

www.revistaafuera.com

Nº de Registro de Propiedad Intelectual: 523964

Nº de ISSN 1850-6267

Danza, política y posdictadura: acerca de *Dirección obligatoria* de Alejandro Cervera

Resumen:

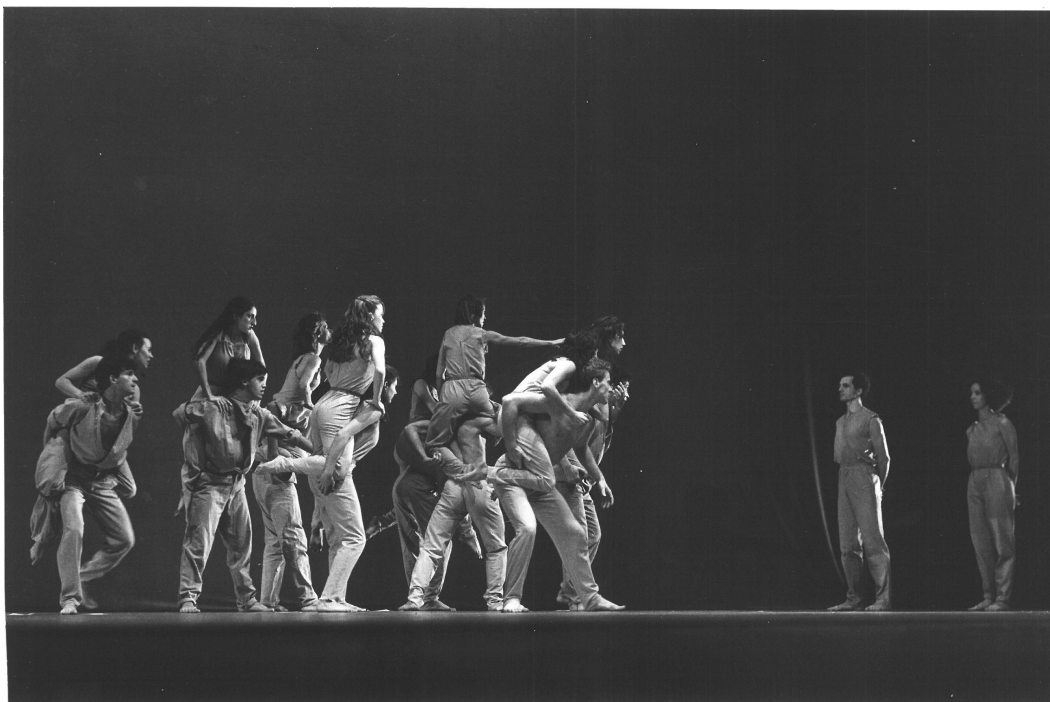
El presente artículo se propone realizar un análisis de la obra Dirección Obligatoria del coreógrafo argentino Alejandro Cervera, presentada en mayo de 1983 en plena transición democrática. Se trata de la primera obra que, en el campo de la danza argentina, planteó explícitamente una lectura crítica acerca de la última dictadura. Mas allá de su importancia como alegato histórico y político, Dirección Obligatoria es una obra de una particular complejidad. Su estructura coreográfica expresa de manera simbólica, una interpretación del sistema represivo y una crítica social. Su análisis nos permite explorar tanto la potencialidad política del arte de la danza, como la complejidad de las prácticas culturales que se desarrollaron durante la posdictadura.

The article exposes an analysis of the piece entitled Dirección Obligatoria by the Argentinian choreographer Alejandro Cervera, premiered in May 1983 during the period of transition to democracy. This choreography was the first work in the field of Argentinian dance that explicitly raised a critical statement about the last dictatorship. Beyond its importance as a historical and political event, Dirección Obligatoria is a work of a particular complexity. Its choreographic structure symbolically expresses an interpretation of the repressive system and a social critic. Its analysis allows us to explore both the political potential of dance performances and the complexity of cultural practices that were developed during the post-dictatorship.

En 1983, Argentina estaba empezando a salir de la dictadura más sangrienta de la que se tenga registro en el país. El proceso de transición hacia la democracia se había inaugurado a fines del

año anterior pero aún faltarían varios meses para las elecciones presidenciales del 30 de octubre y para la asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983. El poder militar estaba claramente en decadencia pero todavía era incierto el lugar que se le iba a otorgar en el nuevo encuadre democrático. En ese contexto, se presenta *Dirección Obligatoria*, la primera obra que, en el campo de la danza argentina, planteó explícitamente una lectura crítica acerca de la última dictadura. El siguiente trabajo está basado en el análisis de material de archivo ligado a la obra y en una serie de entrevistas que mantuvimos con el coreógrafo Alejandro Cervera (1) durante el año 2014. Mas allá de su importancia como alegato histórico y político, *Dirección Obligatoria* es una obra de una particular complejidad ya que su estructura coreográfica expresa de manera simbólica, una interpretación del sistema represivo de la dictadura y una crítica social. En este sentido, su análisis nos permitirá explorar tanto la potencialidad política del arte de la danza, como la complejidad de las prácticas culturales que se desarrollaron durante la posdictadura.

La obra *Dirección Obligatoria*, de Alejandro Cervera, se estrenó el 5 de mayo de 1983, en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Fue uno de los tres estrenos que el Grupo de Danza Contemporánea ofreció en ese año. Los otros dos fueron una nueva versión de *Fiesta* de Mauricio Wainrot y la obra *20 x 12 + 1 fuga* de Ana Itelman. En el ciclo de funciones de ese mes de mayo, *Dirección Obligatoria* se presentó junto a dos reposiciones: *Sinfonía de los Salmos* de Wainrot, originalmente presentada en 1982 y *Las Casas de Colomba* de Itelman, de 1977. El ballet de Cervera se integraba a la producción artística del Grupo de Danza Contemporánea del teatro que había sido fundado en 1977 por iniciativa de Kive Staiff. En ese momento, es decir, en mayo de 1983, ya llevaban 6 años de funcionamiento. Recordemos que la primera compañía de danza contemporánea del teatro había sido creada en 1968 y había funcionado en ese establecimiento bajo la dirección de Oscar Aráiz hasta 1971, año en el que tuvo que cesar sus actividades repentinamente debido a la falta de apoyo institucional. En 1977 la dirección del grupo fue asumida por Ana María Stekelman que conservó ese cargo hasta 1982. El director del grupo al momento de la presentación de la obra de Cervera era Mauricio Wainrot. Como señala Laura Falcoff (2008: 280), entre los bailarines más experimentados de la compañía, había varios que habían formado parte del grupo dirigido por Aráiz, como Norma Binaghi, Ana María Stekelman y Mauricio Wainrot.



Junto con el Grupo de Danza Contemporánea se creó el Taller de Danza del Teatro San Martín que funcionó en un principio en el que era el estudio de Ana Itelman, que estaba ubicado en el sótano de una galería de la Avenida Santa Fe. Este segundo espacio funcionaba como un taller de perfeccionamiento para bailarines con el objetivo de sostener y retroalimentar el trabajo de la

compañía. Una figura sumamente importante dentro de este espacio y del Grupo de danza en general, fue la misma Ana Itelman que se desempeñaba como profesora de composición. A principios del '77, Alejandro Cervera es invitado por Ana María Stekelman, en un principio, a dar clases de música en el Taller, pero al poco tiempo es convocado a formar parte de la compañía como bailarín. De ese modo comienza un periodo de más de diez años en los cuales el trabajo de Cervera se encuentra ligado estrechamente al Teatro San Martín, como docente, como intérprete, como coreógrafo y finalmente como director del Ballet Contemporáneo entre 1986 y 1988, en el marco de una dirección tripartita junto a Norma Binaghi y Lisu Brodsky.

Alejandro Cervera se forma como coreógrafo a través de su incursión por estéticas, disciplinas y escuelas muy diversas. Durante su adolescencia su principal formación es musical, realiza sus estudios en el Conservatorio Manuel de Falla en donde recibe el título de Profesor de música. Su principal instrumento es el piano pero no se interesa particularmente en desarrollar una carrera como concertista. Al finalizar sus estudios en el colegio secundario y en el conservatorio, se inscribe en la carrera de sociología, una formación que continúa durante algunos años y que complementa con su participación en espacios de discusión política ligados a la izquierda. Trabaja como docente de música en colegios secundarios y en escuelas para niños con discapacidades en donde se ve confrontado a una exploración de las mecánicas del movimiento del cuerpo en diálogo con la enseñanza musical. El inicio de su formación profesional como bailarín se produce a comienzos de los años setenta a través de su incorporación a la escuela de danza del Grupo de Danza Contemporánea dirigido por Oscar Aráiz (Isse Moyano, 2006: 167). Cervera es seleccionado luego de una audición en el Teatro Cervantes. En 1972, la compañía, luego de verse obligada a abandonar el San Martín, había sido acogida por ese teatro, en donde pudo funcionar durante dos años, gracias al apoyo de Ricardo Freixá (Isse Moyano, 2006: 113). La formación que recibe Alejandro Cervera en ese espacio incluye elementos de danza clásica, moderna y contemporánea. Su principal referente en ese momento es Oscar Aráiz, a quien reconoce como una influencia muy importante en su carrera. Luego de la disolución definitiva de la compañía, Cervera ingresa al Instituto de Arte del Teatro Colón en donde continúa su trabajo, esta vez en un marco formalmente clásico (Isse Moyano, 2006: 167). Fue una opción que tuvo menos que ver con un interés personal que con la necesidad de continuar su carrera en un contexto en el cual la danza contemporánea no tenía un arraigo institucional en el país. Luego de su paso por el Colón, Cervera continúa sus prácticas en danza contemporánea junto a Ana María Stekelman y en danza clásica junto a Norma Binaghi. En los años siguientes también participa de espectáculos comerciales dirigido por coreógrafas como Ana Itelman o Doris Petroni. Quizás la primera irrupción de lo político en su carrera artística, según él mismo lo relata en la entrevista que le realiza Marcelo Isse Moyano (2006: 169), fue en 1975 mientras formaba parte del elenco de la obra *Las mil y una Nachas 2* que iba a presentarse en el Complejo Teatral Estrellas. Luego del ensayo general y antes del estreno estalló una bomba, presuntamente colocada por la Triple A, que asesinó a un operario y provocó numerosos heridos. Ese contexto social de violencia y de represión se mantendría durante varios años más.

La guerra

El ballet *Dirección Obligatoria* estuvo originariamente inspirado en la Guerra de Malvinas que tuvo lugar entre los meses de abril y junio de 1982. El enfrentamiento con el Reino Unido había impactado profundamente en Alejandro Cervera, no sólo por lo horroroso de la guerra en sí misma, sino también por la inusitada efervescencia social que había despertado y por el uso político que los militares habían hecho de ella. En las diferentes entrevistas que tuvimos con él, Cervera remarcó en varias oportunidades el hecho de que la epopeya militar del por entonces presidente de facto, Leopoldo Fortunato Galtieri, le había parecido, desde el principio, un terrible error. Retrospectivamente, su visión resulta totalmente comprensible pero cabe recordar que no fue esa la reacción de una gran parte de la población de aquel entonces. Particularmente en el terreno del arte, como advierte Viviana Usubiaga (2012: 92), hubo una gran cantidad de artistas que, o bien produjeron obra ligada a este enfrentamiento en la cual se apoyaba explícitamente la posición argentina como en el caso de Marta Minujín y su dibujo-proyecto *Margaret Thatcher de Corned Beef*, o bien expresaron su apoyo de manera simbólica. Un caso paradigmático que da cuenta claramente de esta situación fue el proyecto de creación de un museo de bellas artes argentino en las Islas Malvinas, concebido por Carlos Glusberg, que recibió donaciones de un gran número de artistas (Usubiaga, 2012: 97). Un caso similar en el campo de la música, particularmente de rock, fue el del Festival de la Solidaridad Latinoamericana que se celebró en el Club Obras Sanitarias el 16 de mayo de 1982 y del que participaron entre otros Charly García, Luis

Alberto Spinetta, León Gieco, Litto Nebbia, Nito Mestre, David Lebón, Rubén Rada, Raul Porchetto y Pappo. El concierto, de carácter oficial, se proponía exigir la paz en Malvinas, recaudar víveres y ropa para los combatientes y agradecer la solidaridad de los países latinoamericanos. Lorenz (2006: 57) da cuenta de los conflictos que ese evento auspiciado por el gobierno dictatorial generó en el ambiente del rock. Los grupos *Virus* y *Los violadores* se negaron a participar y Roberto Jacoby incluso expresó su ironía con respecto al evento en su letra de la canción *El Banquete*, grabada por *Virus* en el disco *Recrudece* de 1982. A pesar de todo, la guerra logró unificar el apoyo de una parte de la población que simpatizaba naturalmente con la dictadura y de una izquierda antiimperialista que consideraba que el enfrentamiento era legítimo a pesar de su oposición al gobierno militar. Como remarca Lorenz (2006: 44) ciertos intelectuales argentinos de la época concebían la posibilidad de separar el reclamo justo de la guerra de su rechazo al accionar represivo de la dictadura, pasando por alto el uso político que el gobierno de facto estaba haciendo de ella o quizás simplemente aprovechando el momento de ebullición social para retomar aunque sea momentáneamente las prácticas de la política partidaria y de la movilización social.

La obra de Cervera llega en 1983 y en cierto modo forma parte de las primeras obras que representaron la experiencia social de la dictadura. Como señala Lorenz, “las interpretaciones sobre la guerra de Malvinas estuvieron profundamente enlazadas, en esos primeros años, con las revelaciones sobre la dictadura militar” (2009: 170). Un ejemplo de ello es el hecho de que una de las primeras películas de denuncia contra la dictadura, presentada en 1984, fue *Los chicos de la guerra* de Bebé Kamín, anterior a *La historia oficial* de Luis Puenzo, de 1985 y a *La noche de los lápices* de Héctor Olivera de 1986 (Lorenz, 2009: 169). La divulgación de los horrores a los que los militares habían sometido a los jóvenes soldados argentinos funcionaron como una alerta para una gran parte de la población que comenzaba a tomar consciencia de la dimensión que había adquirido el terrorismo de estado en esos últimos años. Por esta razón, podríamos decir que *Dirección Obligatoria* habla, a través de la guerra de Malvinas, de una parte de la sociedad que comienza a confrontarse con la realidad horrorosa de su pasado reciente.

En 1982, Mauricio Wainrot acababa de asumir el cargo de director de la compañía. Cuando se acercó a Alejandro Cervera para proponerle crear una pieza original para la temporada 1983, el coreógrafo afirmó su necesidad de abordar la temática de la guerra y de la experiencia social ligada al autoritarismo. El proyecto fue aceptado pero no de manera automática. En una entrevista reciente, Cervera recuerda haber tenido un encuentro con Kive Staiff, en el cual le pidió permiso para llevar adelante el trabajo. En sus propias palabras: “...hablé con Kive Staiff porque la dictadura estaba ahí, estaba decayendo pero estaba. Me acuerdo que le dije a Kive: no puedo hacer otra obra que no sea sobre este tema. Si hago algo tiene que ser sobre esto. [...] y Kive me dijo: el teatro te va a respaldar” (2). Tanto Kive Staiff como Mauricio Wainrot brindaron su apoyo para que se pudiera llevar adelante el proyecto.

Un año antes, Alejandro Cervera había realizado una composición de un tono abstracto para el evento Danza Abierta, intitulada *Ilusiones de grandeza*. Cervera afirma haber sido el único de los miembros de la compañía del San Martín que participó del evento en esa ocasión y lo hizo por un interés personal de formar parte de ese proyecto. En esa ocasión, utilizó por primera vez música de Steve Reich, una experiencia que él mismo define como una revelación. Su creciente fascinación por el minimalismo lo llevó a repetir su elección con su nueva obra. *Dirección Obligatoria* fue compuesta a partir de *Música para catorce músicos* de Reich. Según lo expresado por Cervera el formato de la obra se definió en una noche. La estructura coreográfica, según sus propias palabras, se presentó de la siguiente manera:

Acá hay un plano y los bailarines van siempre en esta dirección [de derecha a izquierda]. Entran, salen, pasan por detrás [del escenario] y vuelven a entrar. Entonces lo que el público ve es un continuum, un fluir de personas que van pasando. Como un gran desfile [...] Entonces en ese pasar, en ese fluir van apareciendo escenas, imágenes que son citadas: de los trabajadores, de los aristócratas, de las arengas, de las guerras, de las muertes, de las mujeres viudas que quedan solas, de las revueltas, de las pancartas, del agotamiento, de los militares, del agotamiento de los militares, y del vacío, de la falta de sentido que tiene la injusticia y el sufrimiento. (3)

Si bien el origen de la obra era una crítica a la Guerra de Malvinas, la composición, según Cervera, evolucionó hacia una temática más existencial. La pieza buscaba expresar una emoción abstracta,

ligada al tedio, al hastío y a la falta de sentido. Por esta razón, el coreógrafo señala la importancia de ciertas citas metafísicas, inspiradas en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Sin embargo, la resolución de la obra planteaba un fuerte momento de transgresión a esa linealidad permanente y al empobrecimiento que resultaba de esa suerte de repetición infinita.

En el último momento se arma un grupo que queda estático por última vez y hay una mujer que sale en el sentido contrario y se despoja de lo que tiene puesto que son unos sobretodos. Y sale y es una mujer límpida, transparente y hermosa, y sale en el sentido contrario. Es una imagen que habla de la libertad o del futuro, o de la esperanza, o de una nación que renace. (4)

En su propio análisis de la pieza, Alejandro Cervera reconoce que la idea de la obra le resultó muy atractiva en sí misma. En particular, afirma que se sintió seducido por la contraposición entre una dimensión especulativa en el terreno de la narración y sumamente exacta y limitada en lo referido a la organización del espacio. En ese sentido, la obra supo construir un lenguaje propio igualmente ligado a la cualidad de la música de Steve Reich. Si bien el marco que contenía a la obra era muy acotado y riguroso, el lenguaje generado era portador de una suerte de densidad poética, perceptible en su manifestación política pero también en su consistencia creativa.

La obra

Como afirma Isabelle Ginot (2005: 6), toda descripción de una obra constituye necesariamente una forma de reposición imaginaria. En este sentido, toda descripción ligada a un análisis implica una interpretación específica de la obra estudiada. Laura Papa (2014) realiza un trabajo muy interesante sobre la obra de Cervera enfocado principalmente en un análisis del movimiento. Su lectura la conduce a afirmar que se trataría de un material coreográfico enmarcado en un estilo de danza moderna más allá de sus referencias a la música minimalista naturalmente asociada a lo posmoderno en el terreno de la danza. Su análisis compara igualmente los patrones de composición coreográficos del creador argentino con los de la música de Steve Reich estableciendo similitudes y diferencias. Según Laura Papa (2014), las escenas poseen una lógica interna que se define a partir de la introducción de un *in crescendo* en la interpretación y en el uso del gesto que contrastan con lo monótono del marco sonoro. Por nuestra parte, intentaremos ofrecer de forma complementaria una descripción detallada del encadenamiento de escenas que nos permita dar cuenta del relato que, a nuestro juicio, funciona como sostén estructural de la representación.



En la versión filmada en 1983 a la que hemos tenido acceso, la coreografía *Dirección Obligatoria* tiene una duración de un poco más de 20 minutos. A pesar de que la obra no representa una narración organizada de forma clásica a partir de una introducción, un nudo y un desenlace, la sucesión de escenas va construyendo un sentido que, sin embargo, emerge de manera clara. Luego de una primera escena en la que tiene lugar una suerte de presentación de los bailarines a través de una caminata, con un vestuario básico compuesto de uniformes, (unos mamelucos grises), se produce un cambio en la música que anuncia la segunda escena. Aparece un grupo de intérpretes con maletines naranjas [ver foto 3] que representa de manera algo paródica a la clase media urbana. En el momento en el que uno de estos personajes se detiene a leer un diario, aparecen por primera vez dos personajes nuevos, un hombre y una mujer, en este caso sacudiendo pañuelos de color naranja, que representan a una suerte de autoridad represiva que obliga a los intérpretes a continuar en la dirección establecida. Su presencia tiende a repetirse varias veces en esta escena. Los dos personajes actúan siempre con gestos amenazantes reprimiendo las acciones de los intérpretes y obligándolos a continuar avanzando en la dirección estipulada, es decir, de derecha a izquierda tomando como referencia el punto de vista del público. Luego se produce la entrada de un personaje con un sombrero de estilo militar y botas negras que se enfrenta a un grupo [ver foto 4] ostentando en cierta forma su liderazgo. A continuación se produce la entrada de un batallón de soldados con fusiles. Luego, un nuevo grupo aparece expresando gestos dubitativos, y se detiene unos instantes, observa en ambas direcciones, para finalmente continuar la marcha en la misma dirección. Se trata de una escena que quizás cumpla una función práctica destinada a permitir a los bailarines cambiar de vestuario pero, sin embargo, da cuenta claramente de una toma de consciencia de la arbitrariedad en la dirección de la marcha y de la incapacidad de reflexión de los actores acerca del sentido de esa marcha.

A continuación, aparece un nuevo grupo de soldados que representan una acción de lucha en un frente de batalla, dos de ellos son abatidos y luego entran en escena nuevos soldados que son igualmente abatidos. Por un momento, sus cuerpos permanecen derribados en el lugar. La escena que sigue a continuación representa, según Alejandro Cervera, una suerte de ensoñación. Son las mujeres de esos soldados que aparecen repentinamente y bailan con ellos. Es como la representación de su último pensamiento, de su último deseo antes de morir. Esta es una escena que hace claramente referencia a los soldados muertos en la guerra de Malvinas. Los tres dúos terminan con una despedida de las mujeres hacia los hombres que vuelven a caer al suelo, mientras ellas se retiran apesadumbradas. En este momento se produce una de las escenas más fuertes de la obra. Los dos intérpretes que en la primera escena representaban la autoridad represiva, vestidos de azul, entran con una expresión de desdén, portando escobas anchas también azules y "barren" los cuerpos de los soldados caídos. El alejamiento de los cuerpos desplazados ofrece una imagen desgarradoramente bella que a su vez expresa de manera explícita la visión del coreógrafo acerca del lugar que habían ocupado esos muertos en la lógica política del gobierno de facto.

En las escenas siguientes se representan diferentes formas de manifestación colectiva, entran en escena intérpretes que avanzan portando afiches y pancartas, aunque de un modo dificultoso, como soportando embates que los obligan a detenerse a cada paso. Luego aparece un personaje solo que reparte volantes, que luego de ser ignorado por un pequeño grupo de oficinistas con maletín, logra que ellos recojan sus volantes del piso para luego ser expulsado por los dos personajes que representan la autoridad con ademanes que le indican que se detenga. La clase media urbana tiene un lugar bastante importante en el relato de la obra, funciona como un personaje influenciado, temeroso y en cierto modo tonto pero es sin lugar a dudas un actor central que interviene de forma recurrente.

La siguiente escena marca un punto de inflexión en el relato. Un grupo de personajes, esta vez sin pancartas ni volantes, se oponen y enfrentan a las dos figuras de la autoridad que entran por la derecha. Los intérpretes se suben unos arriba de otros expresando una actitud desafiante [ver foto 1] y se retiran con gestos de rechazo y de provocación. En este momento, se produce una segunda escena también de mucha crudeza: detrás de los dos personajes de autoridad entra en escena un intérprete vestido con ropa de militar en una silla de ruedas, señalando el sentido en el que se debía avanzar pero dando indicios de estar completamente desquiciado. La escena representaba claramente el fracaso del proyecto dictatorial y de los militares como dirigentes. Es así que se llega a la última escena de la obra en la que entran los bailarines de espaldas caracterizados como pobres andrajosos y con sobretodos desgastados. Al llegar al centro de la escena, los bailarines se dan vuelta hacia el público y abren sus sobretodos mostrando su cuerpo. Para Cervera, la elección de ese vestuario del final tiene un sentido muy particular, se trata de la única prenda realista. Los

sobretodos simbolizan el resultado de esa mecánica, el final del relato. En palabras de Cervera:

Cuando ves a estos pobres, no es que son pobres. Son pobres de alma también, son pobres de espíritu. Cuando se abren los sobretodos, yo insistía mucho en eso, no es que ellos se los abren porque son pobres porque no tienen dinero, ellos se los abren para mostrarte que no tienen nada adentro y eso los avergüenza, y eso también es como una degradación. Hay algo de degradante en todo eso. [\(5\)](#)

Finalmente, se reúnen en el medio de la escena y en la acción que concluye la obra una mujer visiblemente bella se desprende de esa ropa y sale en la dirección opuesta. Según Cervera, ella representa el futuro, la esperanza de una nación que renace. De este modo, queda constituido un relato que se presenta bajo la forma de una parábola. La obra incorpora imágenes y vivencias del pasado argentino reciente pero las recompone en un discurso de carácter universalista. Según Cervera:

No es aleatorio el orden de las escenas [...] está puesto de tal forma que es como si uno pudiera preguntarse si las dictaduras, la obligatoriedad, la falta de libertad, las guerras absurdas, nos llevan a algún lado. ¿Lleva a algún lado esto o esto hay que romperlo? ¿Hay que definitivamente ir en otra dirección? Porque esta dirección a lo que nos lleva es a esta especie de decadencia (que es la escena final). [...] Si no hay un cambio, que creo que la obra lo define como político, vas a eso, a una degradación y a una gran tristeza, a una gran pena, a una gran equivocación. [\(6\)](#)

Referencias

Dirección Obligatoria se presenta así como una reflexión humanista sobre la dictadura que sin embargo pone en escena imágenes de una fuerte carga social e histórica. Todos los personajes representan roles sociales: los soldados, los aristócratas, los militares, la clase media urbana, los militantes políticos, los represores y las esposas (o madres). Los personajes no tienen una identidad precisa, un nombre, una historia personal, son como representaciones ideales de sujetos colectivos. Esta distribución de los personajes coloca a la obra de Cervera en un plano claramente político y social, sin embargo no hay en ella un trabajo sobre el cuerpo real de esos actores sociales. La obra reelabora algunos pequeños gestos característicos de esos personajes en la vida cotidiana, pero en general los movimientos están contruidos de una manera especulativa. El mismo Cervera advierte esto al afirmar que la clara presencia de lo social como adjetivación de los personajes contrasta con el hecho de que sus movimientos no buscan ser realistas. Existen pequeñas expresiones gestuales que se hacen presentes en momentos precisos pero los movimientos están contruidos de manera abstracta, estableciendo una relación de empatía con la arquitectura musical de la composición de Steve Reich.



En este sentido, *Dirección Obligatoria* guarda puntos de contacto con la obra *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* de la coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker. La obra de Keersmaeker difícilmente pudo haber sido una influencia para el trabajo del coreógrafo argentino ya que ambas creaciones son prácticamente contemporáneas. *Fase* se presentó en el Théâtre de la Bourse de Bruselas en marzo de 1982 y era la segunda creación de la coreógrafa belga. Sin embargo, las dos coreografías están basadas en música de Steve Reich y asocian la interpretación de los bailarines a un manejo acotado y consciente del espacio escénico. En el caso de Cervera el espacio se organiza en una estructura lineal y en el de Keersmaeker se declina en diferentes figuras geométricas que determinan movimientos pendulares de los cuerpos sobre la escena. La obra de la coreógrafa belga está compuesta por cuatro entradas en las que dos intérpretes representan ciclos repetitivos de movimientos simples que se multiplican, se acumulan y se expanden en diálogo con la música, estableciendo a la vez desfasajes entre ambos cuerpos que imitan la evolución del sonido. A diferencia de esta obra, *Dirección Obligatoria* incorpora la dimensión espacial como un elemento signifiicante en la estructura de su relato. En la obra del argentino, el diseño geométrico no persigue un fin puramente formal, que se complejiza en una suerte de acumulación de capas de movimiento sino que permanece como una constante que articula el lenguaje de la coreografía y que define su connotación política.

La creación de Cervera establece una relación más estrecha con otra obra que es señalada por el mismo autor como una importante influencia: *La Mesa Verde* de Kurt Jooss, presentada por primera vez el 3 de julio de 1932 en el Théâtre des Champs-Élysées de París. Como señala Annie Suquet (2012: 680), la composición de Jooss fue originariamente concebida para participar del primer Concurso Internacional de Coreografía de París, auspiciado por el mecenas sueco Rolf de Maré. El concurso se proponía explícitamente brindar un espacio de competición que lejos de propiciar la rivalidad entre los países funcionara como una “ceremonia de paz”. Inspirado en el humanismo de esta propuesta, Jooss compuso *La mesa verde* que obtuvo el primer premio de manera casi unánime. La obra está organizada en ocho escenas y su temática central es la denuncia de lo absurdo y cruel de la guerra. Desde un punto de vista técnico combina elementos de pantomima satírica y de danza en expresión. La primer escena que da nombre a la obra representa una gran mesa de negociación de color verde en la cual se oponen diez hombres vestidos con traje de gala, guantes blancos y máscaras. Son estos personajes quienes luego de arduos debates gesticulados deciden declararse la guerra sacando una pistola de su bolsillo y tirando un tiro al aire. Las escenas que continúan representan las diferentes facetas de este fenómeno y sus trágicas consecuencias: escenas de batalla, separación de parejas, ejecuciones, etc. Se introducen a su vez diferentes personajes: la madre anciana desesperada, la joven obligada a prostituirse, los prófugos, los soldados. Existe, no obstante, un personaje central cuya presencia se repite en casi todas las escenas: el de la muerte. Si en *Dirección Obligatoria*, los dos

personajes que representan la autoridad aparecen a cada escena indicando el sentido de la marcha, en *La mesa verde*, la muerte aparece en cada escena para demostrar que difícilmente alguien pueda escaparse de ella en ese contexto. El único personaje que logra eludirla es el del embaucador que con gestos grotescos interviene en varias escenas, robando las pertenencias de los soldados caídos, o abusando de la joven prostituida. Según Susan Manning (2006: 160) la cercanía en la gesticulación de los diplomáticos de la mesa de negociación con el personaje del embaucador se relaciona con las convicciones políticas de Jooss ligadas al socialismo. Esos personajes representarían la complicidad entre el militarismo y el desarrollo del capitalismo. La guerra funcionaría a fin de cuentas como una herramienta de acumulación de capital, lo cual explicaría también su continuo resurgimiento. El final de la obra que representa la misma mesa verde del comienzo con los diplomáticos dando fin a la guerra, instala una idea de tiempo circular que expresa la continua reaparición de estos enfrentamientos pese al dolor y a la muerte que generan.

Los Ballets Jooss visitaron Buenos Aires en el año 1940 y presentaron *La mesa verde* en el teatro Odeón junto a otras obras (Falcoff, 2008: 236). El coreógrafo alemán había debido escapar de Alemania ante el arribo del régimen nazi y se había instalado en Gran Bretaña. La visita de Jooss a la Argentina se enmarca en un fenómeno amplio: el de la influyente presencia de la danza de expresión alemana en el país. Patricia Dorin (2015) estudia el impacto de esta corriente en el campo de la danza moderna y contemporánea vernáculo. Como señala la autora esta afluencia se relaciona con el advenimiento del nazismo en Alemania e impulsa la llegada al país de importantes maestros y bailarines como Margarita Wallmann, Otto Werberg, Renate Schottelius o Ida Meval (119-120). Asimismo, resulta particularmente llamativa la figura de Dore Hoyer y su estadía en La Plata en el año 1960, contratada por la Secretaria de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para dictar cursos a bailarines y actores. La presencia de esta coreógrafa dio una impronta expresionista a la formación de importantes coreógrafos y bailarines argentinos como Oscar Aráiz (Dorin, 2015: 126), quien fue a su vez una influencia muy importante en la formación de Alejandro Cervera. En este sentido puede decirse que la relación entre *La Mesa Verde* y *Dirección Obligatoria*, se manifiesta de dos maneras diferentes. Primero en la similitud de la temática abordada, denunciatoria del horror de la guerra. De hecho, hay ciertas escenas que se asemejan: la de la danza de los soldados con sus mujeres existe también en la obra de Jooss. Ahora, se puede percibir sobre todo una similitud en el lenguaje expresivo utilizado en ambas creaciones. La obra de Cervera se ubica bastante cerca del estilo de la danza de expresión aunque incorpore también elementos nuevos de la danza norteamericana. La referencia a Jooss funciona en este sentido como un doble homenaje: al de una obra que en el campo de la danza asumió un compromiso con una temática humanista en un contexto reticente y al de una tradición expresionista que marcó a varias generaciones de bailarines en nuestro país.

Un tercer referente para la obra de Alejandro Cervera fue la coreógrafa norteamericana Jennifer Muller. Su primer visita a Buenos Aires junto a su compañía de danza fue en octubre de 1979. Muller había comenzado su formación en el ballet clásico y en la escuela de Martha Graham pero luego se había acercado a la técnica de José Limón. Su síntesis personal incorporaba elementos de varias escuelas pero, según el relato de Norma Binaghi, se caracterizaba sobre todo por la búsqueda de una suerte de “liberación” del cuerpo (Falcoff, 2008: 295). La coreógrafa norteamericana realizó dos workshops con la compañía del Teatro San Martín, de los cuales el primero tuvo lugar en 1980 (Falcoff, 2008: 294). Así, su influencia se proyectó no sólo a través de la presentación de sus obras sino también a partir de un trabajo de entrenamiento concreto que influyó en numerosos bailarines de la compañía, entre ellos Alejandro Cervera. El coreógrafo argentino recuerda el fuerte impacto que representó la visita de Muller con las siguientes palabras:

Con la llegada de Jennifer Muller cambiaron las clases de Ana María Stekelman, cambió todo el modo de concebir el trabajo con el cuerpo. Se hablaba de otras cosas, de la técnica de José Limón, de una mayor espacialidad, de una mirada mas abierta, de una proyección más “americana” [...] Nosotros veníamos de Renate [Schottelius] que es de la escuela alemana, o [de maestros] del estilo de Graham, que representan miradas heroicas, miradas cargadas de sentido, más épicas, y los norteamericanos, y este genio que fue [el coreógrafo mexicano] José Limón, tienen una cosa que ellos llaman *outdoor*, que es como una cosa abierta, fresca, liviana. Esto por un lado y por el otro se introduce un elemento *orgánico*, la idea de que el cuerpo cuando baila, disfruta, no sufre, disfruta porque el movimiento que hace es orgánico.

Es un movimiento que no establece contradicciones en su ejecución, que puede ser difícil igualmente, pero que no es contradictorio. Hay una gran fluidez dentro del movimiento. Y también es siempre un movimiento de una enorme plenitud para el intérprete, de una enorme plenitud física. A nivel de lo sensorial, Jennifer trabajaba con el aire, con el peso del cuerpo, con la relajación, que si bien no eran palabras desconocidas, empezaron a ser palabras de mucho peso. Y creo que ninguno de nosotros escapó a esta gran influencia, muy benéfica y muy hermosa por otro lado. (7)

En lo que hace a *Dirección Obligatoria*, Cervera afirma que su influencia se hace visible principalmente en la escena de los dúos. Se trata de la escena que se presenta como una especie de ensoñación en la que los soldados muertos bailan con sus esposas por última vez. Para Cervera en ese momento “aparecen esas mujeres vestidas con esos colores y esas telas que las ponen en un registro definitivamente diferente del resto de la obra que es claramente expresionista”. Sin embargo, podría decirse que es en varios pasajes de la obra en los que se advierte la influencia de la coreógrafa norteamericana. Un influencia que aunque quizás no exista en la concepción del movimiento al menos se hace presente en su ejecución. Los bailarines expresan una fluidez y un placer en la realización del movimiento que por momentos contrasta con la temática oscura que trata la obra. Los cuerpos como *médium* expresan a través de esa fluidez un sentimiento de liberación que puede relacionarse con el inminente regreso de la democracia y con la necesidad de abrirse a un nuevo mundo social. En este sentido, puede percibirse en la obra un segundo nivel de relato, el de los cuerpos, de su vitalidad y de su liviandad que representan el pesar por ese pasado reciente pero también la alegría frente a ese porvenir promisorio.

Recepciones

Uno de los indicios que dan cuenta del peso ideológico de *Dirección Obligatoria* fue la respuesta de la crítica periodística que aunque muy elogiosa en términos artísticos, actuó de un modo titubeante en lo referido al contenido. La nota del diario *Clarín*, del 8 de mayo, se basó casi exclusivamente en el análisis de la relación entre la coreografía y la música de Steve Reich. *Dirección obligatoria* era, para el autor de la nota, el resultado de la transformación de la música de Reich en hecho coreográfico. La descripción del mensaje de la obra era totalmente pasada por alto aunque el autor del artículo objetara estéticamente, sin ofrecer ninguna justificación, el final en “donde una integrante del grupo [lograba] vencer la corriente”. Por su parte, la nota de Enrique Destaville en el diario *Tiempo*, del 11 de mayo, mantenía un tono similar, subrayando la importancia de la música de Reich, aunque dando cuenta igualmente de la influencia técnica del expresionismo. Destaville percibía en la obra de Cervera la influencia de los estilos de Pina Bausch y de Jennifer Muller. Sin embargo, en lo que hacía al contenido, Destaville parecía no encontrar referencias cercanas. A su juicio la obra “[tenía] alusiones directas a la vida cotidiana” que se definía por la presencia de “la guerra, la represión, el descontento popular en las calles, la repetición de esquemas que esperan cada día al hombre que trabaja” y que lo conducen a una suerte de alienación.

La única periodista que dio cuenta claramente del tratamiento que la obra realizaba de la experiencia histórica de la dictadura y de la guerra recientes fue Paulina Ossona, en su artículo del diario *La Prensa* del 11 de mayo, en donde afirma:

Dirección obligatoria es una composición coreográfica que aunque *inspirada en el pasado cercano y presente histórico de los argentinos*, va narrando la lucha estéril del hombre de todas las épocas por liberarse de la opresión, y su impotencia y debilidad ante la corriente avasalladora que le impone un rumbo y un destino.[...] Es una creación que emociona por su mensaje, satisface por la forma a la vez simple, severa y fuerte, y sorprende por la magnífica interpretación de los bailarines, plenamente consustanciales con el tema, el estilo y la coreografía.

En las antípodas del artículo de Ossona, se ubica el del diario *La Nación* del 19 de mayo, que directamente critica el contenido de la obra. Según su descripción, a través del:

monótono pasaje de los intérpretes, se va tejiendo una historia completa de fuertes connotaciones sociales [...] Son hechos que han sucedido y suceden en

cualquier parte y en cualquier época. [...] Su propuesta es válida en su estructura, una vía que tiene aun mucho por explotar. No importa aquí la temática, algo obvia en su mensaje, que podría asimismo descartarse. Lo que sí importa es la veta, cercana quizás en algunos pasos a la técnica de Jennifer Muller y en los albores de una 'post modern' que en el Grupo hallaría eco y desarrollo.

Si los artículos del *Clarín* y del diario *Tiempo* pasaban por alto el contenido político de la obra, el artículo de *La Nación*, lo criticaba abiertamente. Desde su punto de vista el trabajo del coreógrafo debía concentrarse en su especificidad técnica y descartar todo interés por una temática social o política. Esta reacción esquiva por parte de la crítica daba cuenta, de un modo indirecto, de la claridad discursiva e ideológica de la obra. *Dirección obligatoria* imponía una suerte de incomodidad en el periodismo especializado que no quería poner en palabras ciertas escenas que expresaban una crítica de la dictadura de manera explícita y directa. Hubo esencialmente dos escenas que no fueron mencionadas por los artículos periodísticos y que remitían claramente al pasado reciente del país. Primero, la escena en la que los dos personajes autoritarios con grandes escobas barrían los cuerpos de los soldados muertos como si fuesen basura, la cual representaba claramente el desprecio y la indolencia con la cual el gobierno dictatorial había sacrificado la vida de cientos de jóvenes. Luego, la aparición hacia el final de la obra, de un militar en silla de ruedas, gesticulando visiblemente como un desquiciado que era una referencia clara a la ineptitud y a la brutalidad con la cual los militares habían gobernado el país. En ese mismo sentido, la vacilación de los periodistas en su descripción de la pieza señala que no se trató de una obra fácil u oportunista frente al advenimiento de la democracia. Todavía era incierto el rumbo que tomaría el país y la obra de Cervera significó una toma de posición clara y en gran medida audaz.

La dirección obligatoria

En su artículo "Notes on the Politicality of Contemporary Dance" Ana Vujanović (2013) ofrece una tipología para el análisis del carácter político de las obras de danza. La autora dirige su interés hacia la idea de *politicidad* [politicality], es decir hacia el estudio de las maneras en las cuales la práctica artística interviene en la esfera pública (Vujanović, 2013: 181). En este sentido, define las modalidades en las cuales esta *politicidad* se expresa en las obras de danza contemporánea, estableciendo tres tipos ideales. El primero apunta al "contenido político" y al "compromiso" de la obra. Según su análisis, esta modalidad parte de la idea de que la danza es un tipo específico de discurso, que puede *hablar* de temas sociales, como la iniquidad, la intolerancia o el militarismo. En este modelo el médium de la interpretación no es considerado un elemento central. El cuerpo constituye una materia neutral que simplemente transmite el *mensaje* de la obra (Vujanović, 2013: 186). Así, el modelo del arte comprometido se opone a modelo de *l'art pour l'art* que concibe a la danza como a una práctica capaz de abstraerse de la sociedad. Ambas opciones colocan al arte en un lugar trascendental, a partir del cual es el creador quien decide abordar o no una temática política. Lo que justamente señala Vujanović es que es un determinado orden social el que coloca al arte en esa situación de supuesta exterioridad que lejos de ser trascendental está social e históricamente determinada.



La segunda modalidad pone el foco en el *médium* de la creación dancística (Vujanović, 2013: 187). En este sentido, se afirma que el *médium* representa en sí mismo una expresión política, y que, de este modo, el intérprete no puede constituir un mediador neutral. En este marco, el *cómo*, resulta más importante que el *qué* se dice. Vujanović da como ejemplo de esta modalidad de acción a la danza (post-)minimal de la Judson Church Dance Company – en la que participaban Yvonne Rainer, Trisha Brown o Steve Paxton – que a su juicio ponía en práctica a través del cuerpo una política emancipadora ligada al espíritu de los años 60s sin decir una sola palabra sobre esos temas.

La tercera modalidad respondería a lo que la autora define como modos políticos de trabajo y de producción (Vujanović, 2013: 189). En este caso el acento estaría puesto en la estructura a partir de la cual la obra se presenta al espectador. Vujanović hace referencia al componente político que expresa el asociacionismo artístico y la construcción de canales de circulación y de difusión de la danza alternativos. Los mismos que se construyen para hacer frente a las grandes instituciones legitimadoras. En este caso lo político es percibido en el nivel estructural y en la organización del trabajo creativo. Evidentemente, estos diferentes modos de *politicidad*, es decir, de acción política a través de la danza dependen completamente del contexto histórico y social en el cual emergen, ya que éste determina la recepción de estas acciones en la esfera pública.

Dirección Obligatoria soporta, en este sentido, diferentes niveles de análisis. El primero remite a muchos de los comentarios que hemos realizado a lo largo de este trabajo. La obra de Alejandro Cervera articula un discurso claramente social que se inscribe en el marco de las expresiones artísticas críticas de la última dictadura que emergen a comienzos del periodo democrático. El relato de la obra expresa una temática universalista ligada al hastío y a lo rutinario de la sociedad moderna, pero eso no le impide poner en escena de manera clara imágenes de la historia reciente, así como denunciar la indolencia del gobierno de facto frente a los muertos en Malvinas y el carácter sanguinario e inoperante de su gestión. La obra representa así un alegato en contra de la opresión en un contexto en el que la afirmación de ese discurso aún implicaba un riesgo.

El segundo nivel de análisis remite al significado que posee el componente espacial en la estructura de la obra. Este nivel no se refiere al relato que emerge a partir de la concatenación de escenas sino a lo que expresa la idea central de la obra: la dirección obligatoria. En su artículo, “Coaliciones golpistas y dictaduras militares: el ‘proceso’ en perspectiva comparada”, en el cual se realiza una comparación diacrónica de los seis regímenes dictatoriales que sufrió la Argentina en el siglo XX, Ricardo Sidicaro (2004) define al Proceso de Reorganización Nacional, instaurado en 1976, como la conclusión de un ciclo. Si bien en los discursos oficiales los militares subrayaban la peligrosidad de la guerrilla a la hora de justificar la modalidad represiva extrema que habían

adoptado en ese período, hubo voces en el ejército que admitieron el verdadero sentido de la interrupción democrática. Según el general Díaz Bessone, citado por Sidicaro, “el motivo del derrocamiento del gobierno peronista en marzo de 1976, no fue la lucha contra la subversión [...] Nada impedía eliminar a la subversión bajo un gobierno constitucional [...] La justificación de la toma del poder por las Fuerzas Armadas fue clausurar un ciclo histórico” (Sidicaro, 2004: 90).

Hasta ese momento las dictaduras habían representado fundamentalmente coaliciones entre militares y grupos económicos destinadas a obturar la participación popular en el plano político, y por ende, a interrumpir temporalmente su capacidad de articular reclamos de todo tipo. La última dictadura en Argentina se propuso directamente modificar las condiciones sociales, económicas y políticas que posibilitaban esa participación. Según Sidicaro, el interés principal de la coalición golpista representada por el binomio Videla-Martínez de Hoz era fundamentalmente social. El objetivo era encontrar la manera de transformar el sistema de relaciones sociales a fin de maximizar las condiciones de explotación de los trabajadores, buscando anular la capacidad de las clases populares de defender sus conquistas laborales y avanzar en sus reclamos (Sidicaro 2004: 91).

De este modo se implementó un modelo económico ultraliberal articulado a un terrorismo de Estado que buscó no solamente, debilitar la capacidad de reclamo de los sindicatos sino también obturar toda forma de solidaridad social. El terror como forma de dominación, característica de esta etapa, se expresa a su vez en la arbitrariedad del aparato represivo. Como lo señala Sidicaro, la dictadura suprimió la vigencia de todos los derechos y de todas las garantías constitucionales de la población. De este modo, “no todos los habitantes del país conocieron los abusos del poder de una manera represiva directa, pero todos fueron, por igual, víctimas potenciales de la arbitrariedad reinante, incluidos quienes no se sentían concernidos o preocupados por lo que sucedía y los que justificaban o simpatizaban con el *proceso*” (Sidicaro, 2004: 94).

El legado de la última dictadura fue el de un resquebrajamiento de los lazos sociales a través del terror. El control y la represión de las prácticas de socialización formó parte de la realidad cotidiana de los artistas en ese período y fue ese el marco para el ejercicio de su arte. La dictadura de los setentas no censuró obras teatrales importantes como sí lo hizo el onganiato con la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera o el ballet *Consagración de la Primavera* de Oscar Aráiz. Sin embargo, sometió a los artistas a un esquema arbitrario de control social, al temor a ser detenido y encarcelado en todo momento sin ninguna justificación. La *dirección obligatoria* de la obra de Alejandro Cervera representa ese modo de control social basado, no en una censura discursiva – aunque obviamente también existió – sino en un control de la circulación de los individuos, en un manejo arbitrario de la utilización del espacio público exento de toda justificación. La dirección obligatoria representa el resquebrajamiento de los lazos sociales y la implementación de una mecánica de control territorial basada en el terror y en el disciplinamiento social. A través de la idea central de la obra que plantea una organización arbitraria del sentido del movimiento, Cervera conjura su propia vivencia, su propia angustia, interpretando al mismo tiempo la experiencia de toda una sociedad.

Un tercer nivel de análisis corresponde a la proyección que adquieren en la obra los personajes que representan a la clase media urbana. Cuando Cervera caracteriza a la clase media urbana como personajes “tontos” que avanzan aparatosamente y reaccionan de un modo torpe y previsible ¿de quien habla realmente? ¿Habla de sí mismo, habla del público, habla de los bailarines, habla de un otro? La recurrente aparición de este personaje establece un dispositivo de autorreferencialidad en la representación. *Dirección Obligatoria* habla de una clase media que comienza a tomar consciencia de los excesos de la dictadura, que comienza a poder verbalizar una experiencia en la que se encontraba inmersa, pero también plantea una instancia de diálogo. La obra busca de algún modo interpelar a ese actor social que avanza ciegamente, hacerlo reflexionar acerca del sentido de su vida pero también acerca de su responsabilidad política. La clase media urbana, como la llama Cervera era la clase a la que pertenecía el público que iba a ver las obras que se presentaban en el Teatro General San Martín. Era también la clase a la que pertenecían los bailarines y él mismo como coreógrafo. Es la misma clase media urbana la que observa desde las butacas mientras el poder dictatorial “barre” a los jóvenes muertos en una guerra absurda. La obra representa la confrontación de la clase media con su pasado reciente pero de algún modo también critica su pasividad, su ignorancia, su falta de sensibilidad. Así, la misma representación de la obra implica, quizás de un modo involuntario, una crítica al intérprete, al espectador y a la institución que la contiene.

Nuestro último comentario, se propone simplemente subrayar la reflexión acerca de la influencia de la técnica de Jennifer Muller en la interpretación de los bailarines y en la concepción de la obra. No existen muchos más elementos que agregar a lo que ya hemos escrito. Resta únicamente resaltar el valor y la osadía de esos cuerpos que al mismo tiempo que narraban una historia cruenta y silenciada hacían visible una fluidez, una liberación y una esperanza que invitaban a creer en el futuro democrático.

Notas

- (1) Quisiera agradecer la generosidad y la lucidez de Alejandro Cervera, sin su apoyo este trabajo nunca hubiera sido posible. ([Volver](#))
- (2) Extraído de una entrevista realizada por el autor al coreógrafo Alejandro Cervera en Buenos Aires, el 17 de julio de 2014 ([Volver](#))
- (3) *Ibidem*. ([Volver](#))
- (4) *Ibidem*. ([Volver](#))
- (5) Extraído de una entrevista realizada por el autor al coreógrafo Alejandro Cervera en Buenos Aires, el 12 de diciembre de 2014. ([Volver](#))
- (6) *Ibidem*. ([Volver](#)).
- (7) *Ibidem*. ([Volver](#))

Bibliografía

- Dorin, Patricia, 2015. "Legados y continuidades. Derivaciones de una danza de expresión en Argentina", en Sanabria Bohórquez, Carlos E. y Ávila Pérez, Ana C. (eds.), *Pensar con la danza*. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano-Ministerio de Cultura de Colombia: 117-130.
- Falcoff, Laura, 2008. "La danza moderna y contemporánea", en VV.AA., *Historia General de la Danza en Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 231-321.
- Ginot, Isabelle, 2005. "L'identità, il contemporaneo e i danzatori", en Franco, Suzanne y Nordera, Marina (dirs.), *I discorsi della danza*, Torino, Utet Libreria. Citado a partir de la versión electrónica publicada en el sitio [Paris 8 Danse](#)
- Isse Moyano, Marcelo, 2006. *La danza moderna cuenta su historia*. Buenos Aires, Ed. Artes del Sur.
- Lorenz, Federico, 2006. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.
- Lorenz, Federico, 2009. *Malvinas: una guerra argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Manning, Susan, 2006. *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Papa, Laura, 2014. "Dirección obligatoria (1983), de Alejandro Cervera: la danza y el retorno a la vida democrática", Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral organizadas por la AINCRIT, Buenos Aires.
- Sidicaro, Ricardo, 2004. "Coaliciones golpistas y dictaduras militares : El "proceso" en perspectiva comparada", en Pucciarelli, Alfredo Raúl (coord.), *Empresarios, tecnócratas y militares : la trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Suquet, Annie, 2012. *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin, Centre national de la danse.
- Usubiaga, Viviana, 2012. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en*

Argentina. Buenos Aires, Edhasa.

Vujanović, Ana, 2013. “Notes on the Politicality of Contemporary Dance”, en Siegmund, Gerald y Hölscher, Stefan (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity : Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol. 1.* Zurich-Berlin, Diaphanes.

Por: Vallejos, Juan Ignacio para www.revistaafuera.com | Año X Número 15 | Diciembre 2015