, en el que buscamos reflexionar, discutir y proponer líneas de acción en relación a las políticas públicas de producción y circulación de la danza en Buenos Aires y la Argentina. Nos interesa trabajar en pos de la profesionalización de la actividad, su fomento y desarrollo. El Foro no es una institución, no existen cargos, ni verticalidad en la toma de decisiones, no es remunerado, no hay roles fijos y tampoco hay homogeneidad de opiniones.

Dentro del Foro tratamos todo tema que consideramos necesario y/o apremiante atender. El criterio varía según el caso/situación/coyuntura, como así también varían las posibles acciones.

Creemos que es nuestro derecho y nuestra obligación defender y reflexionar sobre el funcionamiento de las instituciones, en el marco de la democracia y la participación colectiva. Como ciudadanos y miembros de la comunidad de la danza nos interesa la situación de la CNDC. No sólo por ser una institución pública de envergadura nacional, sino también porque todos formamos o nos interesa formar parte de ella en tanto espectadores, intérpretes, docentes, entrenadores, asistentes, productores, coreógrafos, directores, etc. Por lo tanto, si observamos que su “identidad contemporánea” muta en uno u otro sentido, nos importa.

Nuestro deseo es tener un encuentro-reunión con ustedes para entender mejor la coyuntura actual, y así poder colaborar en la defensa de la Compañía sin entorpecer ninguna gestión legítima que estén realizando ustedes desde lo gremial en este sentido.

En virtud de todo esto es que los invitamos a concurrir a alguno de nuestros encuentros y compartirnos los últimos acontecimientos. La próxima reunión del Foro es el viernes 24 de abril a las 13hs en Café Muller, de no ser posible para ustedes este horario la siguiente reunión será un sábado. De igual modo, si consideran mejor otro espacio u horario para reunirnos, estamos a la escucha de su propuesta. Creemos que el encuentro puede ser muy provechoso para todos en la lucha por los espacios y las mejoras en las condiciones laborales.

Quedamos a la espera de su respuesta y los saludamos cordialmente.

Foro Danza en Acción

De la CNDC al FORO

Estimados Miembros del Foro Danza en Acción

Nos ponemos en contacto en esta oportunidad para hacerles saber nuestro interés en tener una reunión con uds. sin embargo actualmente agendar dicha reunión no es posible para la CNDC. Nos comunicaremos con uds. llegado el momento, cuando exista esa posibilidad para nosotros.

Los saludamos cordialmente, esperando entablar un fluido dialogo entre nosotros.

Atte. Compañía Nacional de Danza Contemporánea (cuerpo artístico, técnico y administrativo)