



Revista N.º 3
Guayaquil, Ecuador
abril 2021
ISSN: 2697-3596

De luciérnagas, cigarras y hormigas. Prácticas de resistencia de la danza en Argentina

Susana Tambutti

Profesora de Historia General de la Danza
Universidad Nacional de las Artes, Argentina
tambuttisusana@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre las prácticas de resistencia dentro del ámbito de la danza en Argentina. A manera de ejemplo, recorro a algunas acciones que podrían ubicarse bajo el amplio espectro que abarca el término 'resistencia'. Considerando la vastedad del tema, en esta primera entrega haré solo referencia a los fugaces momentos de insurgencia surgidos a partir de las luchas por derechos laborales, más allá de su éxito o fracaso. El texto toma solo algunos ejemplos emblemáticos de huelgas, luchas y protestas que se apropiaron de la calle (y de la escena) como espacio de resistencia y que tuvieron el potencial de desafiar y subvertir, aunque fuera transitoriamente, el juego pragmático del sistema institucional.

PALABRAS CLAVES: huelgas, danza, resistencia, poder, control.

TITLE: About fireflies, cicadas and ants. Dance resistance practices in Argentina

ABSTRACT

This article seeks to contribute to the study on resistance practices within the field of dance in Argentina. To illustrate, I will analyze some actions that could be considered as part of the broad spectrum covered by the term 'resistance'. Considering the vastness of the issue, in this first delivery, I will only approach the fleeting moments of insurgency arising from the labor rights struggles, beyond their success or failure. The text takes only a few emblematic examples of strikes, struggles and protests that took on the street (and the scene) as a space of resistance, and had the potential to challenge and subvert, even if temporarily, the pragmatism of the institutional system.

KEYWORDS: strikes, dance, resistance, power, control.

1. Introducción

La danza vibrante de las luciérnagas se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas.¹

El título de este artículo está inspirado en un texto de Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*. En ese libro el autor aborda, desde una perspectiva estética y política, una lectura crítica del presente, apelando a las huidizas luces de las luciérnagas (*luciole*) y a su capacidad de 'resistencia'.

Las últimas luciérnagas con su minúscula luz aparecen entre las sombras de la noche y ofrecen uno de los espectáculos más increíbles de la naturaleza: su danza voladora y su luminoso ritual de cortejo. «Pequeño fulgor doloroso», «imagen-deseo», «fantasma que resucita», «cosa que arde, cosa que cae»,² son los distintos nombres que utiliza Didi-Huberman para referirse a esos «gusanos de luz» y a su obstinación por emitir diminutas señales luminosas. Ese centelleo refulgente

¹ Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las Luciérnagas* (Madrid: Abada, 2012): 42.

² Mariana Rodríguez. "La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes", *Estudios de Filosofía*, vol. 15 (2017): 60. En: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484/20382>. (Fecha de consulta: 1-12-2019).

ardiendo en la oscuridad, aunque casi imperceptible, es un resplandor que anuncia la urgencia de aparearse ante el peligro de extinción: la supervivencia de las luciérnagas está íntimamente unida a la 'resistencia' del deseo. «La imagen arde en su contacto con lo real»;³ así, Didi-Huberman utiliza la imagen-luciérnaga como un símbolo que invita a reflexionar sobre el poder de resistencia dentro del ámbito del arte.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma.⁴

Por esa obstinación en encender la noche, la imagen-luciérnaga está presente en el título y en el desarrollo de este ensayo, como un «sinónimo de resistencia, gesto de esperanza o una pequeña oposición en contextos hostiles»⁵ que persiste relampagueando en medio de la oscuridad de nuestro tiempo. Cabe aclarar que el objetivo no es referirnos a la concepción de la Historia del Arte implícita en el texto de Didi-Huberman, sino utilizar la inquietante e inspiradora imagen de la luciérnaga y su «errática luz» como una simbología útil para pensar los fugaces intentos de insurgencia en la danza, en un contexto que diluye cualquier tipo de transformación y movilización política.

Las acciones de 'resistencia' a las que refiere el subtítulo intentan interpelar las relaciones de poder⁶ (con las que están íntima-

3 Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Arte y Estética, 2013): 8.

4 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, 8.

5 Rodríguez, "La imagen-luciérnaga...", 60.

6 Aunque distintas corrientes teóricas han abordado el concepto de 'poder', en este ensayo se toma la definición que ofrece Michel Foucault como la más adecuada para abordar el tema dado que su enfoque brinda una visión que abarca todo el espectro de lo social. El poder transita, circula, dentro de todo el escenario social, como una red dinámica que se organiza en cadena. Foucault toma distancia de la concepción que define el poder como ley prohibitiva, en términos negativos o en términos de represión, para él, «el poder debe ser considerado como una *red productiva* que atraviesa todo el cuerpo social». Ver: Delgadillo, Juan F., "Foucault y el análisis del poder", *Revista de Educación & Pensamiento*, N.º 19 (2012): 160. El poder no se ubica en un punto determinado, no es algo que se posea y que pueda transferirse, «no es algo dividido entre los que lo poseen, los que lo detentan exclusivamente y los que no lo tienen y lo soportan». Véase especialmente: Foucault, Michel. *Microfísica del Poder* (Madrid: La Piqueta, 1992): 152.

mente ligadas y articuladas) presentes en los distintos frentes multifacéticos que comprende este campo artístico.⁷ Los mismos cubren un amplio espectro y abarcan desde las luchas gremiales y las investigaciones académicas hasta las agendas escénicas. Estas prácticas se despliegan en ámbitos diferentes: la calle, como escenario de las protestas por el reconocimiento de derechos laborales; la academia, como el espacio en donde se visibiliza la crítica contra las formas de control del conocimiento; y la escena, como el locus donde las producciones artísticas intentan distanciarse de las formas de normalización estética legitimadas.

El ‘poder’ presente en todos los frentes mencionados no está determinado ni por un individuo en particular ni por una institución, sino que «debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que solo funciona en cadena».⁸ Sus efectos se visibilizan tanto en las prácticas dancísticas (pedagógicas y/o artísticas) como en los modos de conducta de los sujetos que las practican. Las diversas formas de resistencia⁹ a las que se hace referencia se centran en aquellas acciones dirigidas a interrogar los discursos del poder y a poner en evidencia sus estructuras. Discursos y estructuras tienen por finalidad generar un cierto control en cada uno de los espacios mencionados.

Si bien la bibliografía existente acerca de las formas en que aparecen las relaciones de poder en este campo artístico es todavía escasa y dispersa, en la última década han aparecido fructíferas in-

⁷ Se utiliza el concepto de ‘campo’ en el sentido que le da Bourdieu, entendido como «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias». Ver: Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas* (Buenos Aires: Gedisa, 1988): 108. ⁸ Michel Foucault. *Defender la sociedad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001): 38.

⁹ Respecto del concepto de ‘resistencia’, partimos de la exposición de Foucault al concebir la resistencia como un proceso de creación y constante transformación que se extiende en el interior de las redes de poder. «Desde el momento que existe una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia». Ver: Foucault, Michel. *El poder, una bestia magnífica* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012): 116. En esta concepción, la ‘resistencia’ no está antes que el poder, por lo cual es tan inventiva y productiva como aquel; existe como despliegue de fuerzas, como lucha. Es en este sentido que exponemos en este ensayo algunos de estos conceptos para referirnos a las prácticas de resistencia en el ámbito de la danza.

vestigaciones¹⁰ que aportan un excelente conjunto de herramientas conceptuales para pensar la complejidad de los conceptos de 'poder' y 'resistencia' dentro del campo de la danza en Argentina.¹¹ Las mismas constituyen un verdadero desafío a una forma de dominio que visibiliza algunos hechos e invisibiliza otros.

Dada la vastedad del tema, en este escrito solo nos referiremos al primero de los frentes mencionados: la calle como escenario de las protestas por el reconocimiento de derechos laborales.

2. En la calle: cigarras y hormigas

El ámbito de la danza en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires no tiene una amplia tradición de acción colectiva que se exprese en las calles. Posiblemente, debido a la ausencia de estructuras organizativas no es habitual que los conflictos, huelgas y luchas reivindicativas tomen estado público. No obstante, los eventos aquí seleccionados como ejemplos de prácticas de resistencia convirtieron las calles y los escenarios en espacios simbólicos de debate y participación activa.

Por la extensión y complejidad del tema solo se mencionarán algunas de las numerosas protestas protagonizadas por los artistas de la danza pertenecientes a instituciones estatales, específicamente el Teatro Colón y el Teatro Municipal General San Martín. En el primer caso, nos referiremos a las huelgas y protestas que comenzaron en 1935¹² y, cómo los mismos reclamos, con algunas variantes,

10 Los aportes realizados por académicos como María Martha Gigena, Patricia Dorin, Eugenia Cadús, Ignacio Vallejos, Verónica Cohen, Ignacio González, Marcelo Isse Moyano, Laura Papa, Beatriz Lábatte, Paulina Antacli, por mencionar solo algunos nombres, significan un avance importantísimo por el modo en que sus investigaciones abordan los discursos históricos sobre la danza en Argentina y por su importante trabajo sobre Archivo.

11 Sobre la utilización de la preposición en el sintagma «danza en Argentina» (como superación crítica de 'danza argentina'), véase: Susana Tambutti y María Martha Gigena. "Memórias Do Presente, Ficções Do Passado", en Guarato, Rafael (org.), *Historiografia da dança: teorias e métodos* (São Paulo: Annablume, 2017): 157-181.

12 La huelga de bailarines/as del Teatro Colón en 1935 es, al menos, la primera huelga de la que se tiene conocimiento en el ámbito oficial.

se repitieron en los años 2016, 2017, 2018 y 2019. En el segundo caso, nos referiremos al conflicto que afectó al Ballet Contemporáneo del Teatro Municipal General San Martín en los años 2007 y 2008. A manera de antecedente importante nos referiremos a la huelga de artistas de la escena ocurrida en 1919.

Las movilizaciones y huelgas citadas en este artículo ocurrieron en teatros estatales institucionales, único espacio en donde es posible una huelga dado que existen estructuras que facilitan, aunque también pueden interrumpir, el desarrollo de una protesta. Finalmente nos detendremos en la lucha por la promulgación de una Ley Nacional de Danza, la cual produjo el primer antecedente de una movilización masiva protagonizada por bailarines de todo el país —pertenecientes tanto a los teatros estatales como a los del ámbito ‘independiente’—, realizada frente al Congreso de la Nación, el 29 de abril del 2014.

2.1.

El 5 de mayo de 1919, el diario *La Nación* sorprendía a sus lectores con el siguiente titular: “Los artistas en huelga”. Los actores habían salido a la calle sentando el primer precedente histórico huelguista de artistas del espectáculo.¹³ Ante la grave situación económica y la explotación de la que eran objeto, elencos de distintas compañías teatrales, reunidos en asamblea, había declarado una «huelga de brazos y gestos caídos».¹⁴ Teodoro Klein, en “Una historia de luchas”, describe cómo ochocientos trabajadores del espectáculo, cantando *La Marsellesa* y cuplés de las zarzuelas *Amor y libertad* y *Los Bohemios*, se animaron a desfilar por el centro porteño portando carteles en los

13 Esta huelga tuvo lugar apenas cuatro meses después de los luctuosos acontecimientos ocurridos en la fábrica Vasena, uno de los episodios más importantes de la lucha de clases en nuestro país, cuya consecuencia fue infinidad de muertos, y una incontenible espiral de violencia, que desencadenó lo que se llamó Semana Trágica.

14 Citado en Alejandro Cruz. “Los 100 años de la ‘huelga de los gestos caídos’, un hito de la comunidad teatral”, *La Nación*, 15 de marzo de 2019. En: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/los-100-anos-huelga-gestos-caidos-hito-nid2228619>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).

que podían leerse frases como «por la dignidad de la clase» y «contra el hambre».¹⁵ El conflicto se había originado por diversos motivos: los contratos incumplidos, la rebaja de sueldos, el abandono en cualquier lugar del país durante las giras, el acoso sexual hacia bailarinas, coristas y partiquinas, lo cual «promovía que las condiciones laborales de los artistas quedaran libradas al afán de lucro de los empresarios».¹⁶

La mayor sorpresa fue que los artistas hubieran elegido la expresión callejera para manifestarse, promoviendo «un espectáculo tan curioso y único como el que darían las cigarras si de repente plegaran sus líricos élitros [alas] y se convirtieran en hormigas».¹⁷ Las calles que, hasta ese momento, solo habían conocido las movilizaciones organizadas por la clase obrera, inesperadamente se transformaron en testigo de cómo aquellos que habían expresado solo en la escena las «penurias de su vida [...] en los desgarrones de sus trajes o en la angustia de su voz»¹⁸ transfiguraban los espacios públicos de la ciudad en lugares de participación política. ¿Qué intereses comunes puede tener una tiple con el utilero, una bailarina con el electricista, un primer actor con los porteros? se preguntaba, en 1919, el cronista del diario *La Nación*.¹⁹ Los huelguistas fueron llamados «‘proletarios, bolchevistas y antinacionalistas’, con las implicancias que dichos epítetos tenían en aquellos años».²⁰ Para los grupos conservadores, el tan temido «bolchevismo» estaba organizado por anarquistas y grupos de izquierda, los que tenían como objetivo generar el caos y el

15 Teodoro Klein. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 2013): 8. En: http://www.cositimecos.com.ar/images/pdfs/gremios/actores_historia_de_%20luchas.pdf. (Fecha de consulta: 28-10-2019).

16 Karina Mauro. "Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955)", *telandefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 14, N.º 27, 2018, 179. La presencia de bailarines/as solo se menciona dentro de las protestas en relación al acoso sexual por parte de los empresarios, dado que en aquel momento todavía no existían ni elencos estables ni compañías organizadas, por lo cual las bailarinas y bailarines existentes estaban integrados a las compañías teatrales.

17 Cruz, "Los 100 años..."

18 Citado en Cruz, "Los 100 años..."

19 Mauro, "Identidades y apelaciones..." 184.

20 Mauro, "Identidades y apelaciones..." 184.

descontrol social con la intención de subvertir el orden establecido.²¹ Las notas periodísticas transmitieron puntualmente el inminente peligro que representaban los actores al adoptar como protesta formas que no eran comunes dentro del ámbito artístico. En el lenguaje utilizado por la prensa se dejaba ver cómo los sectores más reaccionarios de la sociedad temían que estas movilizaciones sucedidas solo cuatro meses después de los luctuosos sucesos que se desencadenaron en la Semana Trágica fueran parte de un complot para incitar a una revolución bolchevique. De ahí el comentario: «Pierrot ha dejado su traje y enarbola la bandera roja que tan mal le sienta».²²

Dieciséis años después, en 1935, y en un contexto político muy diferente, la primera huelga liderada por bailarines y bailarinas agitada la escena del Teatro Colón, el teatro más importante del país. En ese año, la danza ya contaba con un número de artistas reconocidos, parte de ellos integrantes del Cuerpo Estable del Teatro.

La huelga tuvo su origen en el reclamo de los artistas de la danza por adquirir los mismos derechos laborales que regían para los Cuerpos Estables del Coro y la Orquesta. Ante la negativa del Directorio a acceder a los reclamos, los bailarines decidieron no presentarse a un ensayo lo cual motivó el despido de dos integrantes del grupo insubordinado y su posterior detención en una comisaría. Los bailarines/as junto con los integrantes de todos los Cuerpos Estables, a los que se unieron maquinistas, empleados administrativos, 'comparsas' y otros trabajadores, se declararon en huelga y exigieron la liberación de los encarcelados. El suceso terminó con la exoneración de algunos bailarines, los que posteriormente fueron

21 Pocos meses antes de esta huelga fuerzas militares y policiales, ante la necesidad de recuperar el control de la ciudad tomada por huelguistas que reclamaban por la masacre de obreros durante la Semana Trágica, desataron lo que se llamó «el terror blanco». Grupos civiles de jóvenes de clase alta identificados como 'patriotas', reprimieron y mataron a 'judíos' y 'rusos', 'bolcheviques' y 'anarquistas'. «La caza del ruso» arrasó el barrio de Once. El temor a una revolución bolchevique en la Argentina reveló la difusión que las ideas comunistas habían alcanzado entre los obreros e inmigrantes.

22 Mauro, "Identidades y apelaciones...", 193.

reincorporados, aunque sus demandas no fueron aceptadas.²³ De todos modos,

El acontecimiento en sí manifiesta una fuerza, más allá de su feliz o infeliz resolución [...] la repercusión del conflicto (aunque sea para inclinar la opinión pública a favor de las autoridades del teatro) también constituye un tipo de reconocimiento, aunque sea —paradójicamente—, como un intento para quitarle importancia.²⁴

Los motivos por los que se había decretado esta huelga, y otras que la siguieron, nunca tuvieron una solución satisfactoria. Así, en diciembre del 2016, ochenta y un años después, el periódico *Página 12* anunciaba "Un baile con abrazos". En la nota se convocaba a toda la comunidad a ponerle el cuerpo a un nuevo reclamo dando un 'abrazo' simbólico al Primer Coliseo Porteño para denunciar, «la privatización» y el vaciamiento del que era objeto.²⁵ La acción fue acompañada por espectadores, periodistas y hasta algunos legisladores porteños. Los/as bailarines/as manifestaban estar cansados de que ninguna de sus denuncias por las malas condiciones de trabajo fueran escuchadas.²⁶ El diario *Clarín* también se hizo eco de las protestas que denunciaban «las objetables condiciones materiales de trabajo hasta cuestiones seriamente artísticas», a lo cual había que agregar el pedido de un cuerpo médico especializado en lesiones y problemas físicos de los artistas de la danza. El descuido era tal que «ni siquiera era posible con-

23 Para mayor información sobre esta huelga ver: Ignacio González. "La rebeldía de los débiles y sus indicios: sobre la huelga del cuerpo de baile del Teatro Colón en 1935", *Anuario de investigaciones del CCC 2018*, N.º 9 (2019): 3-15. Para un estudio detallado de las condiciones laborales de las/os bailarines del circuito oficial y no-oficial de la danza, en Capital Federal (Buenos Aires, Argentina), durante la primera mitad del siglo XX, ver: Eugenia Cadús. "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX", *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 14, N.º 27 (2018): 232-244.

24 González, "La rebeldía de los débiles...", 13.

25 El escenario principal del Colón se alquilaba a productoras privadas, mientras se vaciaba la actividad de los cuerpos estables.

26 Paula Sabatés. "Un baile con abrazos", *Página 12*, 24 de diciembre de 2016. En: <https://www.pagina12.com.ar/10563-un-baile-con-abrazos>. (Fecha de consulta: 11-10-2019).

seguir una bolsa de hielo en el momento en que un bailarín sufría una lesión o caída [...]».²⁷

Un año después, en enero del 2017, el periódico *La izquierda Diario* publicaba un artículo bajo el título “Los bailarines del Colón continúan denunciando la situación del Ballet Estable”. La nota señalaba que la temporada 2017 comenzaría con conflictos similares a los denunciados en el 2016 ya que los mismos no habían sido ni siquiera considerados por la dirección, por lo tanto, los artistas no abandonarían la lucha.²⁸ Las protestas continuaron y, en diciembre del 2018, el mismo diario anunciaba en sus titulares: “El Ballet Estable del Teatro Colón contra el maltrato y la precarización laboral”. En esta ocasión el centro del conflicto fue la realización de la gala del G20 y la no convocatoria de los cuerpos estables para participar en la misma. Al respecto, Federico Fernández, bailarín del Ballet Estable del Colón, declaraba que la exclusión de los elencos del Teatro se debía a la intención del directorio de no cumplir con las condiciones de trabajo mínimas; «nos iban a tener que pagar horas extras si nos pasábamos de nuestra franja horaria o si trabajábamos días no laborables».²⁹

Nuevamente, los reclamos continuaron sin ser atendidos y, el 19 de diciembre del 2019, *Página 12* informaba sobre otra nueva “Protesta de músicos y bailarines del Colón”. En la nota se comunicaba cómo, al final de la representación de *El lago de los cisnes*, los artistas expresaron su descontento exhibiendo carteles en los que se leía «Sueldos dignos», «Dignidad laboral», «Basta de Abuso», «Basta de Sueldos de Élite para Directivos frente a Trabajadores Precariza-

27 Laura Falcoff. “El ballet del Colón contra Maximiliano Guerra”, *Clarín*, 19 de diciembre de 2016. En: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Ballet-Colon-Maximiliano-Guerra_0_ByrjDOHEX.html. (Fecha de consulta: 15-01-2019).

28 Silvana Luciole. “Los bailarines del Colón continúan denunciando la situación del Ballet Estable”, *La Izquierda Diario*, 16 de enero de 2017. En: <http://www.laizquierdadiario.com/Los-bailarines-del-Colon-continuan-denunciando-la-situacion-del-Ballet-Estable>. (Fecha de consulta: 5-11-2019).

29 Silvana Luciole. “El Ballet Estable del Teatro Colón contra el maltrato y la precarización laboral”, *La Izquierda Diario*, 31 de diciembre de 2018. En: <http://www.laizquierdadiario.com/El-Ballet-Estable-del-Teatro-Colon-contra-el-maltrato-y-la-precarizacion-laboral>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).

dos».³⁰ La irrupción de los artistas, en medio de una velada de gala, tuvo amplia repercusión en los medios. Durante ochenta y cuatro años, la institución relativizó la situación y evadió dar una solución al conflicto, con lo cual las manifestaciones y movilizaciones se repitieron, casi sin modificaciones para finalizar de la misma manera: «Llevamos años aguardando respuestas y soluciones que han sido omitidas deliberadamente»,³¹ demostrando la incapacidad política de dar respuestas institucionales a los reclamos.

La modalidad de acción utilizada por esta comunidad artística habitualmente invisibilizada fue, en algunos casos, la abstención de la regular prestación de servicios (huelga) sin otras acciones, en otros casos, la interrupción de los ensayos y funciones se extendió a acciones de protesta sobre el escenario del Teatro haciendo extensiva la misma a las calles que lo rodean (Figura 1), con el consiguiente impacto público y mediático.



Figura 1. Protesta de bailarines y amigos del Teatro Colón (2016).
Fotografía de Guadalupe Lombardo.

Fuente: página web <https://www.pagina12.com.ar/10563-un-baile-con-abrazos>

30 Santiago Giordano. "Protesta de músicos y bailarines del Colón", *Página 12*, 19 de diciembre de 2019. En: <https://www.pagina12.com.ar/237236-protesta-de-musicos-y-bailarines-del-colon>. (Fecha de consulta: 15-01-2020).

31 Mónica López Ocon. "Reclamos en el Teatro Colón por bajos salarios y malos tratos", *Tiempo Argentino*, 23 de diciembre de 2019. En: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/reclamos-por-salario-y-malos-tratos-en-el-teatro-colon>. (Fecha de consulta: 15-01-2020).

En el caso de la huelga de 1935, el orden fue restablecido mediante un poder disciplinario que ejerció la coerción a través de la institución-prisión cuya función es castigar conductas. Esta estrategia de normalización caracterizada por el encierro «para volver a los individuos dóciles y útiles»,³² que no opera uniformemente y en masa, sino que aísla y diferencia, se aplica a todo lo que se aleja de la regla.

A diferencia de la huelga de 1935, las protestas posteriores simplemente fueron ignoradas. No hubo castigo ejemplar (despido/cárcel), sencillamente se produjo un cambio en el modo en que actuó el poder disciplinario. Según la perspectiva foucaultiana el poder «no es algo dividido entre los que lo poseen, los que lo detentan exclusivamente y los que no lo tienen y lo soportan»³³ sino que es una estrategia que opera sobre los sujetos, «los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos».³⁴ Este ‘poder difuso’ no se expresa en discursos sistemáticos, sino que aparece bajo una nueva modalidad basada, esta vez, en la fascinación inmovilizante que ejerce sobre los sujetos la pertenencia a un elenco selecto y a una institución de prestigio internacional como es el Teatro Colón: «[...] creo que debo devolverle al Colón, que para mí es lo más grande, todo lo que me dio; y a mi país, de la manera que pueda», confesaba el prestigioso bailarín Juan Pablo Ledo en una entrevista reciente.³⁵ También Herman Cornejo, bailarín conocido internacionalmente, definió su pertenencia a la institución como

32 Michel Foucault. *Vigilar y Castigar* (México: Siglo XXI, 1984): 233.

33 Michel Foucault. *Microfísica del Poder* (Madrid: La Piqueta, 1992): 152.

34 Foucault, *Vigilar y Castigar*, 35.

35 Juan Pablo Ledo. “El primer bailarín del Teatro Colón: ‘Quiero devolverles a este teatro y a mi país todo lo que me dieron’” (entrevistado por Germán Heidel), *Infobae*, 20 de enero de 2019. En: <https://www.infobae.com/gente/personajes/2019/01/20/el-primero-bailarin-del-teatro-colon-quiero-devolverles-a-este-teatro-y-a-mi-pais-todo-lo-que-me-dieron/>. (Fecha de consulta: 20-2-2021). El énfasis es mío.

[...] *hablar de la familia*: tus padres, tu hermana van a serlo toda la vida, y eso es lo que siento del Teatro Colón, [...] va a ser mi Teatro toda la vida [...] es el anhelo que tengo, volver a bailar en el Teatro Colón. *Es un highlight en mi carrera.*³⁶

La bailarina y coreógrafa Noemí Coelho recuerda sus años en esa institución como «[...] *la casa de mi niñez* y de mi adolescencia, con afecto debo decir, fueron ellos los primeros en reconocer la seriedad de mi trabajo».³⁷

En el primer caso, el sujeto está en 'deuda' (impagable) hacia la institución y hacia el país y, en los siguientes, la referencia a la 'casa', la pertenencia a una «familia que es para toda la vida», por lo tanto indestructible, hacen que el sujeto 'familiarice' su relación de trabajo, con lo que se logra el reconocimiento y la consolidación de las relaciones de dependencia. El modelo familiar mantiene las jerarquías dentro de las cuales el sujeto nunca dejará de ser hijo, es decir, un ser dependiente.

Desplazados la disciplina y el castigo, el control no necesita ya de la vigilancia, se puede ejercer de manera discreta y hasta voluntaria porque ya está instalado como una condición subjetiva que conduce a una relación de autoexplotación, donde el sujeto es víctima de una coacción que él mismo se genera, unida a una aparente autonomía. El poder se volvió capilar y está atravesado por un reticulado de relaciones que opera de múltiples formas (la institución familiar es una de ellas). Su estrategia consiste en no operar de manera descendente, desde la institución hacia abajo,

36 Herman Cornejo. "El Colón fue mi escuela y va a ser mi teatro toda la vida" (entrevistado por Carolina Lázzaro). En: https://musicaclassicaba.com.ar/blog/ver/677/El_Colon_fue_mi_escuela_y_va_a_ser_mi_teatro_toda_la_vida_Entrevista_a_Herman_Cornejo. (Fecha de consulta: 20-2-2021). El énfasis es mío.

37 Noemí Coelho. "Para los amantes de la danza entrevista a la bailarina, maestra y pionera del Modern Jazz en Argentina, Noemí Coelho" (entrevistada por Carolina de Pedro Pascual), *Danza Ballet*, 22 de septiembre de 2020. En: <https://www.danzaballet.com/para-los-aman-tes-de-la-danza-entrevista-a-la-bailarina-maestra-y-pionera-del-modern-jazz-en-argenti-na-noemi-coelho>. (Fecha de consulta: 6 de marzo de 2020). El énfasis es mío.

sino de manera inversa, es decir, de forma ascendente. «Pienso que hay que analizar la manera como los fenómenos, las técnicas, los procedimientos de poder funcionan en los niveles más bajos, mostrar cómo estos procedimientos se desplazan, se extienden, se modifican».³⁸ La consecuencia que supone esta inversión, es decir, esta reconfiguración del ejercicio del poder puede que sea aún más fatídica que aquellas del castigo externo: solo hay que esperar que las esporádicas insurrecciones queden sin efecto ante la fuerte carga simbólica y su efecto inhibitor propios de una institución prestigiosa internacionalmente como es el Teatro Colón.

2.2

Hacia fines del 2007, en el Teatro General San Martín (TGSM), otra institución estatal, los/as bailarines/as del Ballet Contemporáneo, compañía de danza contemporánea considerada como la más importante de la Argentina, llamaban a organizarse como trabajadores de la cultura para enfrentar la precarización laboral y reclamar por sus derechos. El 7 de enero del 2008, bajo el título “Por reclamar, a bailar a otra parte”, el periódico *Página 12* anunciaba que a siete bailarines del BCTGSM, no se les renovarían su contrato.³⁹ La falta cometida había sido iniciar una huelga para pedir el cumplimiento de derechos laborales básicos e instar a sus compañeros a «dejar de moverse para comenzar a movilizarse».⁴⁰ Este llamado no se limitaba solo a la interrupción de las tareas laborales (en este caso, dejar de moverse), sino que se extendía a otro tipo de acciones que no son abstenciones sino actuaciones concretas: reuniones, asambleas, manifestaciones,

³⁸ Foucault, *Microfísica del Poder*, 153.

³⁹ Laura Vales. “Por reclamar, a bailar a otra parte”, *Página 12*, 7 de enero de 2008. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/97153-30692-2008-01-07.html>. (Fecha de consulta: 1-11-2019).

⁴⁰ Ernesto Chacón Oribe. Comunicación personal con la autora, 11 de octubre de 2019.

actos en la calle, ocupaciones de lugares públicos. Por lo general, la empresa, en este caso la institución, intenta limitar el territorio donde sucede el conflicto laboral, muy especialmente que la protesta no gane la calle, para que sus reclamos no se extiendan y así evitar que puedan ser apoyados por otras fuerzas externas al conflicto. En este caso, aunque los protagonistas de la huelga no se resistían a los mecanismos institucionales, tampoco estaban en contra del sistema organizativo de la compañía, ni se oponían al trabajo dentro del sistema estatal, y solo se resistían a continuar sometiéndose a las formas de la precarización laboral, centraron su huelga en ambas acciones: por un lado, se negaron a ir a una gira y a realizar sus tareas habituales y, por otro, se manifestaron públicamente en las calles, con lo cual el hecho tuvo una amplia cobertura de los medios.



Figura 2. Manifestación de bailarines del BCTSM (2007).

Fuente: Cortesía de Ernesto Chacón Oribe

La respuesta institucional no se hizo esperar: no importaron la excelencia profesional ni los premios que cada uno de los ce-

santeados tenía,⁴¹ fueron reemplazados sin más. La institución no usó la palabra ‘despido’ sino que se amparó en la «no renovación de contratos por decisiones artísticas»,⁴² de ese modo, y mediante un recurso sutil, la dirección restringía el derecho de huelga sin recurrir a esta medida. En consecuencia, los artistas cesanteados decidieron autodeclararse despedidos (aún están en juicio laboral) dado que, aunque gremialmente podían lograr la reincorporación, la misma sería parcial: cobrarían su sueldo, pero «por decisión artística» del director ‘nunca más’ bailarían en el escenario.

El ‘despido’ es un mecanismo de sometimiento que un director de compañía utiliza, ‘contrato de trabajo’ mediante, para controlar, ordenar y vigilar. Al respecto, Enrique Capón Filas señala:

[...] la realidad demuestra que el temor al despido y el consiguiente desempleo es un gran disciplinador social [...] de tal modo que siempre pese sobre los trabajadores la advertencia: ‘el silencio o la expulsión’ (...) Tal vez, ese temor explique que durante la relación el

41 Ernesto Chacón Oribe, uno de los líderes de la protesta, fue ganador de los premios Clarín Revelación (2006) y Figura de la danza (2007). Al recibir la distinción denunció la situación del Ballet del Teatro San Martín con las siguientes palabras: «Muchas gracias, la verdad que estoy súper emocionado. Este es un momento muy especial para mí y para todo el ballet del teatro San Martín que este año cumple 30 años. 30 años de existencia sin que nunca haya sido creado legalmente ni oficialmente. Este año los bailarines salimos a la calle, bailamos en la calle, para reclamar nuestros derechos laborales. Parece que hay funcionarios que piensan que, como trabajadores del arte, no debemos tener derechos laborales. Lo único que estábamos pidiendo era que el Estado nos mejorara las condiciones de salud, acceso a cobertura médica, a una ART, para responder a las lesiones y accidentes que sufrimos; acceso a los aportes jubilatorios; tener un reglamento y crear legalmente la compañía. La actitud discriminatoria de la dirección general del Teatro San Martín, señor Kive Staiff, señor Carlos Elía y el director del ballet, Mauricio Wainrot, fue responder despidiendo a siete de los mejores artistas de la compañía, entre los cuales me encuentro, haciendo un verdadero genocidio artístico, y sembrando de esa manera el temor a reclamar y el miedo a decir la verdad estando en plena democracia. Este premio no es solo un reconocimiento a mi esfuerzo personal, sino al esfuerzo y valentía de todos los integrantes del Ballet Contemporáneo del San Martín. Se los dedico a ellos y a todos los artistas y todas las personas que no tienen miedo de decir la verdad. Y a luchar por una Argentina más justa». La entrega de premios está disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-YTqk89Yqvo>.

42 Chacón Oribe, comunicación personal con la autora, 11 de octubre de 2019.

trabajador no reclame sus derechos y acompañe con poco entusiasmo las huelgas [...].⁴³

Cuando el castigo muta a la decisión de «*nunca más* van a bailar en el escenario», toma una forma no jurídica: los bailarines y las bailarinas en conflicto serían «despedidos [...] de la escena», adoptando una forma de dominación y control que se ejerce directamente sobre los cuerpos.

Sidney Pollack relata en su película *Danzad, danzad, malditos* (1969) un maratón de baile. En estos concursos, las parejas «solo deben seguir una regla básica para poder llegar a la final [...]: *no pueden dejar de bailar*».⁴⁴ Como en el maratón, los bailarines y bailarinas desobedientes fueron excluidos de la escena, mientras que a sus seguidores se les recordaba el mandato: 'solo bailar', de lo contrario correrían la misma suerte, o sea, «el silencio o la expulsión»... de la escena.

A partir de la elección del autodespido, los líderes de la protesta comenzaron a compartir la incertidumbre, vulnerabilidad y permanente inseguridad de aquellos que no cuentan con la ficcional protección de alguna institución que los cobije aunque, llegado el momento, esa misma institución puede demostrar que todos somos absolutamente reemplazables y que tiene recursos y poder para neutralizar cualquier acto de resistencia.

Más allá del éxito o fracaso de esta movilización, la historia que siguió tuvo derivaciones insospechadas. En febrero del 2009, la Secretaría de Cultura de la Nación, otra entidad estatal, les brindó la posibilidad a los bailarines despedidos de integrarse nuevamente al circuito institucional creando una nueva compañía que, a pedido de los cesanteados, tendría una estructura organizativa horizontal. En ese contexto, fue fundada la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (CNDC). Esta nueva formación permitía a los artistas modificar

43 Enrique Capón Filas. "Nulidad del despido sin causa", *Revista de Derecho del Trabajo*, vol. 2, N.º 7 (2014): 3.

44 Miguel Ángel Martínez. "Danzad, danzad, malditos. El agotamiento de los cuerpos y el agotamiento de la danza", en Jaume Peris (ed.), *Cultura e imaginación política*, (México D.F. / París, Rilma2/ADHEL, 2018): 157.

los modos de producción y establecer algunas diferencias respecto de lo que tradicionalmente se reconoce como el funcionamiento de una compañía ‘oficial’. Por un lado, se les permitió generar un sistema de organización autogestivo, horizontal y colectivo, dotado de una autonomía limitada específicamente a decisiones artísticas (elección de maestros/as, coreógrafos/as y obras, incluso elegir el/la director/a de la compañía, algo inusual en nuestro medio), y por otro, la compañía podía establecer los lazos que quisiera con aquellos artistas de la danza no pertenecientes a la misma, no solo invitar a coreógrafos/as externos sino también abrir las clases a la comunidad, dictar seminarios gratuitos inclusivos, difundir espectáculos de danza no propios, etc. No obstante, a pesar de haber obtenido cierta libertad artística y organizativa y mejoras en lo laboral, diez años después de la creación de la CNDC, los contratos seguían siendo anuales, aunque regidos por artículos que implicaban una mayor protección por parte del Estado.

Santiago López Petit utiliza el término ‘querer vivir’ para nombrar una doble articulación que por un lado sujeta y, por el otro, libera. Como señala Gerard Moreno Ferrer,

Esta doble articulación se hace presente en lo que el autor denomina “la ambigüedad del querer vivir”. Dicha ambigüedad consiste en que, por una parte, el “querer vivir” responde al “cómo sobrevivir”, y, por la otra, al “qué quiero vivir”. Dicho de otro modo: por un lado ata y fija sobre el terreno de la realidad y de los posibles buscando el modo de adaptarse a lo dado, y, por el otro, se libera de estos en la búsqueda de crear nuevas condiciones de vida mediante la respuesta al “qué quiero vivir”, resistiéndose con ello a lo simplemente dado.⁴⁵

Así, el inicial acto de resistencia de los/las bailarines/as a la imposición de condiciones y modalidades del empleo precario fue neutra-

45 Gerard Moreno Ferrer. “Aproximaciones a una poética de la precariedad”, *Mirada hispánica*, vol. 11, 2015, 82-84. En: https://www.academia.edu/18955694/Aproximaciones_a_una_po%C3%A9tica_de_la_precariedad. (Fecha de consulta: 18-11-2019).

lizado por una forma de control más sofisticada que, en su ejercicio difuso del poder, tiene la capacidad de contrarrestar el conflicto político, incitando a los actores de la protesta a readaptarse y a identificar el 'cómo sobrevivir' con el 'qué quiero vivir'.

En consecuencia, en virtud del carácter difuso que Foucault atribuye a las relaciones de poder, el sujeto movilizado se convierte desde su nueva ubicación, posiblemente sin advertirlo, en colaborador activo en la reproducción del sistema, para lo cual se le concede una aparente libertad de movimientos que se manifiesta en la posibilidad de formas organizativas más flexibles, una autonomía restringida a la toma de decisiones artísticas, en promesas de mejoras laborales futuras; todas cuestiones imposibles de pensar en el sistema disciplinario al que los protagonistas de esta lucha se habían resistido.

De todos modos, el camino recorrido por las protestas, movilizaciones y huelgas mencionadas si bien tuvo como final la domesticación del conflicto, no es algo menor la conmoción que estos hechos provocaron en tanto cuestionadores a la dominación institucional y a las relaciones de poder. Por un momento, los cuerpos danzantes movilizados detuvieron el maratón afirmando su derecho a hablar y a ser escuchados y, en su ejercicio de resistencia, expusieron la ausencia de un marco laboral y jurídico que los proteja. No obstante, posiblemente una de las consecuencias más fructíferas haya sido el que la huelga haya traspasado las paredes del Teatro, límites que guardan celosamente las ficciones del llamado sujeto creador, de la danza como arte incontaminado y de los bailarines/as como cuerpos separados del mundo real.

2.3

Quizás no sea casual que en el mismo año en que los integrantes del BCTGSM iniciaban la lucha contra la precarización laboral, emergía un movimiento por la promulgación de una Ley Nacional de Danza. #MovetePorLaLeyNacionalDeDanza fue el lema que se utilizó para

movilizar a la comunidad. La idea de su creación había tenido un inicio a fines del 2007, curiosamente dentro del ámbito gubernamental.⁴⁶ Por diversas razones, esta iniciativa no prosperó por los carriles oficiales. Mariela Ruggeri, coreógrafa e integrante de la Mesa Coordinadora del Movimiento por la Ley Nacional de Danza fue, desde aquel momento, junto con Eugenia Schwartzman y Noel Sbodio, una de las más significativas y tenaces voces que no claudicaron ante las dificultades y desalientos que implicaba iniciar una tarea extremadamente difícil. Ruggeri cuenta cómo se inició esta lucha, inédita en el ámbito de la danza en Argentina:

La lucha por la Ley comenzó desde ese no-lugar que ocupa la danza. Desde ahí, comenzamos a escribir la letra del proyecto de una ley nacional de danza, con un gran desconocimiento del tema y de las problemáticas que conlleva semejante tarea. [...] Pero eso no era todo, había que atender a la construcción de una conciencia colectiva que funcionara como fuerza unificadora [...] y sostener esa militancia en el tiempo.⁴⁷

El proyecto fue presentado en el Congreso de la Nación el 29 de abril de 2012, en coincidencia con el Día Internacional de la Danza.⁴⁸

46 Al respecto, recuerda Marcelo Isse Moyano, ex director ejecutivo del Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no oficial, una audiencia que había tenido con el Secretario General Adjunto de la Presidencia de la Nación, Dr. Gustavo López, para concretar, desde el Poder Ejecutivo, alguna propuesta para la danza que tuviera alcance nacional (entrevista realizada por la autora el 30 de octubre 2019). Este hecho demuestra explícitamente que estas acciones no suceden al margen de conversaciones con los funcionarios responsables de las áreas vinculadas con la política cultural.

47 Mariela Ruggeri. Comunicación personal con la autora, 25 de octubre de 2019.

48 El Día Internacional de la Danza fue establecido por la Unesco en 1982, atendiendo a una iniciativa del Comité Internacional de la Danza, perteneciente al Instituto Internacional de Teatro. Para celebrar la danza, se eligió el 29 de abril, por ser el natalicio de Jean-Georges Noverre. Este acontecimiento, que está relacionado con la historia de la danza en Francia, resulta extraño que se haya instalado como una festividad significativa para todos los pueblos y culturas por igual sin importar sus historias locales. El objetivo de esta elección es la integración de las historias locales dentro de una misma historia eurocéntrica y la intención es promover una identificación con los valores que esa historia representa.

El objetivo principal de la ley es la creación del Instituto Federal de la Danza. Por consiguiente, el Estado es el que debería impulsar el valor social de la danza, fomentar la danza como actividad, reconocer los artífices de la danza como trabajadores, o sea, sujetos de derecho. La Ley significa también apoyo a la creación, la docencia, la investigación, así como también la producción, difusión de todas las danzas que existan y puedan llegar a existir.⁴⁹

Cada dos años, el proyecto se vuelve a presentar, dado que pierde estado parlamentario porque no es tratado en comisiones. El 29 de abril del 2014, su segunda presentación fue acompañada por una multitudinaria convocatoria frente al Congreso Nacional en que miles de bailarines y bailarinas de todo el país participaron en un *flashmob* que se replicó en numerosas ciudades del interior del país.⁵⁰ Esta acción colectiva no tiene antecedentes en nuestro medio dada la dificultad de los artistas de la danza para articular cauces reales y efectivos para actuar masivamente en la lucha por sus derechos.

Significativamente la mayor dificultad, señala Ruggeri, estuvo en incorporar el concepto de artista-trabajador/a que lucha por la implementación de una política de Estado para el sector y por la creación de una entidad sindical que garantice sus derechos como trabajadores. Mariela Queraltó, coordinadora del área danza de la Secretaría de Cultura de la Nación, comentaba: «Los artistas de este medio deben concientizarse de que *son trabajadores*, y como tales tienen derechos laborales inalienables».⁵¹

Maurice Béjart afirmaba que los bailarines y bailarinas eran una «extraña mezcla de boxeadores y monjas», en donde se sumaban

49 María Daniela Yaccar. "No es fácil, pero tampoco imposible", *Página 12*, 29 de abril de 2014. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-32052-2014-04-29.html>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).

50 Ver: Ley Nacional de Danza, FLASHMOB en Buenos Aires (YouTube, 2014). En: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Sa4YiYpdM>.

51 Analia Melgar. "Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI", *Palas y Piedras*, vol. 5, N.º 13, 2011. En: <https://www.centrocultural.coop/revista/13/panorama-de-la-danza-en-la-argentina-siglo-xxi>. (Fecha de consulta: 8-10-2019).

una devoción religiosa y una entrega a la manera de los luchadores.⁵² Por lo general, existe la creencia de que los artistas de la danza están sostenidos por «el consumo intenso de una energía de cualidad superior»,⁵³ creencia que los separa del resto de los mortales y sostiene la idea del artista de la danza como un sujeto capaz de autoinmolarse en función de su arte.

Es habitual en nuestro ámbito utilizar el término ‘entrega’. ¿Qué es lo que ‘entregan’ los bailarines? ¿Sus cuerpos? ¿Su voz? ¿Qué poder se oculta en enunciados del tipo «decisiones artísticas», «por amor al arte» o «el arte exige el máximo sacrificio»? Paulina Osso-
na, bailarina y coreógrafa argentina integrante de la compañía de los Sakharoff, decía que, aunque ellos no pagaban los ensayos, sus bailarines cumplían con

[...] todos los ensayos que quisieran, de la mañana a la noche, porque nos hacían sentir artistas y teníamos que tener esa responsabilidad, por amor a la coreografía, por amor a ellos, por amor al arte y a la danza.⁵⁴

El uso frecuente de un lenguaje sacrificial, veladamente religioso, encarnado irreflexivamente en los cuerpos y grabado en las mentes es parte de las formas sutiles y difusas en que se oculta el poder tras estrategias discursivas, las cuales alientan el sometimiento en silencio. La finalidad no sería otra que la de moldear las representaciones que los artistas de esta disciplina tienen de sí mismos, procesos mentales que se vuelven colectivos cuando son compartidos:

52 Fernando López. “A la manera de Maurice Béjart”, *La Nación*, 23 de marzo de 1997. En: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/a-la-manera-de-maurice-bejart-nid65732>. (Fecha de consulta: 1-10-2019).

53 Paul Valéry. “Filosofía de la danza”, trad. por Kena Bastien Van der Meer, *Revista de la Universidad de México*, N.o 602-603-604, 2001, 48. En: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/autor.php?publicacion=146&art=4086>. (Fecha de consulta: 1-10-2019).

54 Paulina Osso-
na, citada en Marcelo Isse Moyano. *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida* (Buenos Aires; Artes del Sur, 2006): 35.

«las mentes de los usuarios del lenguaje moldean y son moldeadas por el discurso [...]». ⁵⁵

Si bien la idea del artista-trabajador ya aparece con la sindicalización en la primera mitad del siglo XX, la toma de conciencia respecto a considerar la producción artística como 'trabajo' y a los artistas involucrados como 'trabajadores' fue una importante consecuencia de las huelgas y de las movilizaciones por la Ley Nacional de Danza que se vuelve a presentar una y otra vez. El ingreso del término 'trabajo' dentro de este ámbito artístico produjo experiencias que interrumpen y desafían categorías aceptadas por siglos al destituir el lenguaje con el cual se expresan. La instalación de la idea del artista como 'trabajador' no solo inició un desmantelamiento de ciertos conceptos provenientes del romanticismo decimonónico sino que rescató al bailarín de un mandato que le ordenaba el sacrificio de su cuerpo.

«Bailando Trabajo», dijo la comunidad de la danza en 2015 (Figura 3), en una reunión para crear su asociación gremial. Esos 'seres especiales' que «confiaban en que el aplauso y la notoriedad, [...] los diferenciaría del resto de sus compañeros de fatigas», ⁵⁶ comenzaron a reconocer que compartían las desdichas y miserias que afectaban al resto de los trabajadores.

¡CIGARRA!

¡Dichosa tú!

Que sobre el lecho de tierra

Mueres borracha de luz.

... escribía Federico García Lorca. ⁵⁷

55 Lisbeth Carolina Rojas Bermúdez y María Teresa Suárez González. "El lenguaje como instrumento de poder", *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, N.º 11 (2008): 54. En: <https://www.redalyc.org/pdf/3222/322227496005.pdf>. (Fecha de consulta: 19-11-2019).

56 Klein, *Una historia de luchas...*, 10.

57 Federico García Lorca. "¡Cigarra!", *Libro de poemas* (Madrid: Imprenta Maroto, 1921): 39. En: <http://bdh-rd.bne.es>. (Fecha de consulta: 30-10-2019).



Figura 3. «Bailando trabajo» (2015). Fotografía de Paola Evelina.

Fuente: Cortesía de Mariela Ruggeri.

Más allá de los resultados obtenidos por estas vertiginosas acciones, quizás ejercicios de una resistencia ideológicamente ambigua, las mismas fueron actos emblemáticos que se apropiaron de la calle (y de la escena) como espacios de visibilización de sus reclamos y tuvieron el potencial de desafiar y subvertir, a veces transitoriamente, el poder dominante.

Resistir debe ser como el poder. Tan inventivo, tan versátil y tan productivo como el poder. Igual que el poder, la resistencia debe organizarse a sí misma, coagularse y afianzarse. De la misma forma que el poder, la resistencia debe venir desde abajo y distribuirse a sí misma estratégicamente.⁵⁸

⁵⁸ Mark G. Kelly, citado en Tulio Alexander Benavides Franco. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial", *Co-herencia*, vol. 16, N.º 30 (2019): 253.

En virtud de las complejas dinámicas y el carácter difuso de las relaciones de poder, las acciones realizadas a favor de la promulgación de una Ley Nacional de Danza no alcanzaron a conformar una política de resistencia articulada, aun así expusieron la capacidad de los artistas de este ámbito de intervenir políticamente de un modo crítico y radical en una época que parece haber bloqueado todo intento de transformación.

3. Palabras finales

Esta exposición es solo una invitación a repensar los conceptos de 'poder' y 'resistencia' y las maneras que adoptan sus relaciones siempre móviles y cambiantes teniendo en cuenta que, en nuestro campo artístico, ambos términos están sujetos a un permanente ejercicio de reelaboración e interrogación. La idea fue darle voz a aquellos que, de un modo u otro, pusieron en entredicho el poder y sus jerarquías, es decir, invitar a los actores de las situaciones expuestas a hablar por sí mismos.

Es importante señalar que cada realidad se plantea de manera diferente. Las acciones de 'resistencia' a las que se hizo referencia obedecen a contextos definidos por su singularidad local, y están enraizadas en ámbitos históricos y geográficos muy precisos.

Así, existen hitos urbanos que son reconocidos por la ciudadanía como lugares con una cierta carga simbólica. El Teatro Colón y el Teatro San Martín forman parte de esos hitos. El primero, ubicado en un área asociada con hechos históricos relevantes, frente a la Plaza Lavalle y rodeado por el Palacio de Tribunales, la escuela Presidente Roca y el Palacio Costaguta, este prestigioso símbolo edilicio de la lírica y la danza en la Argentina es, en el imaginario social, un referente ineludible de la alta cultura de nuestro país. El segundo, ubicado en la céntrica 'calle' Corrientes, conocida como «la calle que nunca duerme», donde se concentran librerías, teatros y bares,

completa un paisaje urbano donde se desarrollan destacadas actividades culturales. Por consiguiente, el uso político de estas calles y espacios circundantes por una comunidad artística que muy pocas veces se había expresado políticamente, alteró temporalmente los usos y significados socialmente dominantes que definían a cada uno de esos espacios.

Las huelgas, protestas y movilizaciones aquí mencionadas, aunque irrupciones erráticas y fugaces, afectaron una realidad supuestamente infranqueable en la que los términos ‘resistencia’ y ‘precariedad’ se cruzaron, y trajeron a la presencia una precariedad de la resistencia o bien una resistencia de la precariedad. Es de destacar que estas ofensivas con su resplandor intermitente, siempre frágil y fugitivo debilitaron —aunque sea momentáneamente— el funcionamiento de las imposiciones de las instituciones culturales y los discursos en los que el poder afirma las estrategias que le permiten funcionar.

Bibliografía

- Benavides Franco, Tulio Alexander. “El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial”, *Co-herencia*, vol. 16, N.º 30, 2019, 247-272.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988.
- Cadús, Eugenia. “Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 14, N.º 27, 2018, 232-244.
- Capón Filas, Enrique. “Nulidad del despido sin causa”, *Revista de Derecho del Trabajo*, vol. 2, N.º 7, 2014, 3-9.
- Coelho, Noemí. “Para los amantes de la danza entrevista a la bailarina, maestra y pionera del Modern Jazz en Argentina, Noemí Coelho” (entrevistada por Carolina de Pedro Pascual), *Danza Ballet*, 22 de septiembre de 2020. En: <https://www.danzaballet.com/para-los-amantes-de-la-danza-en->

- trevista-a-la-bailarina-maestra-y-pionera-del-modern-jazz-en-argentina-noemi-coelho. (Fecha de consulta: 6 de marzo de 2020).
- Cornejo, Herman. "El Colón fue mi escuela y va a ser mi teatro toda la vida" (entrevistado por Carolina Lázzaro). En: https://musicacasicaba.com.ar/blog/ver/677/El_Colon_fue_mi_escuela_y_va_a_ser_mi_teatro_toda_la_vida_Entrevista_a_Herman_Cornejo. (Fecha de consulta: 20-2-2021).
- Cruz, Alejandro. "Los 100 años de la 'huelga de los gestos caídos', un hito de la comunidad teatral", *La Nación*, 15 de marzo de 2019. En: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/los-100-anos-huelga-gestos-caidos-hito-nid2228619>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).
- Delgadillo, Juan Fernando. "Foucault y el análisis del poder", *Revista de Educación & Pensamiento*, N.º 19, 2012, 160-170.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las Luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Didi-Huberman, Georges; Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y Estética, 2013.
- Falcoff, Laura. "El ballet del Colón contra Maximiliano Guerra", *Clarín*, 19 de diciembre de 2016. En: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Ballet-Colon-Maximiliano-Guerra_o_ByrjDOHEX.html. (Fecha de consulta: 15-01-2019).
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar* (A. Garzón, trad.). México: Siglo XXI, 1984.
- . *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- . *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- García Lorca, Federico. "¡Cigarra!", *Libro de poemas*. Madrid: Imprenta Maroto, 1921, 39. En: <http://bdh-rd.bne.es>. (Fecha de consulta: 30-10-2019).
- Giordano, Santiago. "Protesta de músicos y bailarines del Colón", *Página 12*, 19 de diciembre de 2019. En: <https://www.pagina12.com.ar/237236-protesta-de-musicos-y-bailarines-del-colon>. (Fecha de consulta: 15-01-2020).
- González, Ignacio. "La rebeldía de los débiles y sus indicios: sobre la huelga del cuerpo de baile del Teatro Colón en 1935", *Anuario de investigaciones del CCC 2018*, N.º 9, 2019, 3-15.

- Isse Moyano, Marcelo. *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.
- Klein, Teodoro. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 2013, 8. En: http://www.cosit-mecos.com.ar/images/pdfs/gremios/actores_historia_de_%20luchas.pdf. (Fecha de consulta: 28-10-2019).
- Ledo, Juan Pablo. “El primer bailarín del Teatro Colón: ‘Quiero devolverles a este teatro y a mi país todo lo que me dieron’” (entrevistado por Germán Heidel), *Infobae*, 20 de enero de 2019. En: <https://www.infobae.com/gente/personajes/2019/01/20/el-primer-bailarin-del-teatro-colon-quiere-devolverles-a-este-teatro-y-a-mi-pais-todo-lo-que-me-dieron/>. (Fecha de consulta: 20-2-2021).
- López Ocon, Mónica. “Reclamos en el Teatro Colón por bajos salarios y malos tratos”, *Tiempo Argentino*, 23 de diciembre de 2019. En: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/reclamos-por-salario-y-malos-tratos-en-el-teatro-colon>. (Fecha de consulta: 15-01-2020).
- López, Fernando. “A la manera de Maurice Béjart”, *La Nación*, 23 de marzo de 1997. En: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/a-la-manera-de-maurice-bejart-nid65732>. (Fecha de consulta: 1-10-2019).
- Luciole, Silvana. “El Ballet Estable del Teatro Colón contra el maltrato y la precarización laboral”, *La Izquierda Diario*, 31 de diciembre de 2018. En: <http://www.laizquierdadiario.com/El-Ballet-Estable-del-Teatro-Colon-contra-el-maltrato-y-la-precarizacion-laboral>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).
- . “Los bailarines del Colón continúan denunciando la situación del Ballet Estable”, *La Izquierda Diario*, 16 de enero de 2017. En: <http://www.laizquierdadiario.com/Los-bailarines-del-Colon-continuan-denunciando-la-situacion-del-Ballet-Estable>. (Fecha de consulta: 5-11-2019).
- Martínez, Miguel Ángel. “Danzad, danzad, malditos. El agotamiento de los cuerpos y el agotamiento de la danza”, en PERIS, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, México D.F. / París, Rilma2/ADHEL, 2018, 157-171.
- Mauro, Karina. “Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955)”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 14, N.º 27, 2018, 176-231.

- Melgar, Analía. "Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI", *Palos y Piedras*, vol. 5, N.º 13, 2011. En: <https://www.centrocultural.coop/revista/13/panorama-de-la-danza-en-la-argentina-siglo-xxi>. (Fecha de consulta: 8-10-2019).
- Moreno Ferrer, Gerard. "Aproximaciones a una poética de la precariedad", *Miríada hispánica*, vol. 11, 2015, 82-84. En: https://www.academia.edu/18955694/Aproximaciones_a_una_po%C3%A9tica_de_la_precariedad. (Fecha de consulta: 18-11-2019).
- Rodríguez, Mariana. "La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes", *Estudios de Filosofía*, vol. 15, 2017, 52-71. En: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/articulo/view/20484/20382>. (Fecha de consulta: 1-12-2019).
- Rojas Bermúdez, Lisbeth Carolina y María Teresa Suárez González. "El lenguaje como instrumento de poder", *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, N.º 11, 2008, 49-66. En: <https://www.redalyc.org/pdf/3222/322227496005.pdf>. (Fecha de consulta: 19-11-2019).
- Sabatés, Paula. "Un baile con abrazos", *Página 12*, 24 de diciembre de 2016. En: <https://www.pagina12.com.ar/10563-un-baile-con-abrazos>. (Fecha de consulta: 11-10-2019).
- Tambutti, Susana y María Martha Gigena. "Memórias Do Presente, Ficções Do Passado", en Guarato, Rafael (org.), *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo, Annablume, 2017, 157-181.
- Valéry, Paul. "Filosofía de la danza", trad. por Kena Bastien van der Meer, *Revista de la Universidad de México*, N.º 602-603-604, 2001, 45-50. En: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/autor.php?publicacion=146&art=4086>. (Fecha de consulta: 1-10-2019).
- Vales, Laura. "Por reclamar, a bailar a otra parte", *Página 12*, 7 de enero de 2008. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/97153-30692-2008-01-07.html>. (Fecha de consulta: 1-11-2019).
- Yaccar, María Daniela. "No es fácil, pero tampoco imposible", *Página 12*, 29 de abril de 2014. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-32052-2014-04-29.html>. (Fecha de consulta: 15-10-2019).