

Asincronías del cardumen¹

Procesos de articulación de las identidades de la danza en los debates en torno a
la Ley Nacional de Teatro Nro.24800

Verónica Rodríguez

TIF Especialización de Posgrado en Gestión Cultural

CEM

UNR (2024)

Dirección: Dr.Mauricio Manchado

¹ Cardumen escénico (Visualizar desde el minuto 1:12 al 3:00)
<http://www.panoramafestival.com> 06/11/2008 Teatro João Caetano
ACCORDS :: ZOO / THOMAS HAUERT Bélgica :: Belgium

https://youtu.be/4xSI2DtUK1A?si=_r6-l6GO7QxZkmxI

Índice

Introducción	4
Capítulo I: Hablemos de danza	
Orígenes e identidades de la danza espectáculo.....	10
Acerca de la danza espectáculo en Argentina.....	12
Danza espectáculo en Rosario.....	14
Danza Independiente.....	15
Un emblema de la organización colectiva en la recuperación de la democracia.....	16
Capítulo II: Las organizaciones y los territorios en aguas revueltas.	
Organizaciones e instituciones en la escena pública.....	19
Las luchas en las artes escénicas. Asociatividad, sindicalización y política.....	21
Organizaciones ligadas a la producción.....	24
Los festivales como dispositivos de visibilidad.....	24
Federalización, Centralización y el Orden de las Palabras.....	26
El Articulado y el Proceso de Implementación de la Ley.....	30
Identidad ¿Política?.....	33
Identidad Política y danza “Independiente”	34
¿Siempre infelices?	35
Capítulo III: Modos de producción e identidad: Conflicto y resistencias	
Cuestión de la forma de la grupalidad	42
Alejamiento del conflicto.....	43
Poder y cuerpo.....	44
Cuestión de la precariedad y la mayoría femenina.....	45
Conclusiones	48
Bibliografía.....	52

Introducción

El cardumen es un conjunto de peces que coreográficamente se agrupan y desagrupan constituyendo comportamientos de agregación o polarización. Para mejorar sus defensas frente a la amenaza de los predadores o para hacer más eficaz la propia depredación así como encontrar más compañeros similares sostienen conductas grupales que incluyen la determinación de la dirección y el sentido de sus movimientos. Desde la etología se investiga cómo a partir de este efecto de “pares”, búsqueda de los similares, se incrementa la eficiencia hidrodinámica, consiguiendo acelerar los flujos por donde atraviesan ya que por ejemplo el pez de atrás aprovecha el campo de presión del de adelante (Gerlotto y Gutierrez; 2006).

Hasta aquí los peces y sus modos de organización.

Desde el lenguaje de la danza este atractivo fenómeno coreográfico de la naturaleza se ha escenificado una y otra vez en diferentes instancias, como práctica de clases, en la producción de algunos coreógrafos y especialmente en su interpretación como lógica de producción en la que la definición de liderazgos es circunstancial o difusa. Allí se alude al cardumen como metáfora del trabajo grupal en referencia al proceso de creación como también a los modos de organización colectiva.

Este trabajo nace de la inquietud acerca de la participación en la construcción de políticas culturales de las/los hacedores y organizaciones independientes y autogestivas de danza escénica. Las nociones de cardumen y efecto de pares serán parte de la construcción de una idea de identidad política que contenga a las hacedoras del sector de la danza escénica rosarina.

A pesar de que el trabajo vaya a enmarcarse en el período de la implementación de la Ley Nacional de Teatro (fines de los 90 y principios de los 2000) se hace necesario indagar hacia el período comprendido entre los 80' y los 90' ya que con el retorno de la democracia se despliegan múltiples espacios de participación que retoman las discusiones del momento pre dictatorial hacia una normativa posible. Esta etapa mencionada incluye el período previo y posterior a la sanción de LEY NACIONAL DE TEATRO NRO 24800, legislación que transformará los modos de producir y difundir las artes escénicas en todo el territorio de la Argentina desde una perspectiva profundamente federal.

En ese sentido, para analizar los colectivos de la danza rosarina se hace necesario explicitar qué se entiende por danza y específicamente por danza escénica y contemporánea.

Los colectivos a analizar se aproximan a la práctica del lenguaje de la danza contemporánea desde una mirada ampliada, aunque la categoría “danza escénica” abarca más expresiones de la misma en tanto incorpora la finalidad escénica de la práctica. Por esto, para comprender “danza contemporánea” se hace necesario ubicar una genealogía general de la danza en tanto práctica cultural así como en su dimensión más contrahegemónica. Entonces en términos generales podemos situar “danza escénica” al decir de Cadús (2020) como acto teatral a la danza con prevalencia de finalidades artísticas.

A partir de esto, la selección de los colectivos en cuanto a su geolocalización abre también algunos interrogantes en torno a centro y periferia, en tanto condiciones de producción y accesibilidad.

Para comprender la trama de la construcción de poder y decisiones, es necesario situar también este estudio en el debate sobre los centros y las periferias culturales entre ciudades, sus desigualdades, sus inequidades simbólicas y materiales, en este período en el que se define un punto de clivaje entre la institucionalización y la profesionalización de las prácticas escénicas en nuestro país. Esta investigación pone el acento en las lógicas que constituyen repartos hegemónicos (Ranciere; 2009), socavan verdades cristalizadas y mitos del pasado reciente, y que impiden comprender nuestro presente y coartan la potencia transformadora de la participación política de las hacedoras de danza escénica.

Finalmente es menester decir que quien escribe es una pez más en el cardumen, perteneciendo de manera no neutral a un colectivo de Bailarinas de la ciudad de Rosario en el que han participado varias generaciones de artistas, así como otros espacios de organización política pre y post pandemia COVID 19. En muchas ocasiones se escucha casi catárticamente: “Nosotras no tenemos nada”, “los de teatro son más”, “los de teatro se organizan”, “la danza no le importa a nadie”, “para la danza no hay nada”. Afirmaciones aplastantes que operan como una realidad dada e inalterable, y que funciona simbióticamente con el destino de autoexplotación o autoprecarización en torno a la producción independiente como única posibilidad. Sobre esta cuestión la investigadora en danza platense Mariana Saéz (2020) retoma a Bojana Kunst (2015) para señalar que en torno a la precariedad, se despliega un doble juego entre el sentimiento de frustración y el de libertad en forma simultánea.

El tema de este trabajo se centra en los procesos de organización y participación del sector de la danza contemporánea rosarina en la construcción de políticas culturales y en la estrategias que se ha dado a sí misma en función de las condiciones existentes durante el período en el que se estaba debatiendo e implementando la Ley Nacional de Teatro, a partir de la recuperación democrática de la Argentina (1983-2003). Se indagará entonces

acerca de la participación de los artistas de la danza de la escena contemporánea de la ciudad de Rosario (que más adelante serían los fundadores del colectivo COBAI).

El trabajo se enmarcará en los debates, conflictos y luchas de las organizaciones teatrales del país en torno al hito fundamental de nuestro tema: la sanción de la Ley Nacional de Teatro 24.800 del 19 de marzo de 1997, que se materializará en la posterior creación del Instituto Nacional del Teatro. Este organismo otorgará finalmente un conjunto de derechos y llevará adelante políticas que serán señaladas como conquistas históricas por los actores del sector teatral.

El objetivo general del trabajo será aportar al conocimiento de los modos de organización y las características de la participación del sector danza escénica rosarina en la construcción de políticas culturales, tomando como caso de análisis la discusión y posterior sanción de la Ley Nacional de Teatro. En la consecución de este gran objetivo se abordarán puntualmente distintos objetivos particulares. En principio se caracterizarán los debates en torno a la participación política de los hacedores de la danza. En segundo lugar, se indagará sobre la identidad política de los colectivos de danza escénica existentes en el período de la implementación de la Ley Nacional de Teatro 24.800. Finalmente se explorará sobre los modos de producción, estéticas y poéticas de creación de los grupos y artistas rosarinos de la danza que participaron de procesos legislativos durante el período seleccionado, a partir de la documentación de voces de referentes del campo.

Para la consecución de estos objetivos en este trabajo se buscará abundar en qué entendemos como sector y sus formas de organización. De esta manera buscaremos percibir cómo funcionan las subjetividades en su interior y si podemos hablar de una identidad política y cultural del sector, interrogando así la dirección y el sentido de las acciones y la manera en que se manifiestan los liderazgos.

Para percibir la existencia de esta identidad se explicará cuáles y cómo han sido las experiencias de organización, representación, participación durante el período y cuáles han sido las disputas y las percepciones de las voces de este sector. También estudiaremos aquí la articulación entre el Estado y la comunidad de la danza a través de las organizaciones analizadas, pues esto permitirá el acercamiento a la profundidad de sus posicionamientos.

A partir de la consideración de que en el contexto del período estudiado, en el ámbito de la danza contemporánea, estaba comenzando a disputarse los modos de las corporalidades en la escena, se podría situar a los colectivos aquí estudiados en una posición contrahegemónica (porque se comenzó a pensar una forma otra para que jueguen los cuerpos, a partir de nuevas espacialidades). Aquí se considera que esto se debe a que los

modos particulares de esos colectivos que aquí se estudiarán, a partir de sus formatos de organización, están estrechamente vinculados a la estética en que se inscriben y en esa época estaba rompiendo los roles clásicos de la danza (donde hay un centro y una periferia). De esta manera, esa idea de sumar otras formas de posicionarse en la poética (en la que se problematizan las jerarquías), configura también modos de posicionarse en la política. Esas formas conllevan problemáticas propias con la encarnación de liderazgos.

De esto se desprende que la metáfora del cardumen sirve especialmente para entender esas dinámicas novedosas. No es ir hacia cualquier lado pero es ir sin la certeza de quién sería aquel conductor o aquella conductora.

Esos modos de producción horizontal adquieren forma a partir de los actores que salieron a jugar a la escena política, y no de los actores adheridos al status quo, a la estructura clásica del sector.

Para la realización de este proyecto de investigación se proponen metodologías cualitativas.

Se realizaron entrevistas semi-estructuradas a actores relevantes para la investigación: hacedores de teatro y de danza activos durante los años 1983-2003, pero haciendo foco en los años de sanción e implementación de la ley Nacional de Teatro, que hayan desarrollado su labor en Rosario y/o Buenos Aires y referentes de organizaciones vinculadas a la producción en danza contemporánea.

Aunque también es menester aclarar que se buscarán construir y recolectar datos a partir de fuentes secundarias que permitan mostrar qué tamaño tenía el sector durante el período seleccionado, cuántas organizaciones lo componían, cuántas estaban registradas ante el Instituto Nacional del Teatro. Por otro lado, se indagará lo que se ha escrito sobre el tema, a su vez se historizará la problemática específica de este trabajo a partir de los relatos de los actores de la comunidad.

En el transcurso de la investigación se analizará el articulado de la Ley Nacional de Teatro de manera interpretacional y a su vez se trabajarán fuentes orales primarias y documentales como son las entrevistas, programas y medios gráficos.

Finalmente, en este apartado se elaborará un índice de los capítulos que aparecerán a continuación. Con el fin de situar al lector en la temporalidad y la forma del proceso acerca del teatro independiente, la danza, la danza contemporánea en Argentina y la práctica local en Rosario, se realizará en la primera parte del trabajo un ensayo de historización de la mano con la conceptualización correspondiente a nuestro tema. Las categorías de danza escénica, danza contemporánea, teatro independiente, precarización (y autoprecarización), prácticas culturales contrahegemónicas, no son neutrales sino que son construcciones de

sentido elaboradas con distintas significaciones que deben ser explicitadas. En el mismo segmento, se avanzará sobre nociones de identidad (política, cultural) y su relación estrecha con las subjetividades, se contemplarán definiciones acerca de las organizaciones de la danza y sus posibilidades de representación y participación. Asimismo, el vínculo entre las poéticas, las estéticas y las políticas culturales son centrales para una posible comprensión de este trabajo. Como ya se ha dicho aquí, se analizarán las formas de liderazgos y las representaciones del centro y la periferia en el marco de las organizaciones de la danza por lo que estas categorías también deben ser problematizadas.

Es también materia de esta primera parte contextualizar, y relevar los antecedentes del campo de estudio. A pesar de existir poco registro y análisis de este tema se dará cuenta de que se ha dicho en diversos soportes documentales.

En la segunda parte se intentará caracterizar las organizaciones en danza existentes en el periodo de estudio y reconocer de modo más general a las demás organizaciones culturales en Artes escénicas de Argentina. Se desarrollará la particular denominación “teatro independiente” en términos históricos, políticos y en su dimensión identitaria, de un modo de producir que atraviesa a las y los hacedores del periodo de estudio y que a la fecha de escritura de este trabajo sigue funcionando como un sector en permanente tensión.

Asimismo, para comprender el ecosistema cultural de la época estudiada, se hace necesario en este apartado desplegar las estéticas y poéticas hegemónicas, así como las prácticas artísticas que se consideraban disruptivas o emergentes. Además, se hace indispensable conocer profundamente el articulado existente y por existir de las normativas vigentes y en elaboración. Aquí entonces se procederá a desarrollar el marco legislativo existente, normativas vigentes y los modos de ejercer dichas herramientas por parte de las hacedoras de la danza.

A continuación se ensayará un análisis de las posiciones, debates y prácticas de participación en torno a la sanción e implementación de la Ley Nacional de Teatro y la posterior creación del Instituto Nacional del Teatro por parte de las hacedoras del colectivo COBAI de la ciudad de Rosario, en diálogo con otras experiencias que se encuentran vinculadas. El colectivo COCOA de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, como otros colectivos de danza del país, estarán presentes en tanto espacios de organización en danza referentes de la época; sin embargo, en esta oportunidad no serán estudiados en profundidad.

En la tercera parte se abordará el objetivo específico que busca examinar los modos de producción de estéticas que hacen a las expresiones de los grupos y artistas rosarinos de la danza que participaron de procesos legislativos durante el período seleccionado. Las voces

de las personas entrevistadas darán cuenta de sus prácticas, percepciones y reflexiones de su experiencia singular y a la vez colectiva. Estos discursos serán puestos en diálogo con las categorías mencionadas en capítulos anteriores para comprender el particular proceso de subjetivación como “sector” durante el periodo estudiado. Se hace necesario también mencionar que la particularidad de la composición de género de los colectivos de la danza referenciados es, claramente, mayoritaria de mujeres. Si bien en este estudio no se profundizará en estudios de género, esta dimensión estará presente en el análisis debido a la composición mencionada.

A la luz de la revelación de las problemáticas actuales en torno a los modos de organización y las formas de participación de las hacedoras de la danza, este trabajo busca realizar un aporte a través del estudio de un pasado reciente. A partir de estos tres momentos sintetizados, este trabajo busca contribuir, a partir de una síntesis de un momento histórico, a construir una mirada común que contemple a todos los actores del sector. Porque un mayor análisis del pasado cercano puede otorgar herramientas prácticas para comprender y agudizar el debate del presente.

Capítulo I: Hablemos de danza

Orígenes e identidades de la danza espectáculo

De acuerdo a lo expresado en la introducción, se propone comprender la danza escénica como acto teatral, con prevalencia de finalidades artísticas (Cadús, 2020), o también como “danza espectáculo occidental”. Esta división entre “danzas orientales” y “danzas occidentales” para Tambutti (2008) es forzada, se basa en un uso habitual de diferenciarlas, sin desconocer que incluye procesos de hibridación cultural producto de un continuo mestizaje de estilos, ideas, rituales provenientes de territorios como Asia o África, muchas veces tradiciones no reconocidas como propias de la danza occidental por su procedencia ajena a una matriz euro-americana (Banes, 2007).

En el ámbito nacional, siguiendo el debate planteado por Cadus (2020) acerca de si podemos mencionar “danzas argentinas” o “Danza en Argentina”, este juego de preposiciones abre preguntas acerca de la identidad. La categoría “danzas argentinas” muestra y visibiliza el conjunto de las categorías heterogéneas, diversas, en un ejercicio de desobediencia epistémica. Se busca así abrir la pregunta por la identidad o las identidades, mostrar la tensión que hace a los colectivos y los movimientos en el campo. No se debe pensar una Danza con D mayúscula, pues no existe algo como una homogeneidad en el campo. ¿Se puede llevar el mismo interrogante hacia la danza de Rosario o la danza en Rosario ?. ¿Habría una danza “rosarina”?

En la construcción de la historia de la danza en Argentina los aportes más difundidos de los investigadores/historiadores se basan en recoger las voces de referentes artistas coreógrafos/as y realizar genealogías con distintos grados de análisis. Tal es el caso de las valiosas producciones de Marcelo Isse Moyano (2013) para la ciudad de Buenos Aires y de Marcela Massetti (2010) para Rosario además de otros autores que documentan los distintos territorios.

Antes de introducir al lector en el desarrollo de este trabajo, es preciso delinear brevemente la dimensión histórica de la danza espectáculo occidental para comprender algunos elementos constitutivos. Estos van a establecerse como ideales tanto en las prácticas más hegemónicas como en las rupturas y procesos contrahegemónicos con consecuencias en las prácticas, en los modos de organización y en las subjetividades.

Es interesante situar un punto de partida, en este caso el origen de la danza teatral occidental que a diferencia de la práctica del baile social tiene fecha oficial y un autor: Luis

XIV, quien en el año 1661 establece un código por la Real Academia de la Danza en Francia institucionalizando un lenguaje de movimientos y formas que se conoce como “danza clásica académica”, reforzando también un ideal de belleza de un cuerpo etéreo, liviano y espiritual. Este proceso tendrá efectos en la profesionalización, separando a los “bailarines de escenario de un lugar distinto al espacio común y compartido del baile social” (Masetti; 2010), sumando también una cosmovisión de un cuerpo apolíneo atravesado por la perfección matemática y geométrica.

A medida que los procesos histórico sociales se van desencadenando hacia los ideales de la Modernidad, también se suceden rupturas y cuestionamientos que van a producir un efecto de agotamiento en la expresión de la danza inaugurando una práctica nueva: la danza moderna², posteriormente la llamada danza posmoderna³ y más adelante de acuerdo a otras líneas de pensamiento la danza contemporánea.

La danza moderna y posmoderna, plantea una fractura con el academicismo del ballet clásico, crea su propia expresión de movimiento, heterogénea, en tanto conviven distintas corrientes que movilizan ideales de cuerpo y belleza, alteran la relación de autonomía de la danza con respecto a la música, otorgándole a la primera su carácter de lenguaje independiente de otros (literario, visual, etc.), a su vez va a otorgarle el centro al sujeto, esta condición va a alterar también el uso de la gravedad y la otrora vinculación con lo etéreo. Sin embargo es importante sumar para la comprensión que esta nominación “moderno/posmoderno” en las estéticas de la danza, no se vincula necesariamente a los debates de los períodos históricos sobre Modernidad y Posmodernidad o Modernidad Tardía, etc.⁴

²Danza moderna: Es la danza que rompiendo con el ballet clásico y su código de pasos y figuras, crea su propio lenguaje de movimientos. Se desarrolla un tratamiento independiente de movimiento y música. Sus iniciadores desarrollan sus producciones en etapas de 1900 a 1930, de 1930 a 1945 y de 1945 a 1960. (Masetti)

³Danza posmoderna: Es aquella ligada a las innovaciones de la danza norteamericana en la década del 60'. Utilización azarosa de la música, del movimiento cotidiano, la narración fragmentada, manipulación de objetos, incorporación de textos, espacios no teatrales (la calle, la plaza, el happening, las performances, etc.), intentando el borramiento de las fronteras entre el arte y la vida. (Masetti)

⁴Susana Tambutti aclara por qué no puede asociarse la danza “moderna” al término moderno. “Utilizar el término moderno planteaba una exigencia aún mayor: la necesidad de sublevarse contra la analogía palabra/movimiento, sostenida por la teoría neoclasicista y contra la equivalencia instalada por la dupla expresión/emoción, sostenida por la teoría romántica del arte. Ambas exigencias debían consumarse en función de cumplir con el espíritu modernista, para lo cual era de rigor iniciar la crítica interna, auto-cuestionadora, que haría de la danza su propio sujeto. Parafraseando a Greenberg, la danza moderna tendría que utilizar la danza para llamar la atención sobre ésta (“el arte moderno utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte”).

Acerca de la comprensión de danza contemporánea o lo contemporáneo en torno a la danza, Mariana Saéz (2020) aclara que no se refiere meramente a una situación temporal o cronológica, sino a una forma de entender el arte, y la danza en tanto arte, y a un posicionamiento al interior del campo artístico. Se incluyen aquí diversidad de formas de producción artística, en las que ya no hay un único modo de hacer y de entender el arte, porque el arte como gran relato ya no está vigente (Danto; 2008; Vattimo; 1987), predominando el cruce y la hibridación de lenguajes, estilos, técnicas, disciplinas y tradiciones. Sin embargo, dentro de esta diversidad podemos encontrar ciertos valores y características compartidos que permiten la identificación de la danza contemporánea como tal.

Finalmente, pero no menos central en esta definición, nos referimos en general cuando hablamos de quienes realizan actividades de danza a “las hacedoras de danza escénica”. Es interesante en este sentido situar también la cuestión de género y de la distribución del poder en las lógicas patriarcales que también atraviesan a este sector de las Artes Escénicas.

Si situamos la problemática en torno a las mujeres artistas, Andrea Giunta analizando el llamado mundo del arte, realiza una recopilación acerca de feminismo y arte en Latinoamérica y arroja datos de los desiguales derroteros en que se inscriben los porcentajes, las exclusiones y los lugares comunes en la escena artística internacional acerca de la equidad de género⁵.

En el territorio de la danza, las relaciones de equidad de género se manifiestan de modos muy particulares. Por un lado, la relación de cantidad de mujeres practicantes de la danza es mucho mayor a la de los hombres (podemos visualizar rápidamente la escasa cantidad de inscriptos varones de cualquier institución pública o privada con respecto a la de mujeres). Sin embargo y como una gran paradoja, las relaciones de poder y visibilidad históricamente se han concentrado en los artistas hombres que se vinculan con la danza. Así los coreógrafos, los directores de compañías, los directores de las instituciones, los bailarines reconocidos por los medios de comunicación, son roles mayoritariamente asumidos por hombres.

Acerca de la danza espectáculo en Argentina

La danza escénica en nuestro país nace como una forma artística culta, diferenciada de las formas artísticas populares que aparecían en lo profundo de nuestro territorio. Su búsqueda

⁵ El artículo de Maura Reilly de 2015 de la revista ARTnews señala que – a pesar de décadas de poscolonialismo, feminismo, antirracismo, activismo queer y teoría de género-, el mundo del arte es predominantemente blanco, euronorteamericano, heterosexual y, sobre todo, de sexo masculino.

tenía que ver con el acercamiento a las ideas del arte formal europeo, algo característico del accionar de las elites argentinas de comienzos del siglo XX. (Cadus; 2020)

La cultura de élite conformada por la oligarquía porteña de fines del siglo 19 y principios del siglo XX pretendía que Buenos Aires y , por ende, la Argentina fuese considerada la nación más “moderna” entre los países latinoamericanos. Por lo tanto estimaron que le corresponde una danza de escena que se distinguiera de los gustos populares. Así la danza entendida como arte culto se construyó bajo la influencia cultural de la “modernidad eurocéntrica” (Dussel; 1994) y se consideró como digna representación de este arte, en primer lugar al ballet moderno según el modelo francés, y luego, a una “*modern dance*” que seguía la “novedad” proveniente de EE.UU (Tambutti; 2011, en Cadus, 2020: 31).

En este origen de las formas artísticas hegemónicas en la danza se pueden rastrear las relaciones entre las danzas a lo largo de nuestra historia, tanto argentina como rosarinas, y las formas de la identidad más o menos alejadas de la realidad política o la búsqueda de acción política que caracteriza una gran parte del grupo social. Desde su origen universal asociado a las monarquías europeas y las teorías de la implantación (que sostiene que las técnicas y escuelas llegaron, arribaron y/o “desembarcaron” en Argentina se puede pensar un esquema de colonización en el origen de las prácticas y sus teorías. Las rupturas estéticas que se han realizado al interior del sector, han transformado el esquema de funcionamiento colectivo.

Cadús en su estudio sobre las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955), problematiza aún más esta relación de la “danza” con la alta cultura abriendo también la perspectiva apolítica⁶ como una necesidad identitaria al decir que: si bien la disciplina formó parte de las políticas culturales, la misma siempre buscó la forma de permanecer en el ámbito de la denominada alta cultura.”Creemos que esto puede deberse a una estrategia de afianzamiento dentro del campo del arte, aprovechando las políticas del campo social, pero manteniéndose dentro de la cultura humanista como forma de legitimarse” (Cadús; 2012: 109)

Existen acuerdos de autores que delimitan etapas a partir de 1900 hasta fines de los años 60’ de algunos de sus principales referentes. Una de las problemáticas de la bibliografía que historiza la danza reside en la personalización constante de los creadores. Se dificulta de

⁶ Como veremos, se puede decir que existe una cierta distancia hacia todo lo que sucede por fuera del mundo de este arte. Quizás la danza académica, con su campo aún en formación, adquirió una aceptación más amplia en la sociedad cubriéndose bajo un -por lo menos aparente- apoliticismo que le permitió comenzar a luchar por la autonomía de su campo artístico en un clima de seguridad frente al campo social (Cadús; 2012: 110).

esta manera una lectura contextualizada que dialogue con los aspectos sociales, políticos y económicos de las distintas etapas que se mencionan. Se podría decir que es un relato que se construye a partir de nombres propios. Al respecto Masetti (2010: 27) agrega que “la creación artística en el imaginario colectivo aparece fuertemente marcada por esta figura del artista solitario, que tiene un raptó de inspiración”. Esta concepción enmascara las condiciones históricas y sociales de su producción y dificulta establecer relatos colectivos.

Es importante destacar en este apartado que estos referentes⁷ provienen de Europa y/o de Estados Unidos. Estas corrientes van a originar dos centros de producción artística y transmisión legitimadas que atravesaran el campo artístico en Argentina: las estéticas provenientes de Europa y las de EEUU (Tambutti; 2008)

Danza espectáculo en Rosario

A través de la reconstrucción realizada por Masetti (2010), podemos caracterizar algunas cuestiones importantes de la historia de la danza espectáculo en Rosario. La genealogía de nombres propios comienza con un coreógrafo perseguido por el nazismo, quien en la década del 50 es contratado por el Teatro Colón de Buenos Aires. Posteriormente Otto Werberg comienza a viajar para dar clases también en ciudades del interior de Argentina formando bailarines en una corriente expresionista. En el ámbito local es Martha Lozano (directora del Ballet Group) quien junto con Otto Werberg va a inaugurar el campo de la danza moderna como formadora y coreógrafa. El Colegio Inglés de Rosario será la sede de esta primera agrupación. De alguna manera se configura una modo de realizar y componer en la danza, performando así una forma de encontrarse con la danza, desde una cosmovisión más de élite, legitimado a partir del capital cultural y el económico.

Posteriormente un grupo de bailarinas del grupo de Marta Lozano, inician su propia búsqueda estética a partir de ampliar sus búsquedas artísticas y de formación en Capital Federal y se establecen nuevos espacios y formadoras de danza como Ruth Pacotti y Cristina Prates. En este recorrido se encuentran con Nigelia Soria, Isabel Taboga y conforman otra agrupación. Esta grupalidad tomara distancia con la producción de Marta Lozano abriendo la pregunta sobre lo público en la danza, dando marco al surgimiento de la Escuela Provincial de danzas, Nigelia Soria.

⁷ Los períodos entre la primera como de la segunda guerra mundial implican exilios y movimientos entre Europa y Estados Unidos que van a desarrollar corrientes estéticas que tendrán incidencia en la expansión de la danza, por ejemplo en Argentina: la corriente europea de la danza teatro de Pina Bausch que retoma elementos del expresionismo alemán y fuerte teatralidad y por otro lado la corriente americana más performática, reivindicando el movimiento cotidiano y el uso de la improvisación.

En el estudio de Masetti no se mencionan en este período instituciones oficiales más allá de la Escuela Municipal de Danza y Arte Escénico Ernesto de Larrechea fundada en 1925 en el ámbito de la Municipalidad de Rosario, se entiende que las formaciones suceden en ámbitos privados (llamados estudios de danza). Sin embargo en 1974 se crea el Ballet de la Universidad Nacional de Rosario con tres especialidades: danza moderna, danzas latinoamericanas y danza clásica, inaugurando así un ámbito público para el desarrollo de la danza. Más adelante en el año 1982 se crea la Escuela Nacional de Danzas (hoy conocida como escuela secundaria Nigelia Soria) y posteriormente con el objetivo de dar continuidad en la formación se inaugura el actual Instituto del Profesorado de Danzas Isabel Taboga de nivel superior.

Danza Independiente

Se puede observar en el texto de Logiódice (2020), que a partir de las formas en que se recuperen las historias y los hechos, dependiendo el juego de olvido y memoria que se resuelva, puede ser distinto aquello a lo que se le llame independiente. En general, aquí cuando se habla de independiente, se habla de una forma que contiene un conjunto de cuestiones que se pueden, a partir de las características específicas de la relación entre el Teatro y la Danza en nuestro país y nuestra ciudad, extrapolar desde el campo teatral. Entre estas cuestiones de este modo de hacer, señala Dubatti (en Logiodice; 2020: 73) que se encuentran grandes cambios respecto al teatro existente hasta entonces en materia de poéticas, de organización grupal, de vínculos de gestión con el público, militancia artística y política, y una estética propia.

Algunos postulados del teatro independiente fundacional de los años 30-40 señalan la importancia de la constitución de artistas que logren crear sin las exigencias primarias del mercado. En las décadas siguientes nuevas generaciones de artistas aportaron mayor amplitud a los modos de concebir lo "independiente" con posiciones menos radicalizadas con respecto al Estado, a la autonomía y al mercado, sin embargo las poéticas aún sostenían un teatro de palabra con finalidad pedagógica. Hacia los sesenta, aún dentro de la línea del teatro independiente, se fue avanzando sobre una línea en la que el cuerpo cobró una gran vitalidad e importancia, a partir de la ampliación o transformación de las poéticas.

Se podría pensar que esta redefinición del campo (poéticas teatrales con otros modos de presentar el cuerpo y el movimiento) contribuye a la posibilidad de que las artistas de la danza puedan identificarse de los múltiples sentidos de lo independiente, especialmente en lo respectivo a los modos de producir, abriendo la enunciación de lo que

llamamos “danza independiente”. ¿Qué elementos, coyunturas o rasgos de las narrativas de “lo independiente” forman parte de este conjunto de artistas y colectivos ?

Aquí es interesante señalar que el debate sostenido especialmente por los teatreros de CABA que fusiona el sentido de Teatro independiente/ experimental a una fuerte connotación antindustrial en el contexto del teatro comercial que sí existía en la capital del país, en Rosario no es desarrollada del mismo modo que el que lo originó porque no había aquí grupos experimentales o comerciales contra los que alzarse. Un arte independiente entonces en nuestra ciudad no huiría tanto de una posible articulación con el Estado (Logiódice; 2020), a diferencia de lo que sucedía con el teatro porteño. Entre los grupos de teatro independiente rosarinos el Estado funcionó como un socio en su tarea de educación popular. Los diferentes sectores de los independientes rosarinos se asociaron al Estado, según su adscripción partidaria, para emprender su misión emancipatoria. Es por ello que nunca resultó contradictoria para los “independientes” rosarinos su articulación con el Estado (Logiodice; 2020: 100/1). Esto será retomado más adelante en el apartado acerca de los modos de producción.

Un emblema de la organización colectiva en la recuperación de la democracia

Se hace necesario aquí situar cuál era el contexto sociopolítico de principios de los 80' con el inminente regreso a la democracia que se materializaría en el llamado a elecciones democráticas en 1983. En esta transición el rol de los artistas y colectivos culturales así como las producciones culturales como el rock nacional, la recuperación de la autoría argentina frente a los textos extranjeros, el teatro político, y otras expresiones artísticas van a reavivar la vasta trama cultural silenciada y atacada por la dictadura militar.

En este clima de recuperación de las libertades sucede un hito que posteriormente va a movilizar a las hacedoras de la danza en un hecho colectivo, el ciclo Danza Abierta. Laura Cherkoff investiga acerca de este ciclo realizado en la ciudad de Buenos Aires. Fue organizado por coreógrafas y nació como un reflejo del movimiento Teatro Abierto.

Teatro Abierto nace en primera instancia como una respuesta frente al menosprecio de las obras de autores argentinos en los teatros oficiales y de la formación académica. Es así que autores, directores y actores se autoconvocan para producir algo más de 21 obras en una especie de maratón de teatro argentino sostenido por lemas como por ejemplo *"ganar la calle"* o el *"teatrzo"*, o *"En defensa de la Democracia, por la liberación Nacional y la Unidad latinoamericana"*. El teatro El Picadero donde se realizaba el ciclo fue incendiado intencionalmente el 6 de agosto de 1981. Lejos de amedrentar este movimiento el hecho le

dio un cariz más político a lo que hasta entonces era ante todo un acto de resistencia ético-cultural. Frente al Picadero destruido se reunieron técnicos y artistas: El ciclo debía continuar. Hubo adhesiones de sindicatos y los dueños de salas teatrales ofrecieron espacios para la continuidad. Con la sensibilidad a flor de piel, artistas y público se convirtieron en protagonistas de un fenómeno entonces único en su género (Cabrera; 2001).

La investigadora Victoria Fortuna (2018) estudia en *Moving Otherwise* los grupos de danza de la ciudad de Buenos Aires durante la dictadura. En su desarrollo va a mencionar las tácticas y estrategias que estas artistas llevaron a cabo. Siguiendo la lógica del cardumen que propone este trabajo se pueden identificar tácticas de resistencia diversas, como por ejemplo establecerse en el interior de los estudios de danza, algo así como la *dispersión de los peces*. Y presenta como esa supervivencia por separado fue una táctica, en tanto crear *Danza Abierta* fue una estrategia que permitió salir a buscar y construir su “efecto de pares”. Como define Michele De Certeau (2000), las estrategias establecen un lugar – en este caso un lugar de encuentro y expresión sobre el escenario – para generar visibilidad.

De los textos y testimonios que se desprenden de estas lecturas se puede observar particularidades con respecto a Teatro Abierto y Danza Abierta. La transmisión oral hace suponer como una consecuencia lógica que una vez iniciado el movimiento Teatro Abierto siguiera el movimiento Danza Abierta. Sin embargo la fuerte matriz ideológica y de respuesta explícita ante la monstruosidad de la opresión se tramitó con características particulares para la comunidad de la danza. Las voces que recoge Laura Cherkoff así lo relatan.

“Todo comenzó con dos coreógrafas, Mariana Szusterman y Etel Bendersky, y una bailarina, Anahí Zlotnik, buscando sala para sus creaciones. Así llegaron hasta el Teatro Bambalinas, en Chacabuco 947, en el barrio de San Telmo, que por esos años era gestionado por Alfredo Zemma. El director teatral las recibió en una sala con capacidad para 700 espectadores.

¿Cuánta gente tienen pensado meter? ¿Sabían lo fría que es esta sala? ¿Por qué no hacen lo que estamos haciendo los de Teatro Abierto? – nos dijo Zemma -. Entonces nos contó cómo lo armaron y cómo lo hicieron. Y nos miramos Anahí, Etel y yo y dijimos: ¡Dale! ¡Vamos! Nosotras hicimos una primera lista de 14 coreógrafas para convocar, que estaban en el circuito de la danza contemporánea independiente. Éramos todas remadoras. (Mariana Szusterman)

En la pieza de difusión, se presentan como un movimiento “espontáneo” y a diferencia de la defensa de la democracia de Teatro Abierto, expresan la reivindicación del lenguaje de la

danza compartiendo la preocupación por desterrar la noción de élite y proponiendo al público conectarse con “una de las más bellas expresiones del espíritu” .

Aquí se puede reconocer nuevamente una posición velada con respecto al pronunciamiento político explícito de estar produciendo un evento con un fuerte atravesamiento ideológico. Se puede observar que el discurso gira hacia una visión humanista de la danza en una época profundamente convulsionada por la presencia del gobierno militar. Este particular modo de presentarse en la esfera pública podría compararse con el estudio que hace Cadús para los años entre 1946-1955: la puesta del lenguaje por sobre todas las identificaciones políticas.

Mientras Danza Abierta Buenos Aires se desarrolla por unos cuantos años más, en Rosario la iniciativa se replica con aires locales. Una gran organización de funciones en el teatro Fundación Astengo con convocatoria a distintas expresiones de la danza que frente a la posibilidad de ser identificados políticamente y como táctica de supervivencia deciden presentarse en su programa de mano se aclara que:

“DAR es un movimiento totalmente independiente de entidades políticas, sindicales, empresariales, estatales y de cualquier otro orden, no practicando entre sus participantes ningún tipo de discriminación política, racista o religiosa. Su carácter es estrictamente cultural y abarca distintas disciplinas”. Masetti interpreta esta declaración como una estrategia para no tentar a la censura y a la represión.

Más allá de lo explicitado en estas piezas de difusión y de hacer una lectura reduccionista de ellas, se puede pensar que Danza abierta en Rosario y en Buenos Aires fueron acontecimientos políticos en términos de la construcción de visibilidad de una comunidad que no se las ve fácil con las identidades políticas. A diferencia de teatro abierto que se posicionó como una fuerza de resistencia y lucha explícita transformándose en un fenómeno cultural para el teatro argentino, Danza Abierta irrumpió en el espacio público sostenida y resguardada por el propio lenguaje. Siguiendo a Stuart Hall (2003) en términos de identidad, se podría decir que esta comunidad necesitaba validar su propio lenguaje para salir a escena. Los movimientos de los propios lenguajes del movimiento construyendo su propio proceso de agregación, dispersión y visibilidad a tientas.

El enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre «en proceso». No está determinado, en el sentido de que siempre es posible «ganarlo» o «perderlo», sostenerlo o abandonarlo. El concepto de identidad aquí

desplegado no es esencialista, sino estratégico y posicional. Señala Hall que “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 16). En este sentido el fenómeno Danza Abierta actúa como un analizador del sector de la danza al inicio del período estudiado.

Capítulo II: Las organizaciones y los territorios en aguas revueltas.

Organizaciones e instituciones en la escena pública.

Hasta aquí se ha relatado y caracterizado al sector de la danza a través de una historización. Es necesario ahora que a través de esta, se logre describir los debates en torno a la participación política de lo que aquí se ha denominado “hacedoras de la danza” a partir de la recuperación democrática de la Argentina. Se verá aquí que es innegable el vínculo entre la danza y el teatro en esta discusión, pues el centro de la cuestión está en esta relación desigual y confusa que se sintetiza en la figura Teatro-Danza, que aparece en el articulado de la Ley Nacional de Teatro, que por supuesto tiene visibles e invisibles. En principio, es importante entender la diversidad y heterogeneidad de las organizaciones existentes durante el momento de la discusión.

En términos generales, se pueden mencionar algunas organizaciones de relevancia nacional. Muchas técnicas que llegaron desde el exterior en los años ochenta, y sobretodo a partir de los '90, sumado a la proyección de políticas culturales del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, generaron novedosas formas de organización en el sector de la danza, algo que apareció tras los procesos tumultuosos de la década de los setenta y la neutralización institucional de las diferentes organizaciones de las diversas artes. Entre estas organizaciones podemos subrayar la importancia del “Gabinete coreográfico de Neuquén”, del “Centro Cultural la Máscara”, de la “Compañía Danza Teatro de Mendoza”, de incipientes organizaciones de Córdoba, y sobretodo de “Coreógrafos, contemporáneos asociados y afines - Danza teatro independiente (COCOA - Datei)”, una organización que se funda en paralelo a otras grandes organizaciones del sector del teatro, que en 1988 organizó el primer festival de danza en Argentina, y que articuló la existencia del programa Prodanza. En el marco del avance de la institucionalización del sector del teatro, un grupo de activistas artistas de la danza buscó desarrollar la institucionalización del sector de la danza independiente, y fue así que se forjó “COCOA - Datei”, una organización que pretendió desde sus comienzos ser nacional, encabezada desde la ciudad de Buenos Aires. En principio, las hacedoras de la danza de Mendoza se acoplaron, pero fue algo que duró poco tiempo, y realmente su representación nunca pudo salir de la capital.

En Rosario, a la par, otro conjunto de organizaciones estaba emergiendo. Rosario es una ciudad que desde hacía varias décadas alojaba grandes organizaciones artísticas, en donde el teatro se hacía muy presente y tenía mucha potencia poética y política. Las danzas, a su vez, también tenían un gran despliegue organizacional producto de las experiencias como danza abierta y los festivales, e incluso ya en esas décadas se debatía

la posibilidad de elaboración de una normativa para la inclusión de los festivales en la agenda pública.

“La idea que tuvo el Pichi en ese momento, nos la decía pero no sucedió, era que esto pudiera estar en el Concejo y aprobado por el Concejo deliberante como para que no haya que todos los años tener un presupuesto, sino que sea algo de Rosario, una política cultural, que Rosario tenga su propio festival de danza en una fecha determinada con un presupuesto determinado. Fue la primera vez que yo escucho eso, no había escuchado eso nunca.” (Montenegro- entrevista personal-abril 2024)

Si bien hasta la fecha ninguna política pública explícita para la danza fue tratada en el Concejo Deliberante de Rosario, se interpreta que los festivales fueron de algún modo los ámbitos más cercanos a la visibilidad en términos de políticas culturales. Ya que como relata la entrevistada es el propio gobierno municipal, en este caso representado por el ex Director de Cultura Hector Di Benedictis, popularmente conocido como “Pichi”, quien interpela a las artistas de la danza al enunciarlas como un sector y preguntar por sus necesidades.

“ la Secretaría de Cultura de la Municipalidad nos convoca a todo el sector de la danza a organizarnos para ver qué era lo que queríamos” (Montenegro- coreógrafa-entrevista personal)

Montenegro también asocia esa etapa como el terreno necesario para la formalización de una de las organizaciones de danza emblemáticas de Rosario y del país que tendría su personería jurídica finalmente en 2001.

“fue el punto de partida de lo que después fue COBAI. Todo ese sector, toda esa ganancia gestiva, con otras características nada que ver, pero bueno todo este sector danza contemporánea. ¿Por qué? Nosotros pasamos a conocer esos maestros y esa manera de producir también grupales. y bueno nos cargó de energía. Entonces empieza ese antecedente más la creación del Instituto Nacional del Teatro cuando aparece la ley, la ley federal, y habiendo tenido en nuestras espaldas, haber ya gestionado Danza Abierta, el Festival Internacional, tremendo festival, que movía muchísima gente, con muchísima problemática y con la maravillosidad, concluyó. No es momento de decir ahora acá porque concluyó, bueno pero todo esto fue terreno para que el sector de la danza pudiera apropiarse en el Instituto nacional y más el amparo de la ley dentro del instituto, apropiarse de producir, construir en conjunto todo el sector que después se fue llamando distintos nombres, pero que terminó siendo lo que se conoce hoy como COBAI.” (Montenegro- entrevista personal-abril 2024)

Las luchas en las artes escénicas. Asociatividad, sindicalización y política.

Tras la última dictadura militar y el levantamiento de las grandes censuras, comenzó una reconstrucción y reelaboración organizacional.

En una entrevista a Carlos Medina realizada por Carla Sacconi, se da cuenta de que los años 70' marcaron un panorama de luchas que dieron pie a la caída del Onganía y la apertura a concreciones de logros culturales, sobre todo en el campo teatral. "A fines de los 70' vino "Grupo Lobo" del Di Tella con "Tiempo de fregar" dirigido por Norberto Campos, quien a partir de los 70' se radicó en Rosario y comenzó una buena etapa", dice Carlos. Entre algunos hitos de esta etapa se dio la visita de Yerszy Grotowsky a Córdoba que pudo concretar un encuentro con Campos y Zapata que luego tendría efecto en las poéticas teatrales de los años subsiguientes.

Señala Carlos que a comienzos de esa década, se pensaba en la representación gremial: "Todo hombre de la cultura debe vivir con la dignidad de cualquier trabajador y como trabajador deberá tener su representación gremial". En 1972, llegó a Rosario Luis Brandoni con la propuesta de la Asociación Argentina de Actores de conformar una delegación rosarina. Cuando desde la ciudad se quiso adherir e inscribir a la C.G.T, a través de la Asociación Argentina de Actores (AAA), con Néstor Zapata como Secretario General, se dio a conocer que la C.G.T. no podía inscribir la Delegación, ya que la misma no era gremio y los estatutos de Buenos Aires no permitían crear sindicatos en el interior. Es así que se crea el S.I.S.T.T.E.A. (Sindicato santafecino de de trabajadores del teatro agremiados). Esto da pie a que en el resto del país cada provincia llegue a tener su propio sindicato. Los conflictos entre la AAA y SISTTEA se profundizaron por el debate por una ley nacional de teatro que se convirtió en uno de los principales ejes de la política del sector durante el período. Un proyecto que enfrentó a sectores más vinculados con la central de la Asociación Argentina de Actores -cercana al Partido Comunista- y las regionales del interior que propugnaban por un proyecto más federal. Esta confrontación se cristalizó institucionalmente cuando en el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro, realizado en Rosario del 14 al 17 de noviembre de 1974, se creó la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATTA), creado posteriormente al gremio marplatense, el A.M.A. (Artistas marplatenses agremiados). De FATTA nace el anteproyecto de la Ley de teatro nacional. Esta federación a su vez contenía los vínculos con organizaciones gremiales de otros sectores.

"los viejos de la FATTA", eran un poco rígidos de pensamiento. Eran personas formadas con un espíritu de resistencia muy grande, que era algo muy valioso, pero se caracterizaban por una rigidez ideológica. A través de esta federación se dieron grandes disputas, peleas, discusiones, con una impronta muy rebelde. En general, los

dirigentes de la F.A.T.T.A. eran del halo de las facciones peronistas, y disputaban la representación con la Asociación Argentina de Actores que era de origen de izquierda. Todo esto hasta marzo del 76'. Todo aquello que naciera en el 73' se retoma diez años después, con el retorno de la democracia. Igualmente debe mencionarse, a pesar de que aquí no se abordará, que durante la última dictadura militar, más allá de la represión y la censura, muchos grupos pudieron seguir encontrándose y hacia el '79 había una incipiente reorganización. Las experiencias de Cucaño⁸ por ejemplo, siguieron siendo disruptivas durante este proceso, en que las organizaciones eran militantes o políticas". (Miguel Palma, director de teatro y ex representante del INT)

El clima de época de la época de la dictadura, fue caracterizado por la oscuridad y el pesimismo. En este sentido se retoman en las dramaturgias a autores como Discépolo. En referencia a este autor nace "Discepolín" como un espacio teatral de resistencia y experimentación que fue luego un semillero del teatro independiente, de producción y elaboración, con referentes del teatro como Ma.de los Angeles Gonzalez más conocida como "la Chiqui González", que disputaba ideológicamente con las compañías del Arteón, en cuyo sótano transcurrían también "grotescos" importantes.

Por su parte los jóvenes que luego formarían la Asociación Discepolín se formaron en los Talleres de Arteón. En tal sentido, recuperaban una tradición de teatro militante más ligada al peronismo. Pues, si bien entre sus integrantes se incluían militantes de diversos partidos y nunca se afiliaron al Partido Justicialista, fueron formados políticamente en el marco de esta tradición y mantuvieron estrechas relaciones con actores sociales ligados al justicialismo (Logiodice; 2020).

A partir del retorno de la democracia, la situación organizacional en Rosario se transformó bastante, abandonando sus características de rigidez ideológica, e incluso la formación política. En conversación con la prestigiosa coreógrafa de la ciudad de Rosario Cristina Prates y el referente del Instituto Nacional de Teatro en la implementación de la ley para la provincia de Santa Fe Miguel Palma, se ha logrado recomponer una columna vertebral de las diversas organizaciones presentes durante el período. Aquí se puede diferenciar entre algunas organizaciones más ligadas a la producción y algunas

⁸ Cucaño apareció sorpresivamente en la trama urbana de la ciudad y montaba diferentes hechos artísticos destinados a conmover el orden cotidiano. Anclados en la experimentación y auto-definiéndose como "artistas revolucionarios" y "surrealistas" (La Rocca, 2012: 23), Los cucaños construyeron su posición desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención (Longoni, 2012: 13). De este modo se desmarcaron del teatro denunciante o mensajista y llevaron a la práctica acciones que tendían a romper varias fronteras -entre espectador /actor, entre acto artístico/ acción política, entre espacio teatral/fuera de escena, o entre las diferentes disciplinas artísticas- al punto de poner en cuestión la unidad misma del hecho teatral y presentar en forma simultánea y en diferentes espacios físicos las partes de una misma obra, lo que imposibilitaba su recepción completa.

organizaciones más ligadas a lo sindical. Estas, operaron de manera distinta en este período.

Organizaciones ligadas a la producción

Por otra parte, se debe hacer mención a algunos grupos de lo que se puede llamar las “organizaciones ligadas a la producción”, que en realidad son instituciones educativas y estudios o compañías de la danza. En 1982 se creó la Escuela Media, la Nigelia, y cinco años después en 1987 se creó el profesorado justamente para que las estudiantes de la Nigelia pasaran a ser alumnas del profesorado. Un conjunto de ballets complementan los contornos de estas instituciones educativas: el Ballet Estudio Nigelia Soria, Ballet Juvenil de IDAM, el Ballet Estable de Arteón, el Ballet Estable Municipal de Rosario.

Victoria Colosio, coreógrafa y docente en la época que escapa a cualquier clasificación logró la mixtura entre algunas prácticas del tango y de la danza contemporánea, generando muchos cruces y controversias, de manera muy personal y con mucha llegada. No se puede pensar como la existencia de una compañía pero sin dudas fue una artista de peso que estaba siempre rodeada de mucha gente y que transformaba el ambiente de producción.

Por otra parte, el “Grupo de danza contemporánea de Rosario”, fue creado en 1980 y durante el período fue muy importante. Luego tuvo una división que creó a su vez distintos grupos. Su división tuvo que ver con diferencias estéticas. El grupo “Litoral” o el grupo “Lobo” que venía del Instituto Di Tella mostraron en el período modos de producción diferentes a los que existían en Rosario, y por ejemplo “Seisenpunto” y “La Troupe” salen de esta ruptura. La Troupe fue una compañía importante hasta mediados de la década de los '90. Más adelante casi al fin del período aquí caracterizado, fueron creados grupos de artistas más jóvenes que comenzaron a producir obras con la figura de elencos concertados. La década del 90 trae la inquietud y la posibilidad de viajar al exterior por la flexibilidad cambiaria para profundizar estudios con maestros internacionales. Es así como estos vínculos también favorecen la llegada de estos a la ciudad de Rosario para dar cursos y seminarios. En vistas de aplicar a organismos y luego de haber realizado varios eventos se constituye como una Asociación Civil sin fines de lucro el colectivo de Coreógrafos, Bailarines e Investigadores en el Movimiento y Expresión Corporal Independiente, más conocido como COBAI. Obtuvo personería jurídica en 2001, mas su gestación comenzó en 1997 y su institucionalización se dio en 1999, cristalizando un tumultuoso fin de década.

Los festivales como dispositivos de visibilidad

Con respecto a la visibilidad y a los festivales, es importante señalar el germen de una organización más amplia que haría confluir a más espacios de danza. Se puede

comenzar esta genealogía de los festivales de danza de Rosario con “Danza Abierta”, de 1982, repetido en 1983 y 1984. Se llevó adelante en el Teatro Fundación Astengo y participaron “todas las Danzas”, lo que sirvió según sus protagonistas para que cada uno conozca otros géneros.

A su vez, debe ser nombrado la Bienal de la Creatividad Rosario Imagina, un hito en el año 1990 porque es organizada por todos los sectores de las artes en el patio de la madera.

Con los antecedentes de “Danza Abierta” y de la “Bienal”, se comenzó a pensar en la realización de una gran muestra de todas las danzas, y finalmente se conmemoró un “Festival Danza Rosario”, entre el 1993 y el 1999, un festival muy grande e importante, que generó un gran impacto. La década de los noventa le trajo a la danza contemporánea local el conocimiento de ciertos “maestros” y formas de producción grupales que cargó de energía al sector. Por primera vez Rosario tenía su propio festival de danza con un presupuesto determinado por la municipalidad, una elevación de la importancia del sector, que aparecía raramente en los planes de un ejecutivo. Aquella gestión de la dirección de cultura de Rosario tuvo particular impacto a partir de algunas políticas⁹. Por primera vez se escuchaba hablar de políticas para la danza. Sin embargo, quienes hacían danza contemporánea y producían obras, a diferencia de otras expresiones de la danza que se manifestaban a través de coreografías cortas, no pudieron nunca terminar de ver como propio el “Festival Danza Rosario”. Estas producciones no podían ser alojadas en ese formato y comenzaron a pensar un festival que sí diera lugar a las obras.

En el 2000, se creó el festival “El Cruce”, que se mantuvo hasta la fecha, cobijando a quienes querían desplegar obras, algo que a lo largo del tiempo creció mucho, desplazando la idea original del Festival de Danza Rosario. En palabras de Griselda Montenegro,

“Pero si hasta que la asociación COBAI logra su propio nombre, hasta ese momento, nosotros estábamos inscriptos en el instituto la primera inscripción es Sector Teatro Danza de la Zona Sur de la Provincia de Santa Fe. Es más, después bueno había un grupo de teatro danza que era en la ciudad de Santa Fe, que éramos los dos grupos de teatro danza que íbamos a los festivales. Íbamos juntos, porque hubo una primera fiesta de teatro-danza en Buenos Aires. Y a esa primera fiesta fuimos y ahí nos conocimos todo el sector de la danza. Mendoza, Salta, Neuquen, Rio Negro, Córdoba, Santa Fe, las dos compañías, muchos sectores” (Montenegro- entrevista personal-abril 2024).

⁹No se logró finalmente que en el Concejo Municipal se apruebe un presupuesto general para no tener que discutirlo todos los años, sin embargo fue un importante intento de esta gestión.

Esta breve historización nos muestra una etapa altamente productiva de la producción cultural de Rosario, festivales, bienales, encuentros, etc y también de la participación sindical y política, atravesada por disputas ideológicas y partidarias así como por lógicas centralistas y federales. Entre estas múltiples dimensiones los debates propios del sector de la danza aún no se manifiestan, se infiere también que es un periodo en el que aún no se reconocen como pares y en consecuencia no le suponen a este conjunto una fuerza propia de construcción colectiva.

Es así que las organizaciones sindicales tenían más que ver con el ámbito del teatro, sin embargo se ocuparon durante el periodo de representar a su vez al incipiente sector de la danza tal es el caso del Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro.

Habiendo mostrado la diversidad de grupos y organizaciones, se dibuja aquí una suerte de línea de tiempo que permita visualizar los momentos de aparición y despliegue de las agrupaciones más relevantes para el despliegue del sector durante el período estudiado.

Ballet Group (Martha Lozano)	1967
Ballet de la Universidad Nacional de Rosario	1974
Estudio Integral de la Danza (Pacotti-Prates)	1978
Grupo La Troupe (Marta Subiela)	1980
Grupo de danza contemporánea de Rosario	1980
Idam Ballet (Martha Lozano)	1981
Escuela Provincial de Danzas "Nigelia Soria"	1982
Festiva Danza Abierta	1982-1984
Instituto Provincial de Danzas "Isabel Taboga"	1987
Bienal Rosario Imagina	1990
Festival Danza Rosario	1993-1999
Grupo Seisenpunto	1996
COBAI y COCOA	1998
Festival El Cruce	2000

Federalización, Centralización y el Orden de las Palabras.

Hay un punto nodal en la conformación de una identidad rosarina en torno a la participación en organizaciones que tiene que ver con la lejanía de las hacedoras respecto

de los espacios de discusión. Esto no es solamente por haber llegado luego el fervor, sino y más centralmente, por las características poco federales de las discusiones de políticas nacionales en nuestro país. Se puede comenzar diferenciando dos momentos en torno a la participación rosarina, el primero: la sanción de la Ley y el segundo: el proceso de implementación. De las fuentes entrevistadas podemos inferir que en los debates y el propio proceso legislativo la presencia rosarina no es evidente. Muchas veces fueron negadas, otras invisibilizadas, otras simplemente no fueron tenidas en cuenta geográficamente. En cambio en la implementación de la ley la participación fue activa y distintiva.

Las voces entrevistadas para este trabajo dan cuenta de esto, y de ese momento en que la federalización de la política no llegó a existir en un primer momento. Nuevamente, esto hace que la caracterización "Teatro-Danza", es decir la que contiene al sujeto de la danza, no fue elegida por las hacedoras de todo el país. Más bien, fue una cuestión debatida entre referentes teatrales y la organización COCOA que participó de aquella redacción. Esa institución tenía el objetivo de incluir la nominación Danza-Teatro. Esto fue arduamente discutido y finalmente no fue posible en la negociación y la distribución de poder y representación que se pueda nominar de esta manera, dejando al Teatro en primer plano y dejando Teatro-Danza en la normativa. No era una cuestión del orden de las palabras: la Danza-teatro (Tanztheater en alemán) es una poética en sí misma, y tuvo que cambiar su nombre para ser incluida.

Sobre este aspecto Miguel Palma, referente en el proceso de implementación de la Ley nos dice "sobre la cuestión teatro-danza/danza-teatro: no estoy preparado ideológicamente para discutir si el teatro danza es teatro o no, no me interesa, teatro danza, danza teatro ya era una discusión, porque digo la gente quería llevar el nombre de lo que sentía, digo no compliquemos la vida, para la ley son teatro danza después vos decí lo que quieras pero si vos antepone la palabra danza nos deja sin límite afuera. Llegamos al debate de la Ley cuando el nombre ya estaba discutido, no hubo posibilidad de plantear una "Ley de Artes Escénicas".

Se puede ver en el libro Puentes y Atajos (2005:13), editado por la mencionada asociación de coreógrafos, la enumeración de los logros de COCOA-DATEI durante el proceso:

- *"Redacción de la Ley Nacional del Teatro, Nro.24800, sancionada el 19/3/97. En ella COCOA trabajó activamente para incluir la danza-teatro dentro de la Ley Nacional de teatro, objetivo que logró, asumiendo la asesoría del área de danza-teatro dentro del Instituto Nacional de Teatro".*
- *"Organización del Primer Encuentro de Coreógrafos Contemporáneos Independientes. A fines de 1998 el Director Nacional de Teatro, dependiente de la*

Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, y futuro Director del Instituto Nacional del Teatro, Lito Cruz y COCOA articulamos un encuentro nacional para aunar criterios de colaboración con las organizaciones artísticas. Allí, diseñaron la futura Fiesta Nacional de la Danza”.

Esto quiere decir, que una Ley Nacional, que representa al conjunto de los actores de manera federal, y que tiene un espíritu federal, fue debatida por sólo un actor de peso del campo de la danza, el de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires¹⁰.

En palabras de Griselda Montenegro, parecía “un chiste” que un Instituto nacional produzca un festival en que solo invitaron a artistas de Buenos Aires (refiriéndose al Festival nacional de Danza-Teatro). Cristina Prates le suma a esta idea que fue central para este proyecto el *elitismo* de sus organizadores. Hubo incluso quejas de “las grandes mentes de la danza teatro de Buenos Aires” acerca del nivel de algunas hacedoras (aunque no fueron solamente las porteñas sino también por ejemplo algunas cordobesas que se quejaban acerca de algunas bailarinas que “no podían hacer una clase”), y se diferencié estéticamente la producción de Buenos Aires de la producción del resto de las regiones.

Siguiendo con el análisis de la Ley se pueden ver algunas cuestiones de proyección federal. En el Capítulo 2, en los artículos 9 inciso d, y 10, se explicita el órgano de representación. En el artículo 9, de organización y funciones, se define la división en regiones de representantes. En el artículo 10, se dice que los representantes provinciales de las regiones serán designados por concurso de acuerdo a normas establecidas por la administración pública. Por otra parte los representantes provinciales elegirán el representante regional (algo así como un representante regional cada tres o cuatro representantes provinciales). Estos representantes regionales son quienes forman parte finalmente de este Consejo. En la reglamentación de la norma, en su artículo 12, se consideran cuáles son las regiones culturales. En ese momento se definieron: El Centro (Córdoba, Buenos Aires y CABA), el NEA (Chaco, Formosa, Misiones, Corrientes, Entre Ríos y Santa Fe), el NOA (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero), Cuyo (La Rioja, San Juan, San Luis y Mendoza) y Patagónica (Santa Cruz, Rio Negro, Neuquén, La Pampa, Chubut, Tierra del Fuego, Antártida e islas del Atlántico Sur).

¹⁰ Según el relato de Marcelo Isse Moyano “No hubo en Buenos Aires un gran acercamiento de la gente de la danza contemporánea en relación a la ley nacional del teatro, sin embargo sí hubo luego un acercamiento en PRODANZA. “después de la Ley Nacional de Teatro empieza la legislatura de la Ciudad de Buenos Aires la creación del Instituto local, de la ciudad, para teatro que es lo que va a dar en el Instituto para el teatro oficial de la Ciudad de Buenos Aires y es donde deriva con el nombre Proteatro y ahí sí, ahí sí, tuvo mucha injerencia la gente de Danza porque en la legislatura cuando se trataba esta ley que va a derivar en Proteatro se hizo mucho, sobretodo y fundamentalmente debo decirle que es la gente de Cocoa que trabajó mucho ahí”.

Respecto al presupuesto, esta ley establecía la misma cantidad para todas las regiones. Esto rápidamente generó una común controversia en temas de federalismo: “no se podía creer que CABA fuera a tener el mismo presupuesto que Formosa”, señalaba una reconocida actriz nacional, en palabras de Griselda Montenegro.

Si bien el articulado de la Ley es profundamente federal, la etapa de implementación del Instituto suscitó profundos debates entre CABA y el resto de las provincias en torno a la distribución presupuestaria, así como la centralidad de la administración. Así señala Griselda Montenegro, algunos actores reconocidos decían:

“¿Y estos del interior que quieren con el teatro?’ ellos lo querían todo para ellos. Las peleas, ¡las peleas!, la autarquía, era tremendo. Porque no podía creer CABA que iba a tener la misma cantidad de plata la provincia de Formosa que ellos. No lo podían soportar. Y han hecho tantos vericuetos políticos para que no sea así. Después hubo un tipo de cupo, pero tremendo. Como el Fondo Nacional de las Artes, super cupo”.
(Montenegro-entrevista personal - abril 2024)

Miguel Palma señala algunas cuestiones interesantes en torno al espíritu de esta Ley, una justificación de la necesidad de una federalidad y una materialidad que permita que las artes escénicas no terminen encerradas en la capital:

“Nosotros desde “Podestá” para adelante es como que el teatro cuando se centraliza y queda dentro de una sala, y dentro de una ciudad, le permite el acceso a muy poca gente porque se trata de una actividad que se hace artesanal. Vos la música la podés hacer donde vos quieras porque después la trasladás con la materialidad, y lo mismo pasaría con la literatura, o lo mismo pasaría con el cine, pero no pasa ni con el teatro ni con la danza. siempre hay un público privilegiado que es el que puede acceder a la sala y otro público no atendido que es el público que es el que está en la periferia de eso, ya sea por el centro de la ciudad, o por las distintas capas de periferias. Que al que está en la periferia, no le alcance la periferia para hacer teatro, porque no puede atravesarla, sino que queda a su vez encerrado en esa periferia”. (Palma - Entrevista personal - abril 2024)

La cuestión de los centros y las periferias en torno a esta temática tiene también un fundamento fuerte en torno a la constitución de la identidad de las hacedoras de la danza. Señala Palma que quienes querían hacer teatro de una provincia o una ciudad chica, para poder acceder a un nivel de teatro de mayor desarrollo tiene que emigrar, con lo cual se producen dos cosas: o la trashumancia o la pérdida de la profesión. “O vos te quedabas sin renunciar a tus posibilidades, que son tu vida tu desarrollo profesional o iniciabas una vida trashumante, es decir dejabas a tus afectos de cualquier índole, familiares, de parejas,

amigos, territoriales, lo que vos tenias que dejar de desarraigarse para ir a arraigarse donde estaban el teatro arraigado”. En este sentido, la militancia por la ley, fue interpretada por muchas hacedoras como una militancia para intentar que el oficio fuera posible de ser desarrollado en cualquier lugar del país. En este sentido dice Montenegro que “nosotros no decimos que los porteños no existen, decimos que los porteños representan muy bien a la ciudad teatral más importante del país que es la capital, pero no representan al país”.

En este apartado hay una particularidad que señala Montenegro como distintiva de los circuitos habituales de actualización o profesionalización exclusiva de la capital.

“Era un momento en el 93, en donde podíamos traer artistas internacionales. Los cuales a nosotros nos puso, nos posicionó como sector de danza en un lugar que dio muchos frutos. En un lugar diferenciándonos de los lugares donde nosotros tenemos que ir a beber que era Buenos Aires. Entonces por primera vez viene Buenos Aires, hablo del sector de danza contemporánea, a tomar clases a Rosario, a instalarse en Rosario y no solamente eran los bailarines de Buenos Aires, todo el país que había llegado a Rosario a estudiar”. (Montenegro-entrevista personal - abril 2024)

El Articulado y el Proceso de Implementación de la Ley.

El contexto del debate de la Ley hacia comienzos del período democrático de los ochenta, tiene que ver con una disputa nacional entre el radicalismo y el peronismo que se llevaba adelante sobre todo en las Cámaras del Poder Legislativo. Una Ley de Teatro/Danza le interesaba a ambos espectros, pues ya una década antes había sido tema de discusión, pero no llegó a realizarse por la turbulencia y violencia política, estatal y paraestatal. Miguel Palma lo cuenta exponiendo que no estaba en discusión la Ley en sí sino ciertas nominaciones centrales, tales como el tema de la autonomía o de la autarquía.

Entrando en lo que fue el debate y las discusiones en torno a la Ley, una cuestión central a la hora de contextualizar la disputa tiene que ver con la caracterización del Teatro-Danza, pues es desde aquí que surge la problemática central de este trabajo. En este momento se puede abordar la cuestión desde el articulado de la Ley Nacional de Teatro 24.800. En su segundo artículo, considera la actividad teatral a toda representación de un hecho dramático, manifestada artísticamente a través de diversos géneros interpretativos según las siguientes pautas:

- a) Que constituya un espectáculo público y sea llevada a cabo por trabajadores de teatro en forma directa y real, y no a través de sus imágenes.

- b) Que refleje alguna de las modalidades teatrales existentes o que fueren creadas tales como la tragedia, comedia, sainete, teatro musical, leído de títeres, expresión corporal, de cámara, teatro danza y otras que posean carácter experimental o sean susceptibles de adoptarse en el futuro.

Como se ha mostrado en párrafos anteriores, esta parte del articulado fue una disputa resuelta de manera pragmática. Era importante para quienes estaban discutiendo la Ley, que esta salga de la manera más rápida posible, y no perder el momento. La poética Teatro-Danza estaba en boga, e imperó el criterio pragmático en función de la situación del momento, más que una gran discusión en torno a la danza y las diferencias poéticas. Palma cuenta que “nunca la gente de Teatro-Danza quiso hacer una definición muy clara de lo artístico”, sino que la intención siempre fue “sacar la plata”, a como dé lugar, y en aquel momento la nominación pasó a un segundo plano, siempre y cuando, la palabra danza apareciera: “todos los grupos inscriptos van a recibir subsidios nadie se va a fijar si hacen más danza que teatro o si dicen palabras o no dicen palabras, no es eso, la plata está ahí”.

El espíritu de la Ley es altamente legitimante y acompañante de lo autogestivo. La Ley no vino a crear las artes escénicas Independientes, que tuvieron distintos momentos y significaciones a lo largo de nuestra historia, sino a darle herramientas concretas para su mejor funcionamiento y despliegue. A decir de Palma,

"Lo que buscábamos es gente que tenga autogestión, no lo otro que ya está, lo otro está, lo otro no lo necesito en la ley, la calle Corrientes no inviste la ley de teatro, la necesita la autogestión teatral. Entre ellos mucha gente de acá de Buenos Aires, del Gran Buenos Aires o de la provincia que lo necesita" (Palma - entrevista personal- abril 2024)

Este referente de la Implementación de la Ley, observa que siempre existieron cuestiones autogestivas, como las giras de los colectivos, y que entonces las primeras acciones del Instituto se plantearon solamente pagar esas acciones que ya se hacían, lo que resultaba poco para quienes ya venían trabajando desde antes. Otra gente incluso pensaba que el Instituto tenía que recomponer invisibilizaciones anteriores, recuperar “los años que el Estado les había robado”. Hubo una especie de desprecio y/o malestar hacia el Estado por parte de algunos teatristas, de acuerdo al relato del entrevistado.

La ley además de fomentar vino a ordenar el campo de la producción independiente y autogestiva. La pregunta acerca de ¿Qué subsidiamos? fue un debate en sí mismo, que terminó creando un “Registro Nacional del Teatro Independiente”, que era una de las cosas que le encomendó el congreso a la Ley (que lleve adelante un registro nacional teatro independiente), y que luego debió ser repartida no solamente para las demandas de los

grupos que se encontraban insistentes, sino para el desarrollo de los proyectos en el conjunto de las provincias, lo que dio con la necesidad de gestores que más allá de la Ley, se pongan a trabajar en la realización efectiva del reparto. Así lo describe Palma, que señala que la plata *“no era para repartirla entre los grupos, era para desarrollo, entonces vos una parte tenes que ponerla en lo que el grupo te demanda para hacer su trabajo y otra parte tenés que ponerla en los proyectos y acciones que los grupos y programas quieran desarrollar”*. Esos proyectos entonces son siempre la discusión más importante. El dinero que igualmente quedaba para hacer un reparto, se distribuía mezclando los puntajes y la antigüedad, como una especie de categorización, que derivaba en una especie de orden de mérito. Esto generó cierto malestar y discusión, pero es importante resaltar que la Ley debe funcionar *“como servicio para la persona común, para el ciudadano. No es una ley para el actor o el teatro, sino para el ciudadano”*.

Otra cuestión que generó polémica a lo largo de la implementación fue el esquema del Concurso: a todas las Coordinadoras¹¹ les costó entender el esquema planteado. Esto tiene que ver con la forma de ser de las organizaciones, una forma más asambleísta, con poco acostumbramiento a lo normativo. Quienes estaban participando y conducían esos procesos asamblearios entendían que debían ser ellos mismos quienes tomen los cargos. Cuando la Ley trajo la forma del Concurso, las coordinadoras se mostraron en desacuerdo, y finalmente el Instituto tuvo que reconocer que con aval o sin aval con apoyo o sin apoyo que cualquier teatrista del país tenía el derecho de presentarse y ser elegido. La elección terminó funcionando por idoneidad, y mucha gente que estuvo trabajando en la implementación desde las Coordinadoras finalmente concursó. Respecto a la participación del sector de la danza en estas instancias, en esta instancia había dos nombres fuertes, el de Cristina Prates y el de Griselda Montenegro¹². El sector parecía no entender o no interesarse por la importancia del acontecimiento, pero estas figuras recibían un gran respeto por el mundo del teatro, y particularmente en Rosario, a través de esta relación fluída y articulada entre algunas figuras del teatro y otras de la danza, Griselda Montenegro fue postulada como la persona fuerte de la danza para ser delegada por la Provincia de Santa Fe.

¹¹Ámbitos asamblearios creados para la discusión acerca de la implementación de la Ley.

¹²A decir de Palma, *“la proa de quienes participaban en las asambleas era el grupo que después se llamó Seis en Punto que era de danza contemporánea. Cristina Prates, Griselda Montenegro, Ana Varela, Adriana, Maria Rosa Mognaschi. Después estaba el grupo de Cien Volando que era el de Ana Jaime, muy bien presente con la gente que ella trabajaba. En ese momento también estaba muy vinculado todavía David Farias, que no se si esta ahora o no pero eran todos muy vinculados, estaba toda una gente vinculada más a Gabi Morales, Olguita y la chica que estaba a cargo del lugar Adriana Beltran y la más Teresa, Teresa Barceló”*.

Finalmente, es necesario decir que, como en cualquier Ley, durante el proceso de producción hubo una discusión acerca de los límites de la Ley, límites impuestos y encontrados. Señala Palma que,

“siempre hay dos fases, el punto de vista artístico (desde el que se debe ser lo más abierto posible) y el punto de vista económico (desde el que se debe ser lo más cerrado posible para que alcance para todos). Si esto no tiene límite, como todo lo que no tiene límite no hay forma de cubrirlo. La ley no te va a servir para nada. Entonces, es una contradicción que vos tratas de llevar”. (Palma-entrevista personal - abril 2024).

Lo que queda adentro y afuera fue una constante lucha a lo largo de la implementación y la reglamentación.

Sintetizando, hubo grandes debates a la hora no de la producción de la normativa pero sí de la implementación, en donde las hacedoras rosarinas fueron protagonistas junto a otras. Entre ellos estaba la nominación Teatro-Danza o Danza-Teatro, que fue un tema resuelto de manera pragmática, por una sola voz de CABA representante del sector en general¹³. Otro tema tiene que ver con la forma de encarar el debate en torno a la falta de federalización real durante la formulación de la normativa, que se combinó con la ya mencionada indiferencia de las hacedoras rosarinas en ese momento, que fue subsanada durante el debate por la reglamentación y sobre todo la implementación.

Una pregunta interesante fue por la representación, los liderazgos naturales avalados por los espacios colectivos frente al Concurso para la elección de representantes provinciales impuesto en la normativa. Por otra parte, hubo una discusión acerca de la Autarquía y la Autonomía, dada a través del espíritu de la Ley en relación al control del poder ejecutivo. Además, hubo controversias en torno a la federalización del presupuesto con asignaciones equitativas para las provincias frente a la distribución mayoritaria en CABA. Por último, se mencionaron las polémicas en torno a los límites de la asignación de recursos.

Como puede verse, el cambio entre los momentos de elaboración y de implementación son muy notorios, y tienen que ver con la descripción expuesta anteriormente en torno a la forma de identificación y transformación del campo de la danza a través de este proceso.

Identidad ¿Política?

¹³ Lito Cruz, en su carácter de Director ejecutivo convoca a la Asociación COCOA-DATEI para incluir el teatro danza entre los géneros teatrales. (Fuente Libro Puentes y Atajos, 2005)

Señala Stuart Hall (2005) dos aspectos de las identidades con los que se puede rápidamente caracterizar al sector de la danza. Uno es que las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, a partir de estrategias enunciativas. Dos, “las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado “positivo” de cualquier término –y no con ello su identidad– sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta” (Hall; 2005, 16). La constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes (Laclau; 1990, en Hall; 2005). En este sentido, es posible caracterizar una identidad de las hacedoras de la danza, a partir de la constitución de este nosotros excluyente, de una frontera antagónica. El exterior constitutivo de la danza durante ese período aparece en aquellos actores formuladores de la política que dejan por fuera las demandas de las danzas.

Por otra parte, hacia el interior del propio campo, también aparece la alteridad, a partir de una discusión acerca de qué debe ser la danza y por lo tanto, de qué no puede ser. La identidad en estas organizaciones de este campo aparece en ese contexto en que se constituye un plano de lo normativo hasta entonces inexistente y en que se ve interpelado un conjunto heterogéneo de actores que aparecen en la escena pública con posibilidades de ser oídos.

Un apartado acerca de la identidad política de las organizaciones de la danza debe obligatoriamente partir de una historia poco contada, que es la de la forma de llegar al período democrático del sector habiendo pasado por unos años sesenta y setenta entrelazado con el campo del teatro, que hacía tiempo estaba constituyendo una forma de caracterizarse e identificarse que tiene que ver con lo denominado “independiente”.

A partir de las lecturas y las investigaciones de Logiodice (2020) en torno a esta idea, podemos rastrear algunos elementos que hacen a una identidad en las artes escénicas. Ya se ha dicho que el primer Teatro Independiente se caracterizaba por la figura de la emancipación y su búsqueda pedagógica, y que durante las décadas del treinta y del cuarenta se planteó como una constitución de artistas que logren crear sin las exigencias primarias del mercado. Más adelante, durante los sesenta y los primeros años setenta estos modos de producción se complementaron con el compromiso militante y las ideas cercanas a la revolución.. En aquel momento surgió una tensión entre las formas comunitaristas y cooperativistas y las ideas de la profesionalización. Respecto del capital, el circuito independiente se aproximaba más a las prácticas del comunitario. Allí no había una separación entre medios y productores sino que era la misma asociación voluntaria la que aportaba el capital necesario para la producción (Logiódice; 2020: 119).

Ser independientes tenía que ver con una identificación compleja que incluye una especie de gesto heroico sostenido por valores que son característicos de algunos discursos reivindicatorios (antisistema, artista no condicionado por los poderes de turno o por los regímenes estéticos, un artista “laburante” sostenidos por valores colectivos y cooperativos, artistas en los que conviven las tradiciones como así también las rupturas, vanguardias y el propósito artístico aún en detrimento del sostenimiento económico de la producción) para la gente del teatro, que sin embargo no funcionarían del mismo modo en la gente de la danza, pues algunos testimonios muestran que la percepción para el sector de la danza-era que lo independiente era más falto de fondos y cuesta arriba. Entre la regulación y la desregulación, hay un debate de identidad.

Identidad Política y danza “Independiente”

La identidad alrededor de la danza o las danzas, está constituida a partir de la centralidad de un mandato, uno que podríamos sintetizar de esta manera: “el cuerpo está primero”. Algunos relatos muestran como natural algo que para otros campos aparecería como insólito: “no vamos a apoyar porque tenemos ensayo”. Este mandato va a lo profundo de la construcción de la disciplina, y tiene que ver con la producción en un tiempo biológico limitado. Siempre hay una intención de participar, pero la pulsión del tiempo de entrenamiento es constitutiva. Al decir de Griselda Montenegro para caracterizar ese momento de la producción de la normativa, *“la danza fue siempre como subsidiaria, sumida, los grupos más políticos fueron más los teatrales”*. Era más importante tomar clases y formarse que tomar decisiones políticas colectivas. Al respecto, Isse Moyano¹⁴ señala que cuando le pedía a la gente de la danza que hiciera alguna acción, no lo hacían, porque *“tenían ensayo”, “tengo que dar clase”, “no puedo”,* la danza no se hacía presente en los reclamos que había que hacerle al gobierno con el presupuesto. Nosotros le mandábamos mail diciéndoles que por favor se manifiesten, “no nos queremos meter en eso, no nos queremos meter en política”.

La danza de este período trae consigo el problema del individuo, y por ende el problema del cuerpo. Señala Le Breton (2010) entonces que para desplegarse esta identidad con una fuerza considerable, debió esperar el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades, que, sin entrar en una discusión de corte sociológica, se puede decir que trae a su vez una suerte de emancipación progresiva de los individuos. Y es efectivamente en el despliegue del cuerpo donde se encuentra la

¹⁴ Marcelo Isse Moyano es Licenciado en Artes, docente de la UBA, investigador, autor de libros sobre historia y danza, ex integrante de COCOA-DATEI y fue el primer director ejecutivo del Instituto Prodanza de Buenos Aires.

singularidad de la danza (Le Breton; 2010). Esto genera en este campo que aparezca más una percepción del cuerpo propio que de los cuerpos en general.

La conexión con el individuo de manera no necesariamente colectiva hace que cualquier hacedora de la danza pueda realizarse sin necesidad de pensar demasiado en un colectivo. Mientras la danza tradicional es emanación de una creación colectiva, las creaciones contemporáneas llevan una firma. En ese sentido la danza es infinita, pues encarna siempre provisoriamente un segmento de la infinidad posible de recursos corporales. Ella transforma el cuerpo en instrumento de conocimiento y de lenguaje.

El tiempo productivo del cuerpo, desde un paradigma en que el modelo imperante tiene que ver con cuerpos estéticos y formación técnica permanente, hace finalmente a la falta de participación por fuera del entrenamiento en sí. A partir de esta centralidad de los cuerpos, debe agregarse una cuestión central de nuestra historia, que tiene que ver con el marco de las decisiones y su sujeto, casi siempre hombre. Señala Griselda que “las decisiones políticas culturales no las han tomado mujeres en la historia de la cultura Argentina, y la danza está en manos de mujeres” (*Montenegro-entrevista personal - abril 2024*). Esta afirmación será desarrollada más adelante en el apartado acerca de los modos de producción y estéticas, en relación a la investigación de Andrea Giunta en torno a la participación de las mujeres artistas y los espacios de decisión/visibilización.

¿Siempre infelices?

En este apartado, se busca profundizar un aspecto central de los discursos de las hacedoras de la danza sobre sí mismas y como sector. A lo largo de distintos relatos, se encuentra un denominador común que tiene que ver con un malestar acerca de la profesión y cómo se articula con lo identitario. Este malestar a veces se traduce en forma de desigualdad, a veces en forma de resignación y/o queja y en otras ocasiones en relación al sentimiento de culpa. Existen distintos testimonios de reconocidas bailarinas, coreógrafas y directoras (extraídos del libro *Puentes y Atajos*, recopilación realizada por Analía Melgar en el año 2005) donde se resalta desde el mismo sector posiciones sacrificiales, derrotistas y asociadas a la precariedad.

Así, algunos extractos pueden ser muy ilustrativos:

Margarita Bali, (2005, 134) “*Cuando en el extranjero nos preguntaban “independientes de qué?”, Explicábamos que éramos independientes porque no éramos oficiales, pero justamente lo que queríamos era depender, desesperadamente queríamos depender, soñábamos con que algún organismo nos cuidara”.*

Roxana Grinstein (2005, 143) “Los bailarines y los actores hemos estado siempre **desregulados**. Eso nos da un entrenamiento que es parte de nuestra actividad. Ese acostumbramiento genera una **sabiduría**, que reduce la angustia en los artistas independientes... Eso sí, la regulación que le hace falta a la danza no va a surgir desde el Estado sino desde el interior del circuito independiente. Pero **no hay tradición de militancia** entre la gente de danza porque tiene una **idiosincrasia muy narcisista, desinteresada** en controlar y actuar sobre las instituciones”.

Inés Armas, (2005, 131) “a los bailarines nos falta agruparnos, tener una representación, un sindicato, **como sí tienen los actores**”.

Cristina Barnils (2005, 135) “Esto ocurre en la danza en general: los bailarines andan nadando a dos aguas, **siempre infelices**. En el trabajo **no les permiten salir** para ir a las clases, y después, no pueden bailar porque están cansados de la jornada laboral.”

“La naturaleza del trabajo en danza pareciera ser profundamente **individualista**, algo que empieza cuando se levanta el telón y termina cuando se baja el telón. Pero hace falta agruparse. Yo insisto en que puede haber un movimiento artístico con gente agrupada. Creo que eso se está dando, casi sin querer, aunque los bailarines no estemos organizados, ni sindicalizados. Lo que hacemos es **poner el hombro**, unos a otros. En mis épocas juveniles formé parte de muchos intentos de sindicalización de los bailarines. Resultó algo muy difícil, muy complicado y no demasiado valioso. La sindicalización del arte me parece una cosa rarísima, de la que **prefiero abstenerme**.”

Eugenia Estevez (2005, 138) “En Argentina no existe otro rubro que trabaje sistemáticamente **gratis**, además de los bailarines. Ni los músicos ni los actores trabajan gratis. Pero aún así los bailarines no nos convocamos para resolver esta situación. Si hubiera un foco, un punto que nos aunara a todos, quizás tendríamos más claro hacia donde movernos.”

Ana Garat (2005, 141) “Debería existir una asociación que contuviera a los artistas de la danza. Es un objetivo que no se ha conseguido, quizás por el **narcisismo del bailarín**, que piensa tanto en sí mismo que le cuesta aunar fuerzas con sus colegas.”

Edgardo Mercado (2005, 149) “Esta pérdida de convocatoria tiene que ver con la **idiosincrasia** de la gente de la danza. Vivimos **pendientes de lo inmediato** sin detenernos a mirar el futuro ni pensar el estado y el rumbo de la danza en el país.”

Paulina Ossona, (2005, 151) “Desearía que algún día se produjera algún tipo de **reconocimiento** para esta disciplina, aunque sé que nunca se va a pagar la creatividad, **nunca se va pagar la dedicación de toda una vida a la danza**.”

Diana Rogovsky, (2005, 153) *“Lo que vale el trabajo de un coreógrafo y un bailarín **nunca** se convierte en reconocimiento económico. Quizás por eso no soy muy consciente del **impacto social** que pueda tener mi profesión. A veces siento el **aislamiento**, me afecta no llegar a tener repercusión. Pero me estimulan las conexiones que se producen dentro de mis propios grupos. Creo en el potencial que tienen los grupos pequeños”*.

Gabriela Romero (2005, 123) *“El ejercicio de la danza se sostiene en el tiempo gracias al impulso voluntarista de sus hacedores, quienes persisten, a pesar de que esa práctica artística no les asegure autonomía económica. Ellos viven en una dinámica de **euforia y desgaste**”*.

A través de estos testimonios quedan claras algunas cuestiones ya expuestas y otras que aparecen como relevantes:

Las hacedoras reclaman la dependencia a un organismo, pero señalan la falta de tradición militante (que sí tienen los actores) y la preferencia de la abstención de la sindicalización. A su vez, la desregulación (o la no regulación) generó una sabiduría de lo independiente. Una sabiduría que sin embargo tiene características particulares. La idiosincrasia es narcisista y desinteresada, y de un gran aislamiento. La naturaleza del campo es profundamente individualista. Los bailarines andan siempre infelices, se dice, pero esto también tiene que ver con una proyección, de la misma forma que se le atribuye al teatro una positividad natural en torno a lo político (fijémonos sino que la mayoría de las agrupaciones nacen a partir del “por qué el teatro esto y nosotras no”, “por qué ellos sí y nosotras no”), y se naturaliza esa posición subsumida a ese otro (Isse Moyano sintetiza que “el peso que tienen los actores y el peso que tiene el mundo de teatro es muy superior al peso que tiene el mundo de la danza por lo tanto era muy difícil luchar contra las ideas que planteaba la gente del teatro), discursos que velan la potencia propia del sector, derivando en una imposibilidad de crear nuevos horizontes en la poética. Para ellas, hay que poner el hombro, se trabaja sistemáticamente gratis y sin reconocimiento y se vive pendiente de lo inmediato. En estos discursos faltaría un análisis minucioso de las condiciones en las que se encontraban en aquel contexto para realmente participar. El autoflagelo y la culpa características de este campo siempre en falta, no permite hacer aparecer la potencia de esos cuerpos en escena. La poética genera nuevos usos del cuerpo, nuevos modos de agendar escena, y sin embargo en los relatos de “quiénes somos” no aparecen ni las complejidades de lo que era ser mujer artista en un contexto posdictatorial en que los lugares los sostenían los varones, y las prácticas de las organizaciones tenían esa lógica, ni tampoco la potencia de las virtudes señaladas por la mayoría de los campos artísticos salvo el propio. Las reivindicaciones, según ellas, que piden “por el reconocimiento” y el cuidado, deberían venir

de un Otro (a veces el Estado, a veces el teatro). Una posición que de algún modo las paraliza o por lo menos no permite que se desplieguen por sus propios medios detrás del lamento.

Por último, es importante reconocer el imperativo de la belleza que aparece siempre en las caracterizaciones del sector. Desde Platón, que pensaba que la danza acerca la parte más noble del alma porque su fundamento está en la búsqueda universal de la Belleza, se fue generando un arquetipo de belleza a través de un canon normativo que fija de antemano las reglas de percepción a seguir. Este modelo de belleza atemporal, imperecedero, y neutral se fue “perfeccionando” con el entrenamiento. “Solo con un gran dominio técnico podían alcanzarse atributos como la serenidad, el sosiego, la calma interior y la estabilidad de ánimo, condiciones necesarias para que el cuerpo encarnara la belleza que lo acercaba a la Idea, irradiando perfección y grandiosidad. El ocultamiento del esfuerzo producido por un despliegue físico cada vez más exigente fue una tarea que demandó varios siglos y solo podía lograrse con un gran dominio y disciplina corporal” (Tambutti; 2012).

Esta identidad a su vez era profundamente miedosa de una posible caracterización ideológica, y esto se mezcla con esta identificación con lo bello que rápidamente puede asimilarse como un cierto clasismo, lo que generó en algunos actores identificados con el peronismo un apartamiento, lo que también puede ser interpretado como un alejamiento de posiciones más comprometidas o politizadas. Esto puede verse en las palabras de Miguel Palma:

“ahora es difícil de verlo con el tiempo, pero en aquel momento estaba más claro, a los que se le notaba el perfil el peronista, éramos negros, digo, una cuestión como de cierta clase (...) Para los blancos éramos negros, nunca íbamos a entender. Y para los rojos también éramos negros, nunca íbamos a entender. Ósea los progresistas eran otros, a mi me han dicho fascista en la cara. Me han dicho fascistas tipos que dentro de su actividad eran lo más autoritarios. Era una cuestión esencialmente del elitismo de nuestro sector. El sector no acompañó en muchos momentos porque se quedó con esas viejas cosas de “esto son los peronchos” (Palma-entrevista personal).

En el mismo sentido, la desconfianza frente al funcionariado era total, a partir de la reivindicación sólo de lo asambleario. La reticencia frente al INT sigue aún hoy presente, en una impugnación de lo estatal que se remonta a la historia, que lo pone en el lugar del patrón, nunca en otro lugar. Según Isse Moyano, hubo una gran falta de lectura acerca del funcionamiento del Estado alrededor de la gente del sector de la danza. “La gente tiene poca idea de cómo funciona la gestión pública, y es difícil la articulación política. Se sigue

diciendo aún hoy día que los bailarines piensan con los pies".(Isse Moyano-Entrevista personal- Agosto 2023)

En términos generales podríamos decir que el lugar de la enunciación para estas subjetividades es complejo y estaría atravesado por múltiples dimensiones, algunas propias de la materialidad del lenguaje de la danza y otras que se vinculan a la construcción y los imaginarios sociales en torno a sus protagonistas y a las relaciones que establecen con la alteridad.

Capítulo III. Modos de producción e identidad: Conflicto y resistencias

Habiendo caracterizado a las diversas organizaciones del sector, resulta pertinente ahora examinar los modos en que los grupos y artistas rosarinos de la danza produjeron, desde sus estéticas y poéticas, en el marco del proceso de la formulación e implementación de la Ley Nacional de Teatro. Entendiendo a las poéticas teatrales como “el conjunto de constructos morfo temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti, 2002, 57). Esto tiene que ver con lo que aquí funciona como hipótesis: la forma en que evolucionaron los modos de producir de las organizaciones de la danza (de qué expresiones se componen las formas de la danza contemporánea), destacándose el corrimiento de algunos modos de presentación de las hegemonías de la danza, y el acercamiento a algunos modos del teatro independiente, hicieron que el modo de aparición y participación de sus protagonistas sea de una manera particular y no de otra en el espacio público, en el contexto de la discusión e implementación de la Ley.

Por un lado, las artistas están vinculadas por los modos de lo colectivo y de producción del teatro-danza, y se identifican con una posición en el campo de las artes escénicas dentro del conjunto de lo “independiente”. Por otro lado, a diferencia de otras poéticas en las que los roles están establecidos desde la verticalidad o donde el coreógrafo o coreógrafa tiene la potestad de la total dirección y decide qué se va a hacer y qué no (y los bailarines solamente ejecutan lo preestablecido) en la danza contemporánea conviven otros modos de organización donde la potestad de crear e investigar alrededor de las dramaturgias de los cuerpos, se inviste de lazos horizontales. Estos modos de producción se caracterizan por la cooperación y la direccionalidad se construye en base a otros repartos. El ejercicio de los liderazgos personales es resistido, o no forma parte de la finalidad de quienes componen las grupalidades.

Estas formas de producción de lo grupal y sus elementos pueden rastrearse en Logiodice (2020: 130), cuando sitúa a la creación colectiva independiente como un método que a mediados de los 70' se desarrolló con fuerza en América Latina¹⁵.

Sobre esta cuestión la investigadora Gabriela Halac sintetiza esta metodología de la siguiente manera: las temáticas abordadas respondían a una problemática social vinculada a su entorno directo que los acercaba cada vez más a un teatro de denuncia, de protesta, contestatario; se utilizan espacios no convencionales para la actividad teatral surgiendo

¹⁵ Tal como señala Logiodice acerca de experiencias latinoamericanas de producción colectiva independiente “-siendo uno de sus mayores referentes el Teatro Experimental de Cali y su director Enrique Buenaventura- (...) un modo de crear una dramaturgia afin a los ideales de liberación que recorrían el continente.” Logiodice (2020: 130)

nuevos usos del espacio escénico con un mínimo de recursos técnicos y escenográficos; se instala como modalidad el debate después de los espectáculos, se apela a la improvisación y se apunta a la horizontalidad en los miembros del grupo (Halac, 2006: 13).

En la práctica de la horizontalidad como modo de organización, la cuestión del liderazgo aparece señalado como una de las debilidades del sector de la danza en la escena pública. Con respecto a la participación, Miguel Palma señala desde su punto de vista que

“al grupo, al sector de la danza, la discusión lo agarró con falta de madurez en la autogestión, con una incapacidad y falta de imaginación institucional. Fue un sector que tenía un líder que no aceptaba su condición de líder, entonces resignaba permanentemente esa disputa por los lugares que le toca hacer un día y no para sí mismo, sino para la gente a la que representa”. (Palma-entrevista personal)

Cuestión de la forma de la grupalidad

Al decir de Griselda Montenegro, Rosario tenía algo distintivo: la idea de la no separación entre la danza y el teatro, sin prejuicios; una fluidez que hacía al modo de trabajo y de presentación. El Teatro Independiente permitía ese esfuerzo colectivo. El modo de producción del teatro independiente pudo mostrar a las organizaciones de la danza una forma novedosa de producir. La danza contemporánea entonces, pudo tomar del teatro sus modos.

Si se considera que la danza Independiente tomó del modo de organización del teatro formas de ser y aparecer, se debe pensar en la forma de producción cooperativa. Esta asumía un lugar central en la oposición al modelo jerárquico de organización del actor y la bailarina cabeza de compañía que regía en el circuito profesional. Recordemos que el modo de producción cooperativo emerge y se expande en nuestro país de la mano del movimiento de teatro independiente como una alternativa al modo de producción industrial y oficial (Logiodice, 2020: 77)

Una de las mayores innovaciones que aportó el teatro independiente en Rosario -y cuyas derivas continúan vigentes- fue precisamente la promoción de este modo de producción cooperativo. Se forjó una forma alternativa al circuito profesional y al comunitario que posibilitó el desarrollo de una producción local, perdurable y acumulativa, en el campo del teatro, dando condiciones reales a una producción local dentro del campo cultural de la ciudad. (Logiodice, 2020: 89).

El nacimiento de una posible danza independiente se caracteriza por un modo de producción muy vinculado al teatro, horizontalidad en las formas de organización, y

resistencias a los liderazgos. También se caracterizó por abonar a una ética militante y con altos costos en el esfuerzo de sus miembros, una retórica anti-mercantil que se articulaba desde un espacio comunitario a la vez que marcaba una distancia con la comunidad.

Alejamiento del conflicto

Hay algo de la danza que siempre está por fuera del campo del conflicto, una explicitación de lo no político como elección. Isse Moyano lo nombra como falta de madurez. Se puede volver así al ejemplo antes mencionado, de que en un complejo momento político del gobierno de Buenos Aires, él les pedía a la gente de la danza que accionara, pero estos “no podían, no lo hacían”. Y respondían: “tengo ensayo”, “tengo que dar clase”, “no puedo”, “no nos queremos meter en eso, no nos queremos meter en política”. La danza no se hacía presente en los reclamos que había que hacerle al gobierno con el presupuesto.

En Rosario, particularmente, el proceso unió pragmáticamente a las hacedoras de la danza con los artistas del teatro independiente. El modo de aparecer en lo público se alimentó de las formas de ese sector. Algunos comentarios que ejemplifican lo que se viene diciendo, pueden ser: “íbamos a la asamblea pero nos quedábamos al costado (...) hacíamos danza abierta pero explicitábamos que no era político”. Sin embargo iban a las asambleas y Danza Abierta era un espacio político per se. Este modo de habitar lo político no se vincula con la estridencia del debate acalorado, ni con la exposición de las ideas, sino con un estar en los bordes, una presencia periférica que escucha e inscribe modos de hacer pero no direcciona. Al decir de Palma, el sector en aquel contexto se comportó de manera “moderada”.

El modo de habitar la politicidad de estas artistas no se vinculaba con la autoproclamación panfletaria. Este modo de comprender este aspecto es desarrollado por Logiodice (2020) cuando señala que “no hace falta nominarse como político para que las prácticas que componen lo estético sean prácticas sumamente políticas. En palabras de Trastoy, podemos considerar como política cualquier circunstancia “que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada. El enfrentamiento, a cuya agudización se llega por diversas situaciones, resultaría, entonces, la característica determinante de la politicidad” (Trastoy, 2010: 25). Es así que se afirma, que a pesar no contemplarse como tales, se debe pensar a las hacedoras de la danza como actrices políticas del espacio.

Los modos de producción artística que descentran los lugares de poder, poseen en sí mismo un posicionamiento político que refiere a la posición de los cuerpos y a los lazos. La horizontalidad, en términos de práctica política, es totalmente antisistema. Si uno se

pregunta por la efectividad en el campo de las disputas, el modo del posicionamiento pierde potencia. Pero es un lenguaje que no tiene que ver con la palabra, y los posicionamientos resaltan por su complejidad. Es así que el cardumen adquiere sentido: es una fuerza que va, no es un conjunto de factores perdidos, sueltos, sino un conjunto potente que va y también viene. La danza contemporánea es así una de las formas de expresión de la danza que más ha tratado de interceder en el espacio público. En este sentido señala Griselda que sin saber mucho qué se estaba haciendo, o si era político o no, de manera casi inconsciente, la participación de las hacedoras en actividades del Estado, sobre todo municipales, fue bastante grande hacia los años noventa¹⁶. Estos movimientos que cambiaban la lógica de los circuitos habituales implicaban alterar elementos propios de las piezas (vestuario, espacialidad, piso, etc.) para que puedan ser compartidos con públicos de los barrios a los que iban. Ir al encuentro con el otro implica transformar los lugares asignados socialmente, en este caso esta acción es inadvertida por estas artistas, sin embargo es una práctica política.

Poder y cuerpo

El espacio de los cuerpos muestra una pregunta compleja sobre la producción en la danza. Se vio anteriormente que los orígenes de la danza espectáculo occidental se enmarcan entre las cortes y la reivindicación por parte de las élites; sin embargo, en la historia del arte se amplificará radicalmente rompiendo cánones, desatando polémicas, otorgando una posibilidad horizontal y vertiginosa de darle sentido a los cuerpos. En palabras de Le Breton, “la danza es antes que nada, una manera para el intérprete de dejarse trabajar por la danza. La danza contemporánea, antes que repetición de lo mismo, es la inducción de un sujeto en suspenso, creador del espacio y el tiempo en que se produce. Inventando nuevos lenguajes o nuevas maneras de ser, es una exploración sin fin del continente corporal. La danza no posee nunca la claridad de un relato, y esa es precisamente su fuerza.” (Le Breton; 2005).

La politicidad de la danza contemporánea se encuentra en la investigación sin fin del cuerpo y de los lugares asignados. Frente a un sistema que se ocupa de la asignación, la danza contemporánea aparece en plena contradicción, siempre resistiéndose. Se puede

¹⁶“ Así refiere la entrevistada acerca de las dinámicas en las que se involucraban: “Nosotras como bailarinas mucho no sabíamos. Ponele participamos de un circuito barrial, íbamos por todos los barrios, fuimos a barrios increíbles que teníamos que adaptar nuestras coreografías que eran muy ágiles y como de juegos y muy lúdicas, y las cambiamos hasta parte del vestuario para poder llevar a esos barrios y eso era un circuito barrial que era de la Municipalidad, creo que era de la Municipalidad, yo en esa época no sabía”. (*Montenegro-entrevista personal - abril 2024*)

entonces caracterizar una disputa microfísica de los sentidos del cuerpo y de los grupos, en donde también aparece una construcción de la identidad.

Esta exploración sin fin es precisamente la potencia política de esta práctica. Su particular modo de habitar lo efímero en una interrogación infinita de los cuerpos no comulga con filiaciones estáticas, ni con finalidades comunicativas. Y esa es su resistencia. La danza tiene peso en la pregunta de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo, y por lo tanto sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que este se encuentra amenazado por todas partes (Le Breton; 2005).

Que la potencia política de la danza pase por el acto artístico, no se traduce inmediatamente en una transformación de las condiciones de la dominación, y no debe interpretarse que el campo está en esa búsqueda de manera constante. Elena Olivares agrega que “aunque las prácticas artísticas puedan verse como actos de resistencia, esto no conduce automáticamente a la toma de conciencia clara de una situación de dominación y a una consecuente movilización” (Olivares; 2019: 149).

Dentro de las poéticas escénicas del período estudiado, tanto el teatro como la danza, la época es la de mayor apertura a lo físico, al cuerpo en sí mismo. En el teatro, comienza un momento de menos argumentaciones y mayor corporalidad, y en la danza el cuerpo aparece emancipado de aquel mero valor de representación. Que estén la danza (teatro-danza) y la expresión corporal en la Ley Nacional de Teatro, tiene que ver en parte con otro modo de relación del cuerpo físico que comienza a ser imprescindible también para el teatro, tanto en la dimensión de las poéticas como en las formaciones de los artistas escénicos (algo que además fortalece la confluencia entre las artes).

La danza contemporánea es un lenguaje que explora sin fin el continente corporal, dice Le Breton (2005). Pero esa interrogación constante no adquiere la cualidad del relato. No quiere decir que pierde sentido, pero articular un relato la aleja de su forma más propia. Su práctica no se vincula a los relatos épicos, a las grandilocuencias de las gestas, ni a las historias heroicas. En todo caso la danza inventa cuerpos inéditos, disuelve sus evidencias primeras, se agita, se muestra ambivalente, la danza se expresa como mordedura, busca fijar vértigos, inscribirse en las tramas de las inseguridades. El cuerpo viene al mundo cuando se borra el gesto social (Le Breton; 2005).

En el cardumen no hay épica posible, en todo caso se trataría de una sucesión de micromovimientos que impulsan, perciben y se reacomodan en una nueva dirección en la que ninguno de los peces es el conductor. Estas identidades se constituyen a partir de prácticas que no se vinculan con la eficacia del relato, se inscriben a partir de la inquietud y

la interrogación permanente, en las periferias de las conquistas y acechadas por el peligro de perder aquello que parecería no pertenecerles.

En la cuestión del arte en el siglo XXI, Oliveras retoma el pensamiento de Ranciére cuando diferencia a los seres dotados de la palabra en oposición a los animales ruidosos que solo poseen el grito: “beneficiado por la palabra, podía participar del acto de gobernar y ser gobernado” (Oliveras, 148).

Antes de avanzar, es imprescindible mencionar que los cuerpos en la danza, más allá de los momentos de la producción, durante los momentos de participación, se encontraron siempre tensionados por el “miedo a ser excluidas” de sus hacedoras. “Teníamos miedo de que nos dejen afuera”, fue el comentario por excelencia de las rosarinas durante el último proceso de implementación.

Precariedad y mayoría femenina

En este trabajo aún no se ha mencionado de manera categórica algo que es evidente para cualquiera que conozca a una bailarina: este sector transitó condiciones de producción, tanto materiales como simbólicas asociadas a la precariedad. Y está compuesto mayoritariamente por mujeres, por lo que esta precariedad se inscribe en un halo de desigualdades estructurales de nuestra sociedad. La mencionada e insistente noción de “desamparo” de las hacedoras del sector, hace necesario abrir preguntas acerca de la construcción de sujeto relegado y empobrecido en el reparto de las artes.

En relación a lo planteado, es interesante reflexionar en torno a lo que este colectivo conformado mayoritariamente por mujeres podía pedir, decir, exigir y/o proponer en el terreno de estas relaciones de poder signadas fuertemente por el entramado patriarcal y estatal. El término “mansplaining” refiere a un aspecto del patriarcado vinculado a las sutiles modalidades en las que el poder del decir opera. No ha sido gratuito para las mujeres posicionarse y tomar efectiva y eficazmente “la palabra” en todas las épocas. Las palabras de las entrevistadas cuentan anécdotas de algunos funcionarios estatales y no estatales, que haciendo uso del tono y/o el volumen de la voz condicionaban fuertemente la equidad discursiva (gritar por teléfono, dar por terminados espacios de diálogo, amenazar de modo paternalista, etc.).

Si situamos la problemática en torno a las mujeres artistas, Andrea Giunta, analizando el llamado mundo del arte, realiza una recopilación acerca de feminismo y arte en Latinoamérica y arroja datos de los desiguales derroteros en que se inscriben los

porcentajes, las exclusiones y los lugares comunes en la escena artística internacional acerca de la equidad de género¹⁷ .

En el territorio de la danza, las relaciones de equidad de género se manifiestan de modos muy particulares. Por un lado, la relación de cantidad de mujeres practicantes de la danza es mucho mayor a la de los hombres (podemos visualizar rápidamente la escasa cantidad de inscriptos varones de cualquier institución pública o privada con respecto a la de mujeres). Sin embargo y como una gran paradoja, las relaciones de poder y visibilidad históricamente se han concentrado en los artistas hombres que se vinculan con la danza. Así los coreógrafos, los directores de compañías, los directores de las instituciones, los bailarines reconocidos por los medios de comunicación, son roles mayoritariamente asumidos por hombres.

De este modo, era necesario distinguir que los modos de producción de las estéticas y las poéticas, y la forma de articular una identidad política particular en el campo de la danza, está siempre atravesada por una desigualdad estructural inherente a las relaciones sociales sobre las que se posan las maneras de ser y hacer de las formaciones artísticas.

¹⁷ El artículo de Maura Reilly de 2015 de la revista ARTnews señala que – a pesar de décadas de poscolonialismo, feminismo, antirracismo, activismo queer y teoría de género-, el mundo del arte es predominantemente blanco, euronorteamericano, heterosexual y, sobre todo, de sexo masculino. Artículo retomado por Andrea Giunta en Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Conclusiones

Este trabajo comienza a partir de una imagen, y es desde esta figura propia de la producción iconográfica de la danza desde la que se construye una hipótesis. Hay un reflejo del modo de producir del sector aquí trabajado con el modo de aparición de este en la vida pública. El cardumen, forma emblemática de la danza contemporánea, abre un conjunto de preguntas acerca de cómo los modos de ser, de hacer y de sentir de las hacedoras de la danza intervienen en el espacio social.

En síntesis, esta investigación buscó aportar al conocimiento de los modos de organización y las características de la participación del sector danza escénica rosarina en la construcción de políticas culturales, tomando como caso de análisis a la discusión y posterior sanción de la Ley Nacional de Teatro. Para eso se labraron tres objetivos específicos, que buscaron robustecer el conocimiento en un campo poco estudiado de manera histórica y teórica como es el de la danza en la ciudad de Rosario: en principio se caracterizaron los debates en torno a la participación política de los hacedores de la danza. Luego, se indagó sobre la identidad política de los colectivos de danza escénica existentes en el período de la implementación de la Ley Nacional de Teatro 24.800. Por último, se exploraron los modos de producción, estéticas y poéticas de creación de los grupos y artistas rosarinos de la danza que participaron de procesos legislativos durante el período seleccionado, a partir de la documentación de voces de referentes del campo.

Un conjunto de preguntas guiaron esta investigación de manera incremental. ¿Cómo se constituye el “sector”? y en ese sentido ¿Cómo se organizan las grupalidades?. A partir de esto, se formuló una pregunta acerca de la constitución de un sujeto del sector, y de qué manera se establece la dirección y el sentido de las acciones. Con ese marco, se avanzó sobre una pregunta central, que refiere a cómo se manifiestan los liderazgos.

Con esta base, luego se interrogó, ¿Cuáles y cómo han sido las experiencias de organización? ¿Qué formas de participación han generado? ¿Qué disputas acontecían, qué intereses estaban representados, cuáles eran las voces dominantes, cuál era la percepción de las hacedoras de la danza en torno a su participación?

A través de estos interrogantes, surgió otro conjunto de preguntas: ¿Cómo estas organizaciones articularon con el Estado y otras organizaciones en las que se dirimen las agendas, y a partir de qué supuestos y/o representaciones? ¿Se autoperceben como actores sociales con potencia de agenda política? ¿Qué estrategias se han dado para su visibilización?

Para hablar de esto, se propuso el hito de la Ley Nacional de Teatro, para analizar cómo lo que aquí se denominó cardumen, se mueve en ese momento.

Para eso hubo que detenerse en primer término en qué conceptos iban a poder dar cuenta de las nominaciones que las hacedoras de la danza tienen para sí mismas. De esta manera, primero se dio cuenta de que la formación de las organizaciones, su identidad y sus modos de producción tuvieron como condición de posibilidad el avance del teatro independiente.

En el primer capítulo fue necesario situar qué ámbito de la danza iba a ser estudiado. La danza con prevalencia de finalidades artísticas, conceptualizada como danza espectáculo, permite delinear el conjunto de prácticas escénicas de este trabajo. En el mismo sentido y desde su propia historiografía se buscó conceptualizar la danza clásica, la danza moderna y posmoderna, la danza contemporánea (o preguntar por lo contemporáneo en la danza) y la danza independiente para comprender que no se trata de ordenamientos cronológicos sino de formas de entender la danza y sus posicionamientos en el campo artístico.

El proceso de robustecimiento de las organizaciones del período, pero además la forma de la subjetivación de las hacedoras de la danza tuvo que ver con el teatro independiente y con la categoría de danza-teatro. Los modos de aparecer en el espacio público de estos grupos del teatro modificaron la percepción del sector de la danza sobre sí mismo, que desde entonces fue contagiado y convocado, para ser partícipe del proceso de creación de una normativa que lo contemple, durante un período que a nivel nacional se caracterizó por políticas neoliberales e individualistas. Aquí se juega un doble movimiento, en que a pesar de ser un período de cierres estatales y retrocesos institucionales, se logró una profunda articulación de sectores que pusieron en debate y finalmente lograron una Ley que incluyó nuevos derechos y garantías.

En el segundo capítulo, primero se analizó la composición y la diversidad de las organizaciones de hacedoras de la danza durante este período tan particular de la discusión e implementación de la ley, y se intentó retratar de qué manera se dieron los debates en su interior. A través de esta descripción, se incursionó acerca de lo que aquí se ha considerado una identidad política particular, articulada en estas organizaciones.

En el período estudiado hay una consolidación clara de la cuestión organizacional a través de la figura de la asociación civil, lo que sin dudas fue central en la publicación de la problemática de la falta de representación, que derivó en la formulación de una normativa que comprenda al conjunto del sector de manera general.

Dentro del proceso propio del hito, encontramos una lógica de poder basada en la desigualdad estructural que aqueja a nuestro país en toda su dimensión, que tiene que ver con la disputa centro-periferia y la falta de federalización.

Para caracterizar la identidad política del sector, que siempre es dinámica y se ve atravesada por distintas variables, se pudo observar en principio una enunciación permanente de un malestar, una queja de una distribución desigual respecto a una comparación con otras artes, y en particular con la familia del teatro, cercano de las artes escénicas. Brevemente, los enunciados de las hacedoras señalan la resignación al lugar establecido en relación a una desigualdad reparto de las artes (lo que ya es parte de la constitución de una alteridad), la cercanía a lo independiente (y en particular a los modos de producción del teatro), la materialidad propia de la danza y los mandatos hegemónicos que operan sobre las subjetividades en relación a lo que tiene que ver con el tiempo vital de los cuerpos y el virtuosismo como mandato subyacente. Además, la identidad está atravesada por la desigualdad de género en una práctica sostenida mayoritariamente por mujeres, y por una relación particular entre las poéticas de las dramaturgias del cuerpo que interpelan el estatus del sujeto contemporáneo (como modo de politicidad) y la política, en donde el sector queda expuesto de manera periférica frente a las decisiones estructurales.

En el tercer capítulo finalmente, se profundizó en la manera en que esta identidad estaba a su vez intervenida por los modos de producción de la danza. Las organizaciones forjaron una forma de producir que fue condición indispensable en su forma de aparición en el espacio público y operación en la discusión (o falta de discusión) en el contexto de la formulación e implementación de la Ley Nacional de Teatro hacia fines del siglo XX.

Es importante mencionar, que de la forma de la grupalidad, se desprendió por un lado la horizontalidad en las formas de organización (gracias a la vinculación con el teatro independiente), pero también una resistencia a los liderazgos. A esto debe agregarse, la democratización de la palabra (y su vinculación al género).

El sector se vio atravesado por un constante “alejamiento del conflicto”, lo que no evitó una postura eminentemente política, ya que como se ha dicho, el modo de habitar la politicidad de estas artistas no se vinculaba con la estridencia del debate acalorado o la autoproclamación panfletaria, sino con un estar en los bordes, una presencia periférica “moderada” que escucha e inscribe modos de hacer pero no direcciona. Es decir, un descentramiento horizontal “antisistema” en contraposición a lógicas más tradicionales de ejercer lo político.

La relación con el cuerpo y por lo tanto con el poder también modificó la relación entre las poéticas y la política. La danza contemporánea investiga el cuerpo y los lugares asignados, deshaciendo por lo menos de manera fugaz la asignación y se resiste, en una suerte de disputa microfísica, de los sentidos del cuerpo y de los grupos, en donde también aparece una construcción de la identidad.

Hasta aquí una breve descripción de los capítulos de este trabajo. Realizar esta investigación de carácter exploratoria, visibilizó discursos y posiciones de un período histórico que no se encuentra documentado y que constituye un tiempo emblemático de consagración de una las políticas públicas que marcan un antes y un después en materia de legislación cultural para las artes escénicas en Argentina. Se podría decir que existe un antes del Instituto Nacional del Teatro y un después, en el modo de producir, recibir y distribuir artes escénicas.

A la fecha, una legislación nacional específica en danza en nuestro país es materia pendiente. Los proyectos legislativos que se debaten están siendo militados desde el año 2008 con diferentes continuidades, acuerdos y conflictos del propio sector. Actualmente aparece un densidad política representada por al menos dos sectores en disputa acerca del proyecto de Ley Nacional de Danza y de la constitución sindical de la Asociación Argentina de Trabajadoras de la Danza, que imposibilita una posición clara y unificada del sector para transitar los obstáculos legislativos y políticos que permitan acceder a la ampliación de derechos. Por lo tanto, este trabajo podría aportar, a partir de una síntesis de un momento histórico, al debate en torno a la generación de una política o un posicionamiento común. Porque un mayor análisis del pasado cercano puede otorgar herramientas prácticas para comprender y agudizar el debate.

Ampliar, entonces, los estudios acerca de las disputas de los repartos simbólicos y materiales, indagar sobre los contextos y condiciones de los procesos históricos previos, brindará herramientas para el presente que hoy toca agenciar a los nuevos colectivos y referentes del sector.

Bibliografía

Cabrera, H. (2001) Teatro abierto, un movimiento que desafió a la mordaza de la dictadura "Para mirarnos a la cara sin vergüenza" (Página 12)

Cadús, E. (2020). Danza y peronismo: disputas entre cultura de élite y culturas populares. Editorial Biblos.

Cadús, E. (2012). Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza - Revista Telón de Fondo

Capasso, V., Camezzana, D., Mora, A. y Sáez, M. (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO : Demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro. Question 2(66), Artículo e470.

Del Marmol, Mariana y Saez, Mariana (2020) ¿Con qué, por qué y contra... Revista Telón de Fondo

Dubatti, J. (2012). Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires. Editorial Biblos.

Dubatti, J. (2002). El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral. Buenos Aires: ATUEL.

Duggan, T. (2005). Puentes y atajos. Recorridos por la danza en Argentina. Buenos Aires: De los cuatro.

Gerlotto F., M. Gutierrez. (2006) Peces pelágicos y agregaciones. Instituto Humboldt In : <https://ihma.org.pe/peces-pelagicos-y-agregaciones/> book of extended abstracts La Paz (BOL) .

Giunta, A. (2018) Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

HALL, Stuart, (2003) et al. Introducción: ¿Quién necesita identidad. *Cuestiones de identidad cultural*, vol. 17, p. 13-39.

Heras, G. (2021). Pensar la gestión de las artes escénicas: escritos de un gestor (Vol. 2). RGC Ediciones.

Kunst, B. (2015). The institution between precarization and participation. *Performance Research*, 20(4), 6-13.

Inquieta. Revista contemporánea de danza y artes del movimiento.(2010). COBAI

Isse Moyano, M. (2010). La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida. IUNA.

Isse Moyano, M. (2013). La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo: los nuevos modelos de producción de la Danza Contemporánea en Buenos Aires. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Departamento de Artes del Movimiento.

Le Breton, D., & Zan, A. M. (2005). Cuerpo sensible. Santiago de Chile: Metales pesados.

Ley Nacional de Teatro 24.800 y decretos reglamentarios disponible <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/texto.htm>

Logiódice, M.J., (2020) TESIS: TEATRO Y POLÍTICA EN ROSARIO, 1976- 1987.

Masetti, M. (2010). Danza Moderna y Posmoderna. La formación de un campo artístico. Editorial Serapis.

Oliveras, E.(2019) La cuestión del arte en el siglo XXI: nuevas perspectivas teóricas. Paidós.

Rancière, J. (2009) El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile, LOM ediciones.

Rodríguez, Martín, (1999) Revista siglo XXI – Entrevista a Lito Cruz

Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas, (43), 11-26.

Verzero, L. (2013). Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70.

Anexo : entrevistas, fotos, videos

Cardumen escénico (desde el 1:12 al 3:00)

<http://www.panoramafestival.com> 06/11/2008

Teatro João Caetano

ACCORDS :: ZOO / THOMAS HAUERT Bélgica :: Belgium

https://youtu.be/4xSI2DtUK1A?si=_r6-l6GO7QxZkmx

Acceso a entrevistas

▣ entrevistas

DANZA ABIERTA 70 COREOGRAFOS
500 BAILARINES

¿QUE ES?
DANZA ABIERTA. Un movimiento espontáneo; sin fines de lucro, organizado por artistas representativos de la danza argentina, preocupados en demostrar la vigencia y vitalidad de la danza en nuestro país.

¿POR QUE?
Porque necesitamos hacer saber que la danza no es un arte de élite, sino una de las más bellas y populares expresiones del espíritu y que-remos hacerla llegar -con precios muy accesibles en las localidades, alta calidad y gran cantidad de creadores- a nuestra comunidad.

¿CUANTOS?
COMPROMETIERON SU PARTICIPACION

BEATRIZ AMABILE - MONICA ARRUGA - MARGARITA BALI - ETEL BENDERSKY - CRISTINA BOZZO - LOLA BRIKMAN - VIOLETA BRITOS - SILVIA CASTRO - ALEJANDRO CERVERA - VALERIO CESIO - NORA CODINA - ADRIANA COLL - MIGUEL CRAGNOLINI - AURELIA CHILLEMI - RODOLFO DANTON - DANZARTE - ANA DEUTSCH - PAULA EBERHART - SILVIA ESTRIN - JUAN FALZONE - NELLY FERRADAS - ESTHER FERRANDO - ALBA FERRETTI - SUSANA FISCHENIK - NENUFAR FLEITAS - MONICA FRACCHIA - MARIA VICTORIA FRAGA - MARIA FUX - LAURA GALANTE - PATRICIA GATTI - RUTH GELMAN - CECILIA GESUALDO - ADRIANA GIOIOSA - ALFREDO GURKEL - LIA JELIN - SUSANA IBAÑEZ - NORMA IGLESIAS - SILVIA KAEHLER - ANA KAMIEN - LEONE SONNINO - MABEL KLIES - ANA LABAT - RODOLFO LASTRA - TERESA LOPEZ - OSCAR LOVERA - **VIVIAN LUZ** - VIRGINIA MARTINEZ - JORGELINA MARTINEZ D'ORS - OLGA MASTRACCHIO - LUIS MESTROVIC - GRACIELA MENDEZ - FILIBERTO MUGNANI - MARTA AMOR MUÑOZ - SUSANA NEUHAUS - ALICIA ORLANDO - PAULINA OSSONA - LAURA PELUFFO - MONICA PERRUSSI - DORIS PETRONI - LAURA PREGERMAN - ANA LUISA STOK - PATRICIA STOKOE - MARIANA SZUSTERMAN - MARIA CRISTINA TABACHNIK - SUSANA TAMBUTTI - ROBERTO M. VERMES - JUAN VIRASORO - SILVIA VLADIMIVSKY - PAULINA WACHT - ESTELA WAGNER - SUSANA ZIMMERMAN

¿QUE LE OFRECEMOS?
70 coreógrafos y más de 500 bailarines argentinos en un super espectáculo, para que usted, asiduo o esporádico espectador, complete nuestra experiencia. DANZA ABIERTA está hecha para usted, no debe dejar pasar esta oportunidad.

PRECIO DEL ABONO \$ 50.000

ABONOS EN VENTA EN EL
TEATRO BAMBALINAS - CHACABUCO 947 - TEL. 27-0819 - BUENOS AIRES
Y EN ESTUDIOS DE DANZA

PRECIO DEL ABONO \$ 50.000

Adams S.A. Pub.

Flyer del Ciclo 1981. Del archivo personal de Vivian Luz. Digitalizado por Victoria Fortuna