

Basile, María Verónica

Prácticas artísticas y socioculturales en la última dictadura militar. Danza Abierta y experiencias cordobesas de danza y teatro (1981-1983)

Anuario del Instituto de Historia Argentina

2022, vol. 22, nro. 2, e168

Basile, M. (2022). Prácticas artísticas y socioculturales en la última dictadura militar. Danza Abierta y experiencias cordobesas de danza y teatro (1981-1983). Anuario del Instituto de Historia Argentina, 22 (2), e168. En Memoria Académica. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15272/pr.15272.pdf

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Prácticas artísticas y socioculturales en la última dictadura militar. Danza Abierta y experiencias cordobesas de danza y teatro (1981-1983)

Artistic and sociocultural practices in last military dictatorship. Danza Abierta
 and experiences on dance and theatre in Córdoba (1981-1983)

 María Verónica Basile

mvbasile@gmail.com

Universidad Provincial de Córdoba / Universidad
 Nacional de Córdoba, Argentina.

Recepción: 26 Junio 2022

Aprobación: 10 Agosto 2022

Publicación: 01 Diciembre 2022

Cita sugerida: Basile, M.V. (2022). Prácticas artísticas y socioculturales en la última dictadura militar. Danza Abierta y experiencias cordobesas de danza y teatro (1981-1983). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 22(2), e168. <https://doi.org/10.24215/2314257Xe168>

Resumen: Con el objeto de reconstruir históricamente las prácticas de danza contemporánea entre la dictadura y la posdictadura argentina, este artículo propone una primera aproximación a uno de los episodios interpretado como un cruce entre los mundos de las artes y las acciones culturales contestatarias (de resistencia o manifestación democrática). Se explora el evento denominado "Danza Abierta" (1981-1983) y otras experiencias paralelas que tuvieron lugar en la ciudad de Córdoba y Rosario. Se analiza un corpus documental heterogéneo (programas, afiches, fotografías, publicaciones, periódicos, fuentes orales, entre otras), abordado con herramientas propias de un enfoque de Historia Cultural Transdisciplinar. Se atiende a las dimensiones microsociales y políticas con el objeto de indagar sobre el desarrollo de la danza contemporánea y su relación con las prácticas de apertura democrática y de cohesión social en un marco sociopolítico restrictivo dominado por la violencia estatal dictatorial. Subyace entre los objetivos reconocer las redes, los intercambios y las particularidades que asumieron cada una de estas experiencias. Se considera que el estudio de casos de otras ciudades, fuera de la realidad porteño-bonaerense, aporta una mirada descentrada y ampliada sobre los procesos artístico-culturales del pasado reciente argentino, reconociendo así sus puntos de contacto y de diferenciación respecto de una misma delimitación temporal pero acorde a sus contextos locales.

Palabras clave: Dictadura, Democracia, Pasado reciente, Prácticas artístico-culturales, Danza contemporánea.

Abstract: In the framework of postdoctoral research aimed at historically reconstructing contemporary dance practices between the Argentine dictatorship and post-dictatorship, this article focused on one of the episodes interpreted as a cross between arts worlds and cultural actions of resistance or democratic manifestation. We explored the event called "Open Dance" (1981-1983) and other parallel experiences that took place in the cities of Córdoba and Rosario. We analyzed a heterogeneous documentary corpus made up of programs, posters, photographs, publications, newspapers, oral and secondary sources with tools from a Transdisciplinary Cultural

History approached. The microsocial and political dimensions were addressed in order to investigate the development of contemporary dance and its relationship with practices of democratic openness and social cohesion in a restrictive socio-political framework dominated by dictatorial state violence. Among the objectives were the interest of recognize possible networks and exchanges and the particularities that each of these experiences assumed. The consideration of other cities as case of study, outside the reality of Buenos Aires, provided a decentered and extended look at the artistic cultural processes of Argentinean recent past, recognizing their points of contact and differentiation within the same temporal delimitation and according to their local contexts.

Keywords: Dictatorship, Democracy, Recent past, Artistic-cultural practices, Contemporary dance.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se focaliza en uno de los episodios reconocido por la historia como un cruce entre los mundos de las artes y las prácticas culturales contestatarias (de resistencia o manifestación democrática). Se propone una primera exploración de la experiencia de Danza Abierta (1981-1983), en su dimensión microsocial y política, en tanto espacio de apertura y de cohesión en un marco restrictivo. Se busca reconstruir este hecho artístico y otros que se sucedieron en otras ciudades argentinas (Rosario y Córdoba) para indagar sobre el desarrollo de la danza contemporánea en una esfera pública dominada por la violencia estatal dictatorial. En ese sentido, se considera su capacidad de intervención en ese contexto restrictivo derivado del régimen autoritario. Se rastrea tanto la presencia de elencos participantes de Córdoba en aquel hecho como una serie de experiencias fuera de Buenos Aires que se emparentan con los movimientos que se estaban sucediendo en ese período. Uno de los objetivos se orienta a reconocer las redes e intercambios y las particularidades que asumieron. Se espera, así, contribuir con una mirada descentrada que matice los estudios focalizados en las realidades porteño- bonaerenses que subsumen los procesos y las producciones del resto del país. Desde un enfoque de Historia Cultural Transdisciplinar (Chartier, 2005; Myers, 2002), se analiza un corpus documental heterogéneo conformado por programas, afiches, fotografías, publicaciones, periódicos, fuentes orales y otras de carácter secundario.¹

LA ANTESALA: ¿TEATRO ABIERTO?

En primer lugar, puede señalarse que, a diferencia de Danza Abierta, el fenómeno de Teatro Abierto ha sido significativamente historizado (Pellettieri, 1990; Dubatti, 1991; Giella, 1991; Zayas de Lima, 2001; Trastoy, 2001; Villagra, 2013; Manduca, 2016 y 2017). Fueron analizados tanto sus aspectos estéticos y organizativos como sus vínculos con la política y otros sectores culturales. Incluso han sido estudiados sus procesos de memorialización (Perera, 2016).

Teatro Abierto es considerado parte de las acciones contestatarias de la última dictadura cívico-militar en la transición hacia la restauración democrática. Esta manifestación llegó a asumir una dimensión mítica en la historiografía sobre el período,² lo que tendió a invisibilizar otras prácticas que se estaban sucediendo. En efecto, debe situarse en una trama junto a las experiencias (teatrales) políticas y artísticas disidentes de esos años.³ Se lo identifica como un movimiento cultural que comenzó a gestarse en 1980 a partir de la iniciativa de un grupo de teatristas porteños, muchos de los cuales estaban vedados en las programaciones oficiales.

Asimismo, su surgimiento suele explicarse motivado por la eliminación de la cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo y por la necesidad de expresarse.

Llegaron a concretarse tres ediciones anuales consecutivas (1981, 1982, 1983), una en 1985 y una serie de proyectos asociados hasta su clausura en 1986. La convocatoria privilegiaba, por encima de la calidad estética, la elección o producción de textos de dramaturgos exiliados o que en esos años estaban sin trabajo producto de la persecución, la vigilancia y la (auto)censura. La primera edición se desarrolló en el teatro Picadero de la ciudad de Buenos Aires, el cual, una semana después de su inicio, fue objeto de un incendio. En contra de las pretensiones de ese atentado, el ciclo no se interrumpió y las funciones se concretaron en un auditorio mayor que duplicaba la capacidad de asistentes.⁴ Además adquirió una singular resonancia que, según fue interpretado por sus organizadores, trascendió lo meramente estético. En el registro de la conferencia que brindaron con motivo del incidente, declaraban: "Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, autores, directores y técnicos que conformaban una parte —importante, pero una parte— del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país" (en Dubatti, 1991).⁵ Recibieron el apoyo de la prensa y la adhesión de escritores, intelectuales, artistas visuales, entre otros. En su conjunto, el evento fue valorado por su potencia movilizadora. Se informó que el primer año habría convocado alrededor de veinticinco mil espectadores, veintiún autores, veintiún directores, ciento cincuenta actores y numerosos técnicos y colaboradores.⁶ Giella (1991) lo define como "contestatario-comunitario" porque involucraba "la participación organizada de distintos estamentos de la comunidad teatral bonaerense; y contestatario porque es un teatro de respuesta al arte oficial y a la situación político-económica por la que atravesaba el país" (p. 69). Teatro Abierto se propuso replantear las artes escénicas como vía de concientización de la realidad nacional (Herrera, 1999, p. 155). En términos de Griselda Gambaro, una de las dramaturgas participantes, "más que un hecho teatral fue un hecho político a través del teatro" (en Vassallo, 2000).

Ante la vigencia de un régimen autoritario con signos de descomposición (Quiroga, 2004), se produjo una importante movilización social que asumió formas diversas. Algunas planteaban la ocupación del espacio público, a pesar de la consecuente represión; otras implicaban intervenciones en microcontextos (territorios barriales, vecinales, religiosos y en ámbitos privados). Múltiples voces disidentes fueron adquiriendo visibilidad a través de diferentes dispositivos artístico-culturales (literatura, revistas, ferias, bienales, recitales, entre otros). Estas iniciativas fueron creciendo y comenzaron a ser reconocidas como espacios de crítica y apertura hacia el restablecimiento democrático.

Haciéndose eco del impacto que tuvo la muestra teatral, desde diversas disciplinas se buscó replicar la experiencia en la ciudad de Buenos Aires y en otras provincias. Según el campo de actuación, añadían en la denominación el mismo adjetivo (de apertura): Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto, Folclore Abierto, Cine Abierto y Música Siempre. Entre ellas, encontramos Danza Abierta.

Interesa señalar que, en el mes de marzo de 1981, previamente al evento porteño, se había llevado adelante en la ciudad de Córdoba una muestra también denominada "Teatro Abierto".⁷ No se indicaba que hubiera conexión con lo que se estaba gestando en Buenos Aires. Fue organizada por la delegación local de la Asociación Argentina de Actores y se estableció que era motivada por la celebración del Día Mundial del Teatro. Se explicaba que el nombre respondía al objetivo de "hacer participar a la población en el hecho teatral desde adentro" (LVI, 22/03/1981). Para ello, proponían el ingreso a las instancias previas a la representación (maquillaje, iluminación, utilería, vestuario, etc.). En sus aspiraciones, planteaban el interés de acercarse al público aunando el teatro cordobés.⁸ La muestra se distinguió por la combinación de elencos y salas de entidades oficiales e independientes, por ser gratuita y porque no privilegió la dramaturgia argentina. Además, bajo cierta pretensión descentralizadora, incluyó actividades en otros sitios provinciales y alentó a grupos de esos lugares a adherirse al festejo con programas similares. En la grilla se observan también propuestas coreográficas, conferencias sobre la historia del teatro y una exposición fotográfica del I Encuentro Intercolegial de Teatro. No se detecta en la prensa que haya tenido una amplia repercusión o asumido notas

significativas. Sin embargo, se alude a otro impacto. En sus declaraciones, los organizadores explicitaban que entre sus propósitos estaba la necesidad de recuperar los festivales de teatro y esperaban que esta actividad sirviera como puntapié. Puede advertirse que estos esfuerzos de la comunidad teatral y artística de Córdoba, de reunirse e ir entablando redes, podría insertarse en una trama que condujo posteriormente a eventos de singular carga simbólica. Particularmente, pueden mencionarse la Semana del Arte y la Soberanía organizada con fines recaudatorios en el marco del conflicto bélico en las Islas Malvinas y el I Festival Latinoamericano de Teatro en 1984, considerado un hito artístico-cultural en el marco de la restauración democrática.

ABRIR LA DANZA

En el período de la última dictadura cívico-militar se reconoce una actividad intensa asociada a la danza, en sus diferentes expresiones. En particular, el género contemporáneo se desarrolló durante esos años en ámbitos independientes y privados. La propuesta de Danza Abierta fue valorada como un “salir del estudio” para intervenir en la esfera pública.

La década de los ochenta y, en particular, Danza Abierta (1981-1983) sigue constituyéndose en una laguna dentro de la Historia de la Danza, de las Artes y de la Cultura en la Argentina. Han sido historizadas o reconstruidas algunas parcelas ligadas a la danza escénica en el primer peronismo, de 1946 a 1955 (Cadus, 2020), el accionar de la Asociación Amigos de la Danza de 1962 a 1966 (Kaehler, 2012) y la relación de la danza y la política en la posdictadura (Vallejos, 2015). Entre otros casos focalizados fuera de Buenos Aires, pueden mencionarse los estudios de Antacli (2020) sobre la trayectoria de la bailarina cordobesa Adda Hünicken en los sesenta y setenta; Basile (2018, 2020) acerca de las prácticas de la danza contemporánea en Córdoba durante los setenta y los noventa; y Masetti (2010) con respecto al derrotero rosarino.

Algunos testimonios específicos sobre la experiencia de Danza Abierta aparecen en la contribución de Isse Moyano (2016), que compila un conjunto de entrevistas que asumen un carácter en gran medida biográfico. Por su parte, el libro coordinado por Beatriz Durante (2008), *Historia General de la Danza en la Argentina*, brinda un recorrido más amplio, incluyendo el desarrollo del ballet, de la danza moderna y contemporánea, del folklore y del tango escénico en el país, pero no el caso de Danza Abierta. Tampoco, el capítulo a cargo de Laura Falcoff, en el que recopila cronológicamente diferentes acontecimientos de la danza moderna y contemporánea argentina. Uno de los principales aportes proviene del estudio de Victoria Fortuna (2019), quien indagó sobre los vínculos entre la danza contemporánea y la violencia política de la historia nacional. En el apartado *Dance as the Art of Survival* profundiza y ofrece interpretaciones sobre los alcances que tuvo este movimiento artístico-cultural.

Ligada a la práctica independiente, Danza Abierta tuvo tres ciclos consecutivos (1981, 1982 y 1983). Suele indicarse que surgió como iniciativa de las coreógrafas Mariana Szusterman, Etel Bendersky y Anahí Zlotnik, y su acercamiento a Lino Patalano y Alfredo Zemma, este último a cargo del Teatro Bambalinas e integrante de Teatro Abierto.⁹ La primera edición fue llevada a cabo en ese lugar desde el 20 de noviembre al 20 de diciembre. A diferencia de la experiencia de la comunidad teatral que había establecido pautas, se convocó “a quien quisiera participar”, independientemente del género o contenido temático de su propuesta. Según se indica, fue entre colegas, sin selección. Se resaltaba que no hubo supervisión ni censura. De acuerdo con la coreógrafa Margarita Bali, “cada uno participó con el estilo y los criterios con los que venía trabajando. En ninguna de las ediciones se trató de unificar una idea de connotaciones políticas o sociales”.¹⁰

Con más de sesenta coreografías, se desplegaron manifestaciones de danza contemporánea, folklore, flamenco, tango, jazz y ballet clásico a cargo tanto de artistas reconocida/os como de las/los que se estaban iniciando. Para la crítica, esto se tradujo en un ciclo “desparejo”. No obstante, fue valorado como un signo de “igualdad” y “vitalidad”; “una verdadera democracia artística” por su carácter diverso y el principio de horizontalidad. A ello se sumaba la pretensión de marcar el carácter popular de la danza. En su conjunto, las jornadas eran descriptas: “Una fiesta sin divismo”, “un muestrario del ballet contemporáneo que se estaba

haciendo en la Argentina”. De manera semejante a Teatro Abierto, la organización en sí misma y la alta recepción le otorgaron una impronta que rebasaba lo artístico. Dice Margarita Bali (2021): “Cuando en la sala de San Telmo vimos una extensa cola que doblaba la esquina, no lo podíamos creer, el ciclo fue un quiebre y un fenómeno nuevo para la danza”. Para Susana Tambutti, otra referente, fue casi como un manifiesto político: “Las funciones (...) eran una especie de fiesta popular” (en Moyano, 2006, p. 229). Por su parte, Roxana Grinstein, una de las intérpretes de *El día del campeón*, de Silvia Vladimivsky y Raúl Rizzo, expresaba: “Recuerdo el fervor del evento en sí, las obras eran una anécdota. En el ciclo del ‘81 no hubo una curaduría, porque el sentido tenía que ver con un ‘vamos todos juntos’” (Chertkoff, LN, 20/11/2021). La presencia de los numerosos asistentes a estas convocatorias artístico-culturales se constituía en una acción desafiante en ese espacio público vigilado por el régimen autoritario. Para Victoria Fortuna, significaba asumir “visibilidad y vulnerabilidad para asistir a un festival de danza organizado contra la violencia estatal y la censura” (2018, p. 93). Ello, siguiendo su reflexión, es posible de ser interpretado como una reformulación audaz de la circulación de los cuerpos y sus movimientos.

En las palabras de Margarita Bali (2021): “La danza resistió bien durante la época de la dictadura. No fue que de golpe salimos a bailar y percibimos que era peligroso. No nos reprimíamos creativamente, pero tampoco bailábamos nada que pudiese ser censurable. Si una coreografía implica una actitud de protesta, esta se manifiesta de una forma mucho más sutil, por lo que resulta poco posible que sea censurable”. En esa línea, y aunque no fuera parte de las consignas los títulos de las propuestas coreográficas resultaban sugerentes en cuanto al uso de determinadas palabras o artificios que (in)voluntariamente aludían a la coyuntura en términos metafóricos. De manera similar a lo sucedido con Teatro Abierto, había un contrato de recepción subyacente en el que se activaban sentidos sobre el acontecer en ese período.¹¹

Danza Abierta 1982 se desarrolló entre el 15 de agosto y el 9 de octubre en el por entonces Teatro Blanca Podestá, emplazado en la avenida Corrientes. El cambio de sede implicó situarse en una arteria ligada al teatro comercial, lo que favoreció una gran afluencia. A diferencia de la precedente, se optó por otro momento del año y tuvo una duración de catorce días a lo largo de casi dos meses. En aquella ocasión participaron entre 40 y 50 coreógrafos.

La tercera edición, Danza Abierta 1983, se realizó en una sala más pequeña, en el Teatro Catalinas, donde anteriormente había funcionado el Instituto Di Tella. Para algunos, esto permitió una mayor cercanía con los espectadores. Según los testimonios, siguió convocando a una gran cantidad de coreógrafos por lo que, a diferencia de las anteriores, fue necesaria una selección.¹² Temporalmente, se extendió a lo largo de seis semanas, desde el 5 de noviembre hasta el 17 de diciembre. El programa anunciaba funciones únicas de elencos provenientes de la provincia de Santa Fe y de la República Oriental del Uruguay.

En esa última edición, la crítica destacaba la presencia de creadores “jóvenes”. Este hecho fue interpretado como la posibilidad de dar lugar a “obras diferentes, sin ningún estilo, con un lenguaje nuevo del aquí y ahora argentino. Hay mayor libertad en todos ellos, no vemos un criterio de mensaje o de estructuras rígidas” (Malinow, LP, 3/11/1983). Asimismo, señalaban que “muchos jóvenes preferían el punk o sea rupturas atrevidas, agresivas, con uso de lo grotesco, en fin algo diferente, extraño en danza, incluso maquillaje” (Malinow, LP, 3/11/1983). Por otra parte, una de las reseñas describe un público conformado por “mujeres, principalmente mujeres, también muchachos, casi todos con camperas, pantalones de divertido diseño, pelos cortos, largos, encrespados siempre”. Resulta significativa la atención que se les otorga a las prácticas vestimentarias y al detalle de la cabellera, si se tiene en cuenta el disciplinamiento impuesto en este orden por el régimen autoritario. Parece evidenciar el clima de apertura y un conjunto de marcas que fueron definiendo una (contra) estética de los ochenta.

LA PARTICIPACIÓN CORDOBESA EN DANZA ABIERTA

En esta primera aproximación en el trabajo con documentos escritos, se reconoce en el programa de la primera edición la inclusión de una coreografía de Laura Galante (*Ensamble*), una de las que integró luego la comisión organizadora de los Encuentros de Danza en Córdoba (que se abordan más adelante). Asimismo, se la identifica por sus diferentes propuestas en la capital provincial durante los años ochenta.¹³ Por otra parte, se rastreó la participación de Susana Neuhaus, quien en 1981 se presentó con *Momentos* junto al bailarín Miguel Ángel Cragolini. Esta bailarina cordobesa se había radicado a fines de los sesenta en Buenos Aires, donde, de acuerdo con sus palabras, se entregó de pleno a la danza (Neuhaus, 2015). Allí tomó clases con Ana Labat, mediante la cuales incursionó en el sistema consciente para la técnica del movimiento, desarrollado por Fedora Aberastury. Sin embargo, su estancia porteña también le habría significado vivenciar el autoritarismo de esos años. En su testimonio, recuerda sus años en esa ciudad como un período que la conectó con

la sensualidad, teatro, comedias musicales y trabajo, pero también un ambiente bohemio que aquella noche me lleva a conocer el departamento central de policía, un calabozo con muchos otros primero, luego la experiencia de la celda solitaria en medio de insólitos interrogatorios. Hasta que por fin llega la mañana y un comisario o algo así me pregunta “...y usted qué hace acá”, para luego indicarme la puerta de su oficina, por donde salgo a la entrada principal sobre la calle Moreno sin entender nada. Camino atontada hacia el apartamento donde me alojo a metros de la casa de Gobierno, aún no entiendo nada, solo sé que me resta un largo camino a recorrer y sigo caminando por la vida buscando creatividad en cada gesto, cada movimiento, soy poco original y utilizo el término “movimiento creativo” (Neuhaus, 2015).

En Danza Abierta 1982, la bailarina acompañó al Ballet Contemporáneo de Córdoba¹⁴ con *Aunque sangres o sueños*, de coreografía propia. Este elenco se hermanaba con el Grupo Infantil de Danza Contemporánea,¹⁵ que también integró la grilla de aquella edición con *Secuencias*, una coreografía de Norma Raimondi (fundadora de ambas compañías). Ambos grupos se habían conformado en el seno del Centro Estudio de la Danza y Expresión Corporal (CEDEC). Norma Raimondi, su fundadora, había egresado como profesora de ballet y danza moderna de la Escuela Nacional de Danzas de Buenos Aires, su ciudad natal. En 1973 se mudó a Córdoba e inició una intensa labor, con la que contribuyó al desarrollo del género contemporáneo, entre otras corrientes dancísticas.¹⁶

El Ballet Contemporáneo de Córdoba estuvo, inicialmente, integrado por siete estudiantes de la institución quienes, según la prensa, ponían en práctica las enseñanzas e incursionaban en la familiarización con el escenario y el público. De acuerdo con los registros, su debut fue el 21 de octubre de 1977. Realizaron numerosas y diversas presentaciones, entre ellas, en la primera edición del Festival Argentino de Música Contemporánea en 1980 (recordado popularmente como el Festival de Rock de La Falda). Además, ese año formaron parte de un ciclo cultural que tuvo lugar en el espacio público y en abril integraron la programación de la arriba mencionada Semana del Arte y Soberanía. Asimismo, ambos grupos habían participado de un ciclo de Danza Contemporánea organizado por el Goethe Institut de Córdoba. Por su parte, la compañía infantil estaba conformada por siete niñas de 9 a 12 años. Diferentes reseñas señalan que las obras que interpretaban no se ajustaban a un repertorio infantil, sino que estaban dirigidas a un público adulto. En 1982 habían viajado a la ciudad de Buenos Aires para asistir a los cursos de verano que comenzaban a dictarse en el Teatro Colón y que reunían a participantes de diferentes regiones del país. Esta oportunidad y la participación en Danza Abierta fueron posibles por el vínculo que sostenía Norma Raimondi con el circuito de Buenos Aires de formación en danza. A lo largo de su trayectoria entabló una red con referentes de la danza, en su mayoría de la Escuela Nacional de Danzas, donde se había formado. Por otra parte, en términos materiales, se veía además facilitada la asistencia por contar con un lugar físico donde alojarse.¹⁷

En Danza Abierta 1983 no se identifica que hayan vuelto a participar, como tampoco se advierte la presencia de otros referentes cordobeses. Se infiere que uno de los condicionamientos puede haber sido el

proceso de selección establecido, además de que en Córdoba y otras provincias ya estaban en marcha otros eventos similares, algunos motivados por la experiencia porteña.

EXPERIENCIAS ARTÍSTICO-CULTURALES PROVINCIALES: DANZA ABIERTA ROSARIO (DAR) Y LOS ENCUENTROS DE DANZA EN CÓRDOBA (EDC)

En 1982, la ciudad de Rosario tuvo su propia edición de Danza Abierta (en adelante, DAR). De acuerdo con el testimonio de Cristina Prates (2021), se encontraba tomando clases de dinámica de observación e improvisación en el Estudio Ana Itelman y allí se enteró de la inscripción de Danza Abierta de Buenos Aires, en la que participó con su grupo de Danza Contemporánea. Del contacto con los organizadores, en particular con Susana Ibáñez, emprendió la tarea del organizar el ciclo santafesino. Convocaron a grupos de danza, bailarinas/nes, coreógrafas/os que recibieron, según relata, con entusiasmo el proyecto. No obstante, menciona que “llevó mucho tiempo organizarse (...) innumerables reuniones en estudios y bares” (Prates, 2021).¹⁸

DAR nucleó a más de 40 coreógrafa/os y más de setenta coreografías. Se presentaron los principales referentes de la danza rosarina y también coreógrafos que se estaban iniciando y que encontraban en ese espacio la posibilidad de insertarse en el campo artístico. Las/los organizadores establecieron como objetivo: “la promoción de nuevos coreógrafos y bailarines juntos a los ya tradicionales y conocidos de Rosario, de zonas del interior del país y de Capital Federal”. Asimismo, enumeraban participantes de la provincia de Santa Fe provenientes de la ciudad homónima, de San Lorenzo, de Rafaela; de las provincias de Chaco, Misiones, Buenos Aires, pero no se mencionan delegaciones de Córdoba. DAR no tuvo carácter competitivo, ni se pautaron límites para la presentación de obras: las coreografías podían tener una duración de 3 a 20 minutos. Al igual que su par porteño, abarcó diferentes manifestaciones: folklore, flamenco, clásica, contemporánea, tango, jazz, zapateo americano, español, pantomima y expresión corporal. Duró una semana y ofició como sede el Teatro Fundación Astengo, localizado en la zona céntrica. DAR se constituyó de modo independiente y autogestionario, sin ningún tipo de apoyo oficial. Se cobraba una entrada, accesible, según especifican. En los programas se incluyeron publicidades para sustentar los gastos; entre ellos, el alquiler de la sala. Cabe señalar que, de manera explícita, se reconoce la formación de una red cooperativa (Becker, 2008) que entramaba a bailarines, coreógrafos y personas cuya actividad estuviera directamente relacionada con la danza: actores, mimos, músicos, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores, maquinistas, sonidistas, iluminadores (Masetti, 2016). Explicitaban que DAR era un movimiento totalmente independiente de entidades políticas, sindicales, empresariales, estatales o de cualquier otro orden. Afirmaban que no había en sus participantes ningún tipo de discriminación, política, racial o religiosa.

En un ejercicio de memoria sobre aquel evento, indicaban que la experiencia sentó las bases para otras iniciativas como la formación de nuevos elencos y estudios de danza. Además, habría propiciado el “encuentro”, “conocerse” y la adquisición de conocimientos sobre gestión y organización. Destacaban el trabajo compartido y la construcción de consensos (Prates, 2021). De acuerdo con una recopilación de “impresiones”, realizada por la organizadora, se detalla que la actividad permitió “expresar sensaciones, emociones que teníamos acumuladas por tanto dolor”, “bailar había sido un refugio en esos años tan oscuros”, “Danza abierta simbolizaba una salida, un cambio de época, un retorno a los proyectos colectivos, una felicidad compartida”, “DAR fue una vía para transformar esos días en creatividad y fiesta”, “se establecieron lazos, vínculos y fue un maravilloso proyecto colectivo”. También aparecen en las descripciones las palabras “vitalidad” y “entusiasmo”, y reiterada la expresión “refugio” (Prates, 2021).

En el caso de Córdoba, algunas referentes de la danza local emprendieron una actividad similar pero que no asumió la denominación de Danza Abierta como tampoco se identifica en la documentación escrita una relación explícita con los eventos arriba reseñados. A diferencia de las experiencias porteñas y rosarinas, los Encuentros de Danza Córdoba (1982 -)¹⁹ contaron con el auspicio oficial, con la propia sala del Teatro

Provincial como la sede principal. Del mismo modo que las iniciativas porteña y rosarina, la premisa fue convocar a diversos géneros dancísticos. En la primera edición hubo propuestas coreográficas asociadas a la corriente neoclásica, danza contemporánea, jazz, expresión corporal, folklore mexicano, folklore de proyección y danza actual. Fue el resultado de una acción impulsada por representantes de la danza independiente de Córdoba con el apoyo del organismo provincial y municipal (lo que les permitió que fuera una actividad de ingreso gratuito). La primera comisión organizadora estuvo integrada por María Rosa Hakimian, Laura Galante, Emilia Montagnoli y Norma Raimondi.²⁰ Según se indica, la idea consistió en un relevamiento, sin selección de estilos y sin encasillamientos, de toda la actividad que se desarrollase, con absoluta libertad de inscripción (LVI, 21/12/1982). Los encuentros cordobeses tuvieron la particularidad de ofrecer una grilla de actividades complementarias. La prensa incluía este evento como parte de los intentos que “la vapuleada cultura argentina” estaba haciendo para no agotarse, para “resurgir en medio de la crisis general” (LVI, 21/12/1982). En ese marco señalaba:

Los ciclos de “Teatro abierto” y “Danza abierta” que se llevaron a cabo en Buenos Aires, eran una demostración de que, entre las cenizas, hay vestigios de vida artística que aún conserva vigor. Si bien la imitación de los porteños ha impedido históricamente el desarrollo autónomo del interior, cuando se trata de ejemplos válidos por su significado, pueden invertirse los valores (LVI, 21/12/1982).

En efecto, los EDC continuaron tras el retorno democrático, y de acuerdo con los registros de que se dispone, hasta avanzada la década del noventa. Esto los distingue de las experiencias porteñas y rosarinas, que no se prolongaron bajo ese formato, sino que dieron lugar a otras propuestas.

En cuanto a la primera edición, en 1982 el afiche anunciaba su realización del 30 de noviembre al 17 de diciembre, pero los folletos dan cuenta de su extensión temporal por la repetición del ciclo en el denominado Teatro Griego, un anfiteatro a cielo abierto. Los balances reseñaban una avidez en Córdoba por las manifestaciones de danza, que se evidenciaba “en el colmado teatro que siguió con entusiasmo el ciclo” (LVI, 21/12/1982). Por su parte, una publicación del gobierno municipal de facto reconocía que “las expresiones de esa naturaleza [danza] han ido ganando, desde hace ya tiempo, cierta predilección del público de nuestra ciudad y es necesario revitalizarlas”. Desde mediados de los años cincuenta, con la creación del Ballet oficial se registra en el Teatro provincial una agenda nutrida de espectáculos de danza en sus diferentes géneros, tanto de carácter local como foráneas. Pudieron relevarse compañías extranjeras, bailarinas/es y coreógrafas/os de Buenos Aires, que en algunos casos incluso asumieron la dirección del ballet, entre otras presentaciones, que remiten a esa intensa y diversa manifestación de la danza en Córdoba.

En las siguientes ediciones, se fue modificando la comisión organizadora y ampliando la cantidad de participantes. Para 1983, aparece como organizador la Asociación de la Danza de Córdoba y también un patrocinador privado (afín al rubro de la danza). Se desarrolló del 5 al 9 de diciembre en el teatro provincial y del 12 al 17 de diciembre se desplegó un programa adicional con sede en el circuito de centros culturales municipales, tales como el Centro Cultural Obispo Mercadillo y Paseo de las Artes. El cronograma de actividades incluía talleres, conferencias, clases, exhibiciones, debates, la proyección de películas y una jornada destinada a la “conclusión del evento”. Por su parte, el cuarto ciclo se extendió del 3 al 7 de diciembre de 1984 y, además de la programación central y complementaria, contó con funciones en el espacio callejero (en las escalinatas del recinto teatral y en algunas plazoletas céntricas). Este fue un rasgo que definirá muchas de las acciones artístico-culturales de aquellos primeros años democráticos.

TRANSITANDO LA DEMOCRACIA: CONSIDERACIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LOS OCHENTA

La restauración del régimen democrático resignificó el vínculo entre arte y política. Una línea de exploración posible consiste en indagar sobre este movimiento en términos de posvanguardia (y otra, acorde a su potencia micropolítica). Se considera la noción que propone Brian Holmes

en tanto movimientos difusos integrados por artistas y no artistas que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico; el paso de la vanguardia como grupo de choque o elite hacia la idea de movimiento; el pasaje de la tajante oposición a la Institución Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío (de recursos, de saberes, de experiencias) (Longoni, 2010, p. 44).

Por un lado, el impulso de apertura implicó en los ochenta un movimiento estético renovador. De acuerdo con Beatriz Trastoy (1991, p. 98): “La palabra pierde el lugar privilegiado por la tradición teatral, mientras que el gesto se redimensiona y se jerarquiza; los lenguajes de la danza, la música, la expresión corporal, así como las técnicas del cine y del video-clip se integran a los sistemas específicamente teatrales (...)”.

Aunque no se profundizó, en estas líneas puede rastrearse en la presencia de algunas prácticas una inclinación hacia la innovación artística, el desarrollo de otros “lenguajes” y la aproximación a estéticas de carácter disruptivo. Se reconoce que en la experiencia de Danza Abierta (y en las respuestas provinciales) se consolidó y adquirió mayor visibilidad el género contemporáneo. Por otro lado, se advierte un desplazamiento hacia actuaciones en lugares no convencionales o callejeros. Si bien no eran algo innovador, en gran medida se desprendía de una búsqueda por trascender cierta tradición elitista, ampliar la recepción, acorde además con un “nuevo clima” de apertura que alentaba a habitar esos espacios. En el caso cordobés, se dispone de registros fotográficos que muestran una presentación de músicos, mimos, bailarines fuera del recinto del teatro provincial, situado en una de las arterias principales y céntricas de la ciudad, junto a la presencia de numerosos espectadores (infantiles y adultos). También se identifican en esos años puestas en galerías comerciales y en otros espacios urbanos.

Finalmente, primó el carácter colaborativo que dejó instalados “modos de organización” propios de la autogestión y favoreció múltiples articulaciones (incluso con el sector oficial) que pueden explicarse en línea con una concepción del trabajo artístico como una red cooperativa (Becker, 2008), superadora de la idea moderna, individualista y autónoma del artista. En otro plano, no ahondado en este escrito, la escasez o disposición limitada de ciertos recursos alentó la innovación y favoreció el desarrollo de una estética particular. No obstante, este aspecto amerita una reflexión que aborde en detalle las diversas puestas coreográficas.

A MODO DE CIERRE

Al tratarse de una primera aproximación, se espera que estas líneas sirvan de aliento para su profundización en el estudio e historiografía de estos eventos. Se propuso indagar, no de manera exhaustiva, la experiencia de Danza Abierta (1981-1983). Se recuperó una serie de hechos artístico-culturales que se convirtieron en marcas de apertura en una esfera pública dominada por la violencia estatal dictatorial. Se buscó identificar las conexiones y las articulaciones que se establecieron a partir de la participación de formaciones provinciales en el acontecimiento porteño, como también las “replicas” o iniciativas con características y objetivos similares en otros territorios del país, especialmente Danza Abierta Rosario y los Encuentros de Danza de Córdoba. En esta reconstrucción, el interés radicó en recuperar su dimensión sociopolítica, en tanto funcionaron como espacios de cohesión en un marco restrictivo. En términos de micropolítica, no sólo excedieron lo artístico, sino que también involucraron prácticas de socialización a través de encuentros previos en ámbitos domésticos y públicos (por ejemplo, en los bares) que contrarrestaban la pretendida atomización del régimen autoritario. Asimismo, fueron tramando redes (cooperativas y afectivas) y cimentando modos de organización que dieron lugar a posteriores emprendimientos.

Desde el plano emocional y en la asignación de sentidos, las reseñas periodísticas y los testimonios consignan de manera reiterada palabras como “fervor”, “fiesta”, “entusiasmo”, “felicidad”, “vitalidad”, “vibrante”, en una propuesta contra-hegemónica que se oponía al carácter sombrío y traumático del autoritarismo. La repercusión y el alcance que tuvieron entre 1981 y 1983 parece responder a una necesidad

de “encontrarse” y de habitar el espacio cercenado. El simple hecho de reunirse adquiría una singular dimensión política frente al desmantelamiento social propugnado por el régimen. Oficiaron de estrategias que les permitía desafiar las regulaciones impuestas. En esos microcontextos se potenció una fuerza colectiva que no se reducía sólo a la comunidad artística. Se observaba un público ávido de resquicios de recreación, de libertad y de socialización ante al aislamiento e individualismo impuesto. La asistencia a estos eventos puede ser leída como una acción desafiante en esa coyuntura persecutoria y vigilada. Posteriormente, la restauración democrática será concebida como un tiempo inaugural signado por la necesidad de marcar una ruptura con aquel pasado autoritario traumático. Sin embargo, en estas líneas y en otros estudios pueden reconocerse continuidades en cuanto a condiciones preexistentes que dieron lugar a ciertos procesos como pervivencias de patrones autoritarios. Finalmente, cabe señalar que el fervor participativo fue disminuyendo conforme el avance de los procesos de democratización y las crisis que se sucedieron, junto a otras demandas. Algunas de las experiencias artístico-culturales aquí reseñadas se discontinuaron en esos primeros años democráticos. Aquel impulso del sector artístico y su articulación con la sociedad y política fue mermando y tendió a retraerse hacia el propio campo, en una búsqueda más estética y profesional.

REFERENCIAS

- Antacli, P. (2020). Adda Hünicken y la revolución de los pies descalzos: apuntes para la escritura de una historia de la danza moderna en Córdoba. *Arte da Cena*, 6(2), 155-178. <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66638>
- Bali, M. (2021). Danza Abierta. *Picadero*, 43, 25-27.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Quilmes: UNQ.
- Chartier, R. (2005). La nueva historia cultural. En *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito* (pp. 3-38). México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, J. (1991). Teatro Abierto después de 1981. *Latin American Theatre Review*, 24(2), 79-86.
- Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*. Nueva York: Oxford University Press.
- Giella, M. Á. (1991). Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación. *Latin American Theatre Review*, 24(2), 269-77.
- Herrera, M. J. (1999). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. En E. Burucúa (Coord.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (pp. 119-171). Buenos Aires: Sudamericana.
- Kachler, S. (2012). *Asociación Amigos de la Danza 1962/1966*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En AA.VV., *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90* (pp. 43-46). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manduca, R. (agosto 2017). Teatro Abierto como “mito”. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia. En *XVI Jornadas Interescuelas de Historia*. Mar del Plata, Argentina. Recuperado de https://www.academia.edu/download/56240447/Mesa_N_63_Manduca_.pdf
- Manduca, R. (2016). Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. *Revista de Historia*, 17, 247-272. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/235203778.pdf>
- Masetti, M. (noviembre, 2016). Poéticas en la danza de Rosario. *I Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad*. Ensenada, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/118458>
- Myers, J. (2002). Historia cultural. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. (pp. 126-128). Buenos Aires: Paidós.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

- Perera, V. (2016). Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3(5), 84-105. Recuperado de <https://undavdigital.undav.edu.ar/handle/20.500.13069/1094>
- Prates, C. (2021). Charla abierta Teatro Abierto. 40 años de un fenómeno que desbordó lo teatral, organizado por el Grupo de estudios sobre "Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina" (IIGG, FSOC-UBA), 16 de junio de 2021 (vía zoom). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q9KeHVg8y5o>
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, 5, 104-111.
- Vallejos, J. I. (2015). Danza, política y posdictadura: acerca de Dirección obligatoria de Alejandro Cervera. *Afuera, estudios de crítica cultural*, 15, 1-15. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/72211/CONICET_Digital_Nro.ede4287e-e4d6-4ecd-bb31-85fc42fb983e_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Villagra, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia Cultural. Estudio Crítico de fuentes primarias y secundarias*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Zayas de Lima, P. (2001). Teatro abierto 1982-1985. En Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (pp. 12-123). Buenos Aires: Galerna.

Fuentes documentales utilizadas

Diario La Voz del Interior (LVI)

Teatro Abierto Córdoba 81 (22 de marzo de 1981).

Un interesante relevamiento de la danza independiente (21 de diciembre de 1982, p. 9).

Diario La Nación (LN)

Chertkoff, L. (20 de noviembre de 2021). Los 40 años de Danza Abierta, un ciclo que marcó el inicio de una etapa con libertad y dejó su huella. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/los-40-anos-de-danza-abierta-un-ciclo-que-marco-el-inicio-de-una-etapa-con-libertad-y-dejo-su-huella-nid20112021/>

La Prensa (LP)

Malinow, I. (3 de noviembre de 1983) Danza abierta 1983.

El Dipló (edición Cono Sur)

Vassallo, M. (diciembre de 2000) Resistir en las grietas. *El Dipló* (18), p. 31.

Documentos de Archivo

Archivos personales de las bailarinas y coreógrafas Norma Raimondi y María Rosa Hakimian.
Afiches y programas de Danza Abierta (Buenos Aires), facilitados por el investigador Ramiro Manduca.

Afiche Danza Abierta - Teatro Bambalinas 1981; Afiche Danza Abierta - Teatro Blanca Podestá 1982; Afiche Danza Abierta - Teatro Catalinas 1983. Colección Teatro Abierto 1981-1985, Memoria Abierta (<http://memoriaabierta.org.ar/>).

Fuentes orales

Raimondi, Norma. Entrevista con registro audiovisual realizada por María Verónica Basile. 05/04/2019, Archivo de la Palabra, CEA – FCS UNC. Ciudad de Córdoba (Argentina). Asistente Juan Thomas (Archivero) y Carolina Carrizo (comunicadora).

Raimondi, Norma. Entrevista con grabación de audio realizada por María Verónica Basile. 08/04/2019, Archivo de la Palabra, CEA – FCS UNC. Ciudad de Córdoba (Argentina).

NOTAS

- 1 Se agradece al investigador Ramiro Manduca por los materiales correspondientes a la documentación gráfica de Danza Abierta de Buenos Aires. Asimismo, se trabajó con los archivos personales y entrevistas a bailarinas y coreógrafas referentes de la danza cordobesa: Norma Raimondi y María Rosa Hakimian.
- 2 El carácter de “hito” y su devenir como “mito” ha sido abordado en Manduca (2017). Se entiende que merece otro análisis la indagación sobre los nuevos sentidos que se les asignan a estos “eventos” en el contexto presente y a más 40 años de su aparición.
- 3 Serían numerosas las referencias de consulta que podrían citarse; no obstante, pueden mencionarse los aportes de la Red Conceptualismos del Sur (2012).
- 4 Específicamente en el Teatro Tabaris, perteneciente al circuito comercial y emplazado en la avenida Corrientes, reconocida por albergar una gran cantidad de salas de espectáculos, lo que la constituye en una de las principales arterias de la ciudad.
- 5 Las cursivas y guiones corresponden al texto original.
- 6 La programación fue semanal con la presentación de tres obras por día, cada una con una duración de media hora.
- 7 Se considera que amerita futuras investigaciones que permitan profundizar sobre posibles vinculaciones y redes entre estos movimientos artístico-culturales. Se menciona en este trabajo a los fines de dar cuenta de la movilización que estaba sucediendo y reconocer, más allá de la denominación, ciertos elementos comunes de ese período. Además, porque permite entender, en términos de procesos y no como “destellos o fogonazos”, otros acontecimientos artístico-culturales que se sucedieron luego.
- 8 Tenían el auspicio del Departamento de Arte Dramático de la Dirección de Actividades Artísticas de la Provincia, el Departamento de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba y la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba.
- 9 La Comisión organizadora quedó integrada por Stella Caseta, Paula Eberhart, Mercedes Fernández, Mónica Fraccia, Graciela Mendez, Alicia Orlando, Marta Pérez Catán, Mabel Silvera, Silvia Vladimivsky, Alfredo Zemma y Anahí Zlotnik.
- 10 No obstante, reconoce como excepciones, con una explícita intención testimonial o sociopolítica: la coreografía *El día del campeón* de Silvia Vladimivsky y *Vivos* de Nora Codina (Bali, 2021).
- 11 A modo de ejemplo no exhaustivo: La Sala de Espera (Ana Luisa Stok), Salida (Ruth Guelman), Pasos perdidos (Susana Tambutti), Metamorfosis (Grupo Aluminé de Patricia Stokoe), que en el programa explicitaba: “cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia”; De susurros y de gritos (Etel Bendersky) y Todos los días, toda una vida (Nenúfar Fleitas).
- 12 La Subcomisión de programación y jurado estaba integrada por Ana Kamien, Susana Ibáñez, Margarita Bali, Susana Tambutti, Patricia Stokoe, Mariana Szusterman, Ana Luisa Stok, Olkar Ramírez, Emir Omar Chabán, Alberto Ribas, Eliseo Rey, Adriana Barenstein, Silvia Vladimivsky, Sandro Nunziata, Nora Codina, Leone Sonnino, Ana Deucht y Vivian Luz.
- 13 Actualmente continúa su labor como docente en la Escuela de Danzas de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.
- 14 Compuesto por Jorge Alivas, Patricia Alzuarena, Susana Díaz, Susana Neuhaus, Juan Carlos Oro y Sonia Quiroga Patricia Romero.

- 15 Lo integraban Paula Báez, Gabriela Carrizo, Cecilia Clos, Soledad González, Carola Reboledo, Ximena Romero y Ada Storti.
- 16 Algunas aproximaciones pueden verse en Basile (2021).
- 17 Fue posible acceder a este tipo de información mediante una entrevista con registro audiovisual realizada en el marco del Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- 18 En la exploración documental se hallaron referencias a un ciclo de “Danza Abierta” en la ciudad de Misiones durante 1983, pero no se ha podido profundizar sobre él.
- 19 Se ha podido relevar su continuidad hasta avanzada la década del noventa, pero aún no se ha avanzado en la sistematización de los datos correspondientes a esos años, por ello no se indica una fecha de finalización.
- 20 Se trataba de mujeres de origen bonaerense que en distintos momentos se radicaron en la ciudad de Córdoba y que en ese período de los años setenta a los noventa impulsaron la danza contemporánea local.