

EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS DE LA HISTORIA RECIENTE. PRÁCTICAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA LOCAL (1976 -1984)

Artistic experiences of recent history. Local contemporary dance practices (1976 - 1984)

BASILE, María Verónica¹

Resumen

Se reconstruye un conjunto de experiencias de danza contemporánea entre los setenta y noventa, un período marcado por el autoritarismo y la fragilidad de los procesos democratizadores. A los fines de contribuir con su historización se problematiza sobre la politicidad y la precariedad como elementos constitutivos de estas prácticas artísticas situadas en un determinado contexto geográfico e histórico. Se reconoce un repertorio de acciones que funcionaron como condición de posibilidad de esta práctica artística en el espacio local. Desde una Historia Cultural transdisciplinar y aportes de los estudios de la danza se aborda un corpus documental diverso (escrito, periodístico y fotográfico).

Resumo

Este artigo explora um conjunto de experiências de dança contemporânea entre as décadas de setenta e noventa, período marcado pelo autoritarismo e pela fragilidade dos processos democratizantes. A fim de contribuir para sua históriação, a politicidade e a precariedade são problematizadas como elementos constitutivos dessas práticas artísticas situadas em um determinado contexto geográfico e histórico. Reconhece-se um repertório de ações que funcionaram como condição de possibilidade dessa prática artística no espaço local. Um corpus documental diversificado (escrito, jornalístico e fotográfico) é analisado por um quadro teórico transdisciplinar de História Cultural e com contribuições dos estudos da dança.

Abstract

This paper explores a set of experiences of contemporary dance between the seventies and nineties, a period marked by authoritarianism and the fragility of the democratizing processes. In order to contribute to its historization, politicity and precarity are problematized as constitutive elements of these artistic practices located in a certain geographical and historical context. A repertoire of actions that worked as a condition of possibility of this artistic practice in the local space is recognized. A diverse documentary corpus (written, journalistic and photographic) is analyzed by a transdisciplinary Cultural History theoretical frame and with contributions from dance studies.

Palabras claves: *Historia Cultural; Autoritarismo y Democratización; Prácticas Artísticas; Danza Contemporánea.*

Palavras-chave: *História Cultural; Autoritarismo e Democratização; Práticas Artísticas; Dança Contemporânea.*

Key-words: *Cultural History; Authoritarianism and Democratization; Artistic Practices; Contemporary Dance.*

Data de submissão: junho de 2021 | **Data de publicação:** janeiro de 2022.

¹ MARÍA VERÓNICA BASILE- Universidad Provincial de Córdoba y Universidad Nacional de Córdoba, ARGENTINA. Email: mybasile@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Se aborda el microcosmos de la danza contemporánea periférica entre los 70s y 80s, un período marcado por el autoritarismo y la fragilidad de los procesos democratizadores. Desde sus inicios, porta un sentido rebelde, subversivo, antiacadémico y renovador en busca de la liberación de los movimientos corporales. No habría una definición unívoca respecto de esta práctica artística, se explica por una multiplicidad de estéticas, técnicas y convenciones. A los fines de contribuir con su historización, se problematiza acerca de su dimensión estética como en su carácter sociocultural. Se considera a estas experiencias un área de conocimiento para pensar tramas políticas, socioculturales del pasado reciente. En particular, se rastrean las modalidades que asumió en la escena local y para ello se reconstruye el caso del intérprete y coreógrafo Marcelo Gradassi (1950-1999), cuya trayectoria discurrió de manera independiente. A través de la recuperación y el análisis de sus obras se espera poder dar cuenta de algunas particularidades específicas del género y revisar otras dimensiones extra-artísticas presentes en sus coreografías.

Se sostiene que en el marco restrictivo y de (auto) vigilancia de la última dictadura hubo una faz productiva que se potenció con el restablecimiento democrático. En ese período hubo un repertorio de acciones sustentado en la experimentación corporal que funcionó como condición para el desarrollo del género contemporáneo a la vez que propició microcosmos de expresión y libertad. Paralelamente, se evidencian intercambios que permitieron la apropiación y la manifestación de lenguajes que tensionaban las tendencias hegemónicas con las tradiciones locales. Sin distinción del régimen político y más allá de la situación periférica, la precariedad fue un elemento constituyente no sólo en términos estéticos, sino en una dimensión crítica. Sin ser catalogadas *comprometidas* o *de resistencia* las coreografías parecían portar un atributo emancipador en el que residía su politicidad.

En términos teórico-analíticos, se adscribe a un enfoque de Historia cultural transdisciplinar (Myers, 200; Chartier, 2005) en articulación con aportes de los Estudios de la Danza (Fanko, 2019; Vujanovic, 2013; Vallejos, 2018 y 2019) que ven en estas prácticas una vía de indagación acerca de cómo funcionan los órdenes políticos, económicos y sociales a través del cuerpo. Desde la Sociología, se consideran las características asociadas al denominado *underground* porteño de los años `80 (Lucena & Laboreau, 2016). El corpus se compone principalmente de un conjunto documental

diverso preservado en el archivo personal del bailarín. Si bien se siguen los objetivos planteados, el escrito ofrece segmentos descriptivos que se derivan de una primera reconstrucción a partir de la información contenida en ese acervo y otros *vestigios* (Burke, 2005).

Aportes sobre la danza y la política

El anglosajón M. Franko (2019) sostiene que “es pertinente y necesario hablar de la danza como política en circunstancias coyunturales, es decir, en circunstancias en las que las formas de movimiento y la vida sociopolítica se hacen tangibles simultáneamente, aunque parezcan hacerlo de manera independiente”. Considera a lo político “como el entramado de diferentes fuerzas y motivaciones que participan de lo personal, lo artístico y lo institucional. Afirma que las políticas no se ubican directamente *en* la danza, sino en cómo ésta ocupa el espacio (cultural) (2019, p. 206) y es en tal sentido que se muestra capaz de tener efectos políticos. Para A. Vujanovic (2013), teórica de las artes escénicas y trabajadora cultural serbia, la politicidad “implica discusiones sobre los conflictos en torno a temas tales como los sujetos y objetos que performan en una esfera pública, el arreglo de las posiciones y las relaciones de poder entre ellos, la distribución de lo sensible y los discursos ideológicos que modelan un orden simbólico y sensorial común de la sociedad, el cual afecta su estructura material y sus divisiones” (Vujanovic (2013, p.181). Por su parte, J. I. Vallejos contempla estas problematizaciones e incorpora otras que comprenden al movimiento como un componente de la subjetividad inducido por el poder, ya sea reproductor o cuestionador. La relación con lo político no se circunscribe a acciones críticas subyace incluso en el carácter funcional respecto al status quo (cf. Vallejos, 2019). Recupera de R. Martin (2012) y E. Fabião (2010) el concepto de precariedad, al que define como: “un elemento constitutivo de la práctica de la danza contemporánea en Argentina desde un punto de vista social, histórico y estético”. Se trataría de “un proceso inacabado de ‘modernización cultural’ a partir de modelos colonialistas europeos y americanos (...) la confirmación constante de una supuesta falta inherente, insalvable del arte periférico” (2018). En oposición a una concepción de debilidad, para Martin la precariedad tendría una inesperada o *derivada* consecuencia positiva que se expresa en la difusión de prácticas políticas de auto-producción, auto-organización y auto-representación. De manera semejante, para Fabião también conllevaría una potencialidad en tanto herramienta conceptual y material de trabajo

artístico. En esa condición material y ontológica, el poder no se articula únicamente sobre la base de una estructura económica que produce la precariedad, sino de un entorno sociocultural que produce subjetividades precarias, es decir, sujetos que la aceptan constitutiva de su individualidad, de su forma de estar en el mundo (Vallejos, 2018). Desde la sociología, Lucena y Laboureau (2016) dan cuenta de una *estética de la precariedad* asociada al *underground* porteño y que se instalaba como una condición de posibilidad vinculada a procedimientos de deconstrucción, desmontaje y estrategias alternativas que configuraban fugas y nuevas afectividades. Exploran prácticas que, en su mutidisciplinariedad, desafiaron las arbitrarias divisiones de las artes y de la moda, al tiempo que ofrecían un contrapunto con la modalidad disciplinadora y desaparecedora de los cuerpos durante el régimen dictatorial. En su estudio, reconoce otros *modos* en esas experiencias: una *estética colaborativa* (derivada de la labor autofinanciada, autogestiva e independiente), una *contra-estética vestimentaria indisciplinada* (que colisionaban con el orden corporal internalizado por la sociedad) y una *estética festiva* (frente al atomismo generado por el autoritarismo). Por añadidura, se consideran las nociones de red cooperativa y convenciones de los mundos del arte (Becker, 2008) y de *creación colectiva* en el ámbito del teatro (Musitano, 2009).

Acorde a estas conceptualizaciones y categorías se propone la reconstrucción de un conjunto de prácticas en torno a la danza contemporánea local en un momento signado por el autoritarismo y los procesos de democratización.

Creación colectiva en la danza contemporánea en un contexto restrictivo

En 1976, cuando se instaura la última dictadura cívico militar en la Argentina, el bailarín y coreógrafo cordobés Marcelo Gradassi inició sus pasos en la enseñanza de la danza contemporánea y comenzó a proyectar la conformación de su propia compañía. En los años precedentes había participado en grupos de teatro experimental y comenzado a transitar su entrenamiento en la danza contemporánea con referentes locales, de Buenos Aires e Inglaterra donde halló resquicios de libertad y en los que fue forjando su derrotero artístico. Pese al marco de (auto)vigilancia, censura, persecución que el *poder desaparecedor* (Calveiro 1998) y aniquilador impuso, estableciendo restricciones y modelizaciones sociales, culturales y artísticas puede observarse una significativa faz productiva.

De la sistematización de los registros documentales, el contraste con su Curriculum Vitae, entrevistas y el intercambio con el artista plástico Juan Canavesi pueden atribuirse más de 70 obras entre 1974 a 1999 (año de su fallecimiento). Varias de estas propuestas fueron de elaboración colectiva, entre otras en las que fue solista o calificadas como unipersonal. Este escrito se focaliza en las grupales y durante el período de 1976 hasta 1984. La delimitación se corresponde a una periodización, resultante de la investigación en curso, en la que se divide a la trayectoria del coreógrafo en una etapa formativa (1966– 1975) y una productiva (1976 – 1998). Esta última se subdivide en virtud del comienzo de las Bienales de Arte CIDAM (1986-1998),² porque será a partir de esos eventos interdisciplinarios que diversificó su producción artística e introdujo algunas innovaciones en sus coreografías.

Su primera producción, estrenada en septiembre de 1976, era una obra para niñas/os y adolescentes titulada "Entre lluvia y nubarrones" y fue descrita como *creación grupal*. Consistía en cuentos danzados – escenificados que, según la prensa, alternaban la voz de un relator con un *collage musical*. A modo de reseña, en documento de su acervo, se describe que “tuvieron gran aceptación del público ya que, tratándose de sus primeras presentaciones, más de quinientas personas asistieron a las funciones ya realizadas.” Se destacaba “el despliegue de luz y color, y la profesionalidad que Marcelo Gradassi ha impuesto, en este grupo experimental”. Por otra parte, señalaban: “lo más elogiable de las representaciones, es que se pretende introducir - al niño en el cuento danzado, vale decir, que aun cuando se juega con elementos empíricos y comunes de la niñez, los mismos como tienen movimiento, permiten que el niño deje jugar su imaginación y ternura, en procura de entrar en el motivo en sí.” (Comentario escrito de origen radial LW 1 Radio Universidad de Córdoba, AGC s/d)

Se estima que esta propuesta respondía a su formación y participación en Inglaterra en el elenco coordinado por Lilian Harmel (1908-1982).³ Por otra parte, resulta significativo que ese año en la ciudad de Córdoba hubo una nutrida actividad teatral destinada a las infancias. Un relevamiento – no exhaustivo, pero si representativo -

² Las siglas son del nombre que le asignó a su propio espacio: Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento.

³ Bailarina y coreógrafa con influencias de R. von Laban, K. Jooss y del expresionismo alemán mediante M. Wigman. Tenía un estudio de danza orientado a la enseñanza de niñas/os, jóvenes y adulta/os, no profesionales. Conformó una compañía The London Dance Theatre Group a la cual se unió Gradassi durante su estancia. Participaba regularmente en las semanas de Arte de Camden, en el Festival de Hampstead y en el Cockpit Theatre de Londres.

muestra en un mes una cartelera con al menos 10 obras simultáneas. En mayo de 1976, uno de los diarios titulaba: “Afortunadamente, los elencos cordobeses han vuelto a interesarse por el teatro infantil” (LVI 25/05/1976 p.1). En dicho artículo se establecía un parangón con una situación traumática europea:

... en la Alemania devastada de la posguerra, el teatro reaparecía con una fuerza elemental, instalándose en modestos galpones oscuros sótanos y ventilados desvanes, confiando a la imaginación de los espectadores la concreción de una escenografía apenas sugerida (...). Lo prioritario era ese ritual que emerge con el juego y al que ciertas fuerzas sociales parece conjurar. (...) el crítico inglés Keneth Tynan llegó a calificarlo como <la cívica actividad teatral> (...) Pareciera que en tales circunstancias más o menos graves, los animadores del teatro vuelven a plantearse preocupaciones que se encuentran en el origen del drama y cualquier escenario puede resultarles propicio (LVI 25/05/1976 p.1).

Esta transcripción se torna significativa en un contexto autoritario en el cual las infancias fueron objeto de control y disciplinamiento. Las propuestas incluían obras de María Elena Walsh (Canciones para mirar); de la teatrística local Beatriz Gutiérrez (La Ensalada); de Enrique Pinti con Corazón de bizcochuelo, cuya puesta fue en el Café Concert Elodia⁴; de Laura Devetach con El Petirilío representada por La Chispa (Véase Invernizzi, & Gociol, 2007), entre otras. Las últimas contaron con la participación del director de Paco Giménez que ese año se exilió. La investigadora Laura Fobbio señala que “... las prácticas artísticas apostaban claramente a la revolución y por ello, más allá de ser planteadas para niños, tenían en cuenta la presencia del adulto-espectador que acompañaba al niño” (2010, p. 2). Además, la autora recupera la cita del especialista P. Pavis en la que afirma: “lo espectacular, en tanto categoría histórica, <depende de la ideología y de la estética del momento, las cuales deciden lo que puede y debe ser mostrado y bajo qué forma: visualización, alusión a través del relato, utilización de efectos sonoros, etc.>” (Fobbio, 2010, p. 5). Recurre a esta definición para “designar y abarcar el hacer vanguardista del teatro para niños cordobés de fines de los 60 que se continúa en los 70” (Fobbio, 2010, p. 5). Se valoraba la hibridación de los lenguajes, a partir de lo interdisciplinar y espectacular. Acorde a ello, se indaga la posibilidad de extender estas consideraciones a las reflexiones sobre las prácticas de danza contemporánea local, su alcance vanguardista y politicidad.

⁴ Considerado lugar emblemático que congregaba a un público burgués e intelectual, en el que se presentó el vanguardista Jorge Bonino y el actor cordobés Raúl Ceballos con su obra de transformismo (Véase Rechtes, 2018).

Los *cuentos danzados* de “Entre lluvia y nubarrones” se emparentaban con los *espectáculos musicales o recitales músico teatrales* de ese momento en las que se buscaba, desde la propia denominación, trascender o no encasillarse en los marcos disciplinares tradicionales del teatro o la danza. En la enseñanza, Gradassi concebía “al cuerpo como <música>, utilizaba elementos de apoyo diversos (...) de percusión, una diversidad de ritmos y a veces <el mismo silencio” (Mazzaforte, 1976, p. 22). El carácter colectivo de las artes escénicas de esos años era otro factor que compartió como modalidad estético-política de producción.⁵

Al igual que en el teatro, la metodología de creación grupal aparecía en la danza contemporánea (no así en el ballet clásico). Pese a que en el programa se identifican roles diferenciados, se observa la ausencia de un autor y la horizontalidad, un trabajo en equipo en el que se conjugaban y complementaban los aportes de las estudiantes y el profesor/formador – bailarín y coreógrafo. Una de las integrantes expresaba: “Con Marcelo hacíamos todo: montaje, vestuario, elegir música, improvisación para luego él definir las secuencias de movimiento” (A. Entrevista por correo electrónico, 20/04/2019).⁶ Debe reconocerse que Gradassi ya había incursionado en el grupo de teatro experimental coordinado por Laila Nicola. Aunque la obra no se refería explícitamente a contenidos ideológicos, es factible de ser considerada una experiencia innovadora para el ámbito de la *danza infantil*, sumado a la consideración de espectadores activos a los que se buscaba motivar con la imaginación e intervención. Se considera en estos elementos reside su politicidad, no por definirse como *arte comprometido* o enmarcarse institucionalmente.

El hecho de no tener financiamiento ni apoyo privado, sino basarse en la autogestión y sostener el carácter independiente lo acercaba a cierta *estética colaborativa* (que serán propias del underground, Lucena & Laboreau, 2016). Por otra parte, si bien no

⁵ Se sigue a Musitano (2009) que designa una forma de producción que adquiere legitimidad entre los 60s y 70s y relación con la neovanguardia. Describe una modificación estructural del proceso teatral en “interacciones no jerárquicas, que resultan de roles consensuados y más o menos horizontales, aunque sean diferenciados”. Además: “no importa sólo el producto estético, sino que preocupa el vínculo activo con el público, y se amplía la relación del arte con la vida (...) más que un cambio de modalidad creativa es el resultado de una acción política transformadora y de postulados estéticos trasgresores.”

⁶ Permaneció en el grupo hasta 1980/81. Dejo la danza, según reseña, para dedicarse a yoga y meditación. No obstante, expresa que mantuvo su amistad con Marcelo Gradassi. En 1986, emigró a la Ciudad de México, donde actualmente vive y motivo por el cual se optó por la realización de la entrevista mediante correo electrónico. Continuó estudiando danzaterapia y psicoterapia corporal y comenzó a trabajar como psicóloga y docente para bailarines en formación profesional. en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México.

se busca categorizar o emparentar las prácticas de Gradassi con los denominados *coreógrafos postmodernos* estadounidenses, resulta de interés observar en su trayectoria elementos y puntos en común. Yacía en éstos un afán por “purgar y corregir las promesas que la danza moderna había dejado incumplidas en lo referente al uso del cuerpo y a la función social y artística del arte coreográfico”, entre las que se encontraban, siguiendo a Sally Banes, liberar el cuerpo y hacer la danza accesible incluso a niños pequeños” (Narveran, 2013, p. 134). Sus siguientes trabajos mantuvieron algunas de estas características, pero no se ceñirán al género ni al público *infantil*, incursionaron en distintos formatos y en la ampliación de los destinatarios.

El audiovisual como “creación artística”

En los programas del período estudiado se hallan espectáculos bajo la denominación *Audiovisual*. Se trataban de presentaciones resultantes de una combinación de recursos auditivos (sonidos, música, palabra y oralidad a modo de la disertación o lectura de textos) con el movimiento y la proyección de imágenes. Según una de las integrantes era “el formato de aquellos tiempos con carrete, diapositivas y las bailarinas ilustrando fragmentos de la exposición, así como una parte de la clase” (A. Entrevista por correo electrónico, 20/04/2019). A su vez, conjugaban lo artístico con la divulgación. En esos años, había una importante difusión de la danza por medio de ciclos televisivos, radiales, periodísticos. Norma Raimondi, a través de su Centro de Estudios de la Danza y la Expresión Corporal, era una de las promotoras con la colaboración de delegaciones e instituciones extranjeras.

En cuanto a Gradassi, previamente en 1975, había formado parte del “Audiovisual Inglaterra medieval – Las Baladas” organizado por la Asociación Argentina de Cultura Británica” y presentado en el Museo Provincial “Emilio Caraffa” (MEC). De acuerdo con recortes periodísticos se correspondía con un curso de “Arte y Cultura Medieval” que comprendía alrededor de cincuenta clases dictadas por *personalidades idóneas en la materia* (profesores universitarios y artistas plásticos) que abordaban diversos aspectos del período (pensamiento, economía técnica, costumbres, ciencia y arte). Añadían temas como “historia del vestido, del mueble, la alquimia, las baladas inglesas, la literatura, el teatro y la música”. Se explicaba que las disertaciones eran acompañadas con ilustraciones visuales (películas y diapositivas) y conciertos corales y orquestales donde se ejecutará música e instrumentos de la época (Diario Córdoba, 30/04/1975). Había

cierto carácter interdisciplinar no sólo de las artes, sino entre lo académico y lo artístico. Conforme a unas fotografías del archivo personal del bailarín, se estima que esta participación fue parte de su trabajo con Laila Nicola, profesora de lengua inglesa y coordinadora del grupo experimental antes mencionado.

En 1997 emprendió una nueva producción bajo este formato que se repetiría de manera semejante en 1985).⁷ “Introducción Audiovisual a la Danza Contemporánea” mantuvo el carácter colectivo y se estructuraba en tres partes. La primera consistía en una charla acerca de la danza desde sus orígenes hasta la “actualidad” a cargo de Marcelo Gradassi. La segunda, ofrecía una explicación e ilustración de una clase y la tercera comprendía la muestra de trabajos ilustrados sobre: el realismo (con un *collage musical*); el impresionismo (con música de Claude Debussy: “Preludio a la siesta de un fauno”); el cubismo (con una composición de Oscar Bazán: Episodio); el surrealismo (con poemas de Oliverio Gironde y Jorge Estrella) y el expresionismo (O. Bazán con su obra “Austera”) (Programa Temporada 77 y LVI 20/10/1977). Con esta propuesta se presentaron en diferentes localidades adyacentes a la ciudad y al año siguiente en el Goethe Institut Córdoba.

En este abordaje de la historia de la danza y de los movimientos artísticos vanguardistas, se evidencia cierto interés interdisciplinario. Se destaca la elección de piezas del compositor cordobés Oscar Bazán (1936-2005), referente de una corriente estética local original, innovadora y transgresora. Con quien compartirá otras iniciativas e incluso como jurado en las Bienales del CIDAM. Asociado a las vanguardias de los `60, su trayectoria se remonta a su paso como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella y el Centro Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En los `70 que comienza a definir la categoría de *austeridad*, caracterizada por la utilización de lo reiterativo en función casi ritual, la aleatoriedad tímbrica y temporal, la economía de materiales, el despojamiento o ausencia de retóricas convencionales, la no-discursividad, y el silencio como parte de la estructura sonora”. Además, se distinguirá por la toma de influencias nativas (Cf. Bazán,

⁷“Audiovisual Danza Contemporánea ¿Por qué y cómo?” se anunciaba una proyección en la que se planteaban algunos interrogantes acerca de la necesidad innata que tiene el hombre de bailar, para luego incursionar en las tendencias de la danza a partir de Isadora Duncan. Un segundo momento sobre “¿Cómo se instrumenta un bailarín?” a cargo de las/los estudiantes que mostraban una clase de danza, para finalizar con la demostración de dos trabajos coreográficos y un análisis de los mismos (LVI 16/08/1985).

2017). Sus composiciones eran frecuentes en las coreografías de referentes contemporáneos como Margarita Bali y de los locales María Rosa y Ángel Hakimian y de Emilia Montagnoli.

Por otra parte, el programa tenía en su portada la obra "Desmaterialización" del Ballet triádico de Oskar Schlemmer. La elección podría inferirse por afinidad a la corriente vanguardista de la Bauhaus o por el hecho de ser uno de los movimientos que incluyen a la danza.⁸ En algunas fotografías preservadas en el acervo de Gradassi se observa la utilización de elementos geométricos que delineaban otras formas para las figuras humanas. El artista alemán se destacó por la exploración de principios plásticos, dinámicos y espaciales a partir de los cuales definía una singular arquitectura humana en función de la danza y el teatro, prácticas con las que se relacionaba por su trabajo de coreógrafo, escenógrafo y diseñador de vestuarios.

Estéticas de la precariedad en la danza contemporánea

Entre 1978 y 1981 presentaron *Racconto* descrita como “una síntesis, una búsqueda a partir de los problemas y los asuntos del hombre contemporáneo”. Según la prensa intentaba formular “una crítica sobre el mundo que no elegimos, pero en el que vivimos” y agregaba: “una reflexión sobre las personas con sus vanidades, egoísmos y virtudes.” (LVI 14/10/1978). Gradassi asumió la dirección, la coordinación, la escenografía y el vestuario (calificado como “destacable”). Se presentó en la sede del sindicato de Luz y Fuerza y al año siguiente formando parte de la programación de noviembre del '79 del Goethe Institut. En 1980 no se disponen de datos y en 1981 es repuesta en la sala del Teatro Córdoba. Al igual que las anteriores, se trataban de producciones autogestionadas, sin financiamiento externo y en las que los integrantes desempeñaban diferentes roles. Los recursos económicos se plasmaban en el otorgamiento físico y los simbólicos en el auspicio o aval que les consignaban legitimación y prestigio (reputación en términos de Becker, 2008). No era frecuente identificar, en la danza independiente de Latinoamérica de ese período, algún tipo de una retribución monetaria para las/los bailarines ni sus productores. Ahora bien, siguiendo a Vallejos (2018), interesa esa otra dimensión no material de la precariedad y que pone en

⁸ No se disponen de documentos o testimonios que den cuenta del porqué de esta elección.

evidencia cómo el entorno genera *subjetividades precarias*. De manera recurrente, las propuestas se articulaban en torno a la exploración sobre la condición humana. La estudiante A recordaba haber creado una coreografía temática con todo el disco "El lado oscuro de la luna" de Pink Floyd.⁹ Señalaba que "exponía el mensaje del nacimiento del ser humano y su posterior mecanización materialista recorriendo el camino de la liberación interior" (A. entrevista por correo electrónico, 20/04/2019). El programa indicaba se trataba de un *collage* en los que incluía a Scarlatti, Pink Floyd, Rick Wakeman¹⁰, Jean Michel Jarre¹¹ y "otros." Además de jazz y música popular argentina. La prensa que añadía que a cada cambio de cuadro le precedía la sintonización de un medio electrónico al que aludía con cierto desdén: "en estos momentos están junto al hombre", "influyen tanto en su conducta, en sus modismos" y "le descargan una serie de mensajes huecos, vacíos y sin sentido" (LVI, 14/10/1978).

En el contexto dictatorial la banda Pink Floyd integraba la nómina de artistas cuya difusión y reproducción estaba prohibida. Se ejercía un control y sanción por emitir música desaconsejada o mencionar a quienes figuraban en las llamadas "listas negras". En particular, eran censurados temas que se refirieran al amor, la libertad, el deseo y la lucha contra la opresión. Una de las composiciones más reconocidas de aquel grupo versa sobre el poder y los dispositivos disciplinarios en la sociedad. Era una de las bandas que solía aparecer en las coreografías contemporáneas de esos años.¹² Por ejemplo, en una puesta de los hermanos Hakimian (1978) que al igual que Gradassi se habían formado con Adda Hünicken (considerada pionera de la danza moderna cordobesa) y que eran reconocidos, junto a otros, como referentes.¹³ Previamente, en 1973 el reconocido bailarín y coreógrafo Oscar Araiz se había presentado en la ciudad con "Araiz on the rock". De acuerdo con sus memorias se trataba de una iniciativa que había surgido de la mano de un empresario del Teatro Odeón como una forma de *supervivencia* tras la pérdida del apoyo oficial al Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. De acuerdo con una de las descripciones, fue de corte más comercial, en busca de público, pero de *calidad*. Se

⁹ Dark side of the moon (1973) fue el disco con el que el grupo se insertó globalmente llegando a consolidarse con The Wall (1979).

¹⁰ (1949 -). Músico británico que formó parte de la banda de rock sinfónico YES y que después continuó como solista. Reconocido por el empleo de teclados electrónicos, el uso de orquestas y coros como acompañamiento dentro del género del rock.

¹¹ (1948-) Compositor francés considerado pionero en la música electrónica europea

¹² Ensamble coreografía de Laura Galante (Danza Abierta '81).

¹³ Aún no se disponen de escritos sobre la trayectoria de estos bailarines, pero si entrevistas y material documental que permitirán profundizar.

describe como “una melange de rock con rancheras y clásico, con ropa de Renata [Schusseheim]” (Giubellino, 2016) y en la que Pink Floyd formaba parte del repertorio musical.

Aunque no se disponen de notas o referencias en el programa que amplíen sobre el contenido de cada cuadro se recurre a los registros visuales ya las críticas periodísticas para su reconstitución. Se estructuraba en once escenas: (1) *Humanidad*, (2) *Amor desdoblado*, (3) *Misterio del nacimiento* (la prensa refería: “el ser se ve obligado de pronto, en su devenir por la sociedad donde vive, a realizar elecciones, a adoptar conductas falsas o no, pero que lo condicionan”). En (4) *Vendedora de máscaras* se estima que algunas imágenes que podrían corresponderse, en una se reconoce al coreógrafo y a las/los bailarina/es utilizando caretas en sus rostros, otras sosteniéndolas con las manos y en acción de mostrárselas a los espectadores. Se visualiza a bailarinas mujeres con zapatos de taco, mallas con prendas de lencería encima (brasier, g-string, portaligas) y collares largos que se infiere asociada a cierto fetichismo, prostitución o evocación de un baile de cabaret o burlesque (género que suele aparecer en el repertorio contemporáneo)¹⁴. Le seguía (5) *Rueda del destino* (en la que según el diario “los medios anuncian y mueven al consumismo y a la conformidad”). En una de las fotografías se ve a una bailarina con una caja en su cabeza de cartón forrada en afiche y uno de sus frentes abiertos simulando un televisor. La acompañan otras/os bailarinas/es con mallas y, a modo de chaleco, la utilización de bolsas de papel pertenecientes (por las inscripciones) a “ATO CHIMIE Paris” (empresa química creada en 1971). (6) *Oh, familia* remitía “irónicamente los componentes de ésta, con todos los defectos de una familia tipo, pero expresados en forma dinámica a través del movimiento de los integrantes, a través de la danza de la vida misma.” (8) *Y el ángel?* (de acuerdo con la prensa aquel “que quiso volar, que deseaba hacerlo con cuerpo y espíritu hasta que vino alguien y le quitó las alas, son los sueños del hombre, lo que aspira y que a veces no llega, las metas”). (9) *Adelante comprando* contenía metáforas estereotipadas del consumismo. (10) *Napoleón* aludía al “dictador, el caudillo que cada época histórica da como resultado de esa necesidad de mitos que tiene el hombre.” Los registros visuales muestran a Gradassi representando esta escena con levantando su brazo derecho con el puño cerrado, ataviado con malla de danza masculina, torso desnudo con chaquetilla corta tipo frac, sombrero - en menor escala -

¹⁴ En otras obras cordobesas y translocales suele verse ese vestuario y género en sus composiciones.

bicornio frontal de dos picos, de alas anchas recogidas hacia arriba (también conocido como chapeau de bras) con el que popularmente se representa a figuras militares y, particularmente, a esta personalidad política de Francia que da nombre a la escena. (11) *Círculo puro* era el cual final que se describía como una consecuencia de *des-pojarse*. Se destallaba: “después de la visión y representación apocalíptica de <la guerra> vendrá el círculo puro de las capas blancas trayendo una nueva esperanza, un deseo de seguir adelante porque el hombre, a pesar de todo, siempre progresa.” (citas extraídas de un recorte periodístico s/d preservado en el AGC).¹⁵ Estas transcripciones y descripción de las imágenes revelan marcas presentes en las producciones estéticas que Gradassi emprendía. Por otra parte, sin ser calificada como *política* pueden inferirse algunas críticas en torno a la coyuntura autoritaria y al orden socio-cultural. En resumen, dan cuenta de una estética de la precariedad que no se circunscribe sólo a un “modo” de hacer, sino a la fragilidad y vulnerabilidad humana (de la vida, de los cuerpos y sus movimientos). Habría otra precariedad, que reside en la danza periférica y su posibilidad de contemporaneidad (Vallejos, 2018). El análisis es más amplio, pero repara en la potencialidad de la precariedad en términos conceptuales para el trabajo artístico, además como crítica de las prácticas coreográficas a nivel profesional en el ámbito local. Aunque esta búsqueda no era explícita en Gradassi si se reconoce en su trabajo coreográfico con grupos vocacionales. Planteaba su concepción de la danza como aquella a través de la cual “el hombre puede expresar sus emociones y estados de ánimo, sugerencias e intuiciones mediante movimientos coordinados y disciplinados por un ritmo” (TC 14/10/1981).

En el caso de *Racconto* la crítica marcaba “cierta falta de armonía, de equilibrio, producto quizá de la amplitud de las intenciones (LP 19/10/1978). Se distinguía entre un alto contenido poético que contrastaba con apelación a los lugares comunes. Sin embargo, destacaban como “altamente positivo cierto grado de comunicación con el público, a nivel estético, no lingüístico, logrado en varios cuadros.” (Ibídem). Otras reseñas identifican en las propuestas de Gradassi “métodos totalmente distintos” y las definían como “una expresión netamente creativa.” Observan su concepción de la danza más que en un sentido técnico en capacidad emotiva y sensible y en su apelación a espectadores activos (cf. Recorte s/d AGC). Es en referencia a esto último que podría pensarse la politicidad de la danza contemporánea en esos años. Según manifestaba el objetivo era proporcionar

¹⁵ En las fotografías se aprecia la descripción que realiza el periodista.

un lenguaje nuevo que estuviera de acuerdo con las necesidades y motivaciones del tiempo y lugar (TC 14/10/1981).

Nuevas convenciones e interdisciplinariedad

Saliéndose de los espacios tradicionales y en articulación con otros lenguajes artísticos, Gradassi emprendió “Escultura dinámica 81”. Era un espectáculo de interacción *escultura – danza* con la particularidad de ser emplazado en galerías comerciales de la ciudad de Córdoba. Halla influencias de su paso por la plástica y sus experiencias en Inglaterra donde habría visto puestas de Alwin Nicolais.¹⁶ Se lo consideró uno de los referentes de la danza multimedia, pionero en la utilización de la música electrónica como elemento de la danza y el uso de la luminotécnica y las proyecciones para la creación de nuevas formas. Partía de los principios de deshumanización y descentralización para componer abstracciones. En esa despersonalización, enfoca su concepto de “descentralización” que consistía en fundir los/las actores (bailarinas/es) con el ambiente a través de los vestuarios y diseños, usando sonidos e imágenes cambiantes proyectadas en el escenario y el intérprete, logrando así no centrarse en el individuo (bailarín/a). Sus coreografías privilegiaban un todo con el entorno. Gradassi planteaba a través del movimiento la conformación de grupos escultóricos en una combinación entre el espacio, el espectador y el despliegue lumínico. La elección de una galería comercial céntrica de significativa circulación, portaba materiales constructivos y la disposición arquitectónica que se conjugaban con la propuesta coreográfica.

Continuando con la búsqueda de comunicación, entre los objetivos planteaba “retener por un momento al transeúnte ocasional a través del ejercicio estético de la danza” (Diario Córdoba, 11/11/1981). La crítica la describía como un “espectáculo original” en el que se conjugaban:

Luces de neón, precios, liquidación, apuro por llegar, de pronto un corte en el tiempo musical y la forma hecha mensaje en la escultura. Algo había cambiado en el área cotidiana. El arte ganaba esta vez y transformaba lo de todos los días. El pensamiento seguía al movimiento, el sentimiento invadió todo: luz, color, armonía. La magia atrapó todo con su mensaje distinto. (...) nadie esperaba la posibilidad

¹⁶ Lilian Harmel, una de las principales capacitadoras de Gradassi en Londres, tenía un particular interés por esa compañía estadounidense. En una conversación informal, su hija recuerda que durante aquella estancia fueron a ver una de sus obras en el Sadlers Wells Theatre. (Entrevista a Ninette Rubenstein, 30/11/2020, vía Messenger).

de expresión dinámica a partir del estatismo escultural de los grupos. Todos nos transmitían algo, eran claros, nos sacudían, nos proyectaban, nos deleitaban. Ya nadie estaba ajeno, habíamos olvidado el entorno. Marcelo Gradassi y su grupo nos hablan mostrado algo diferente, una dimensión distinta donde se rescataba lo humano, lo mejor del hombre. (Diario Córdoba, 16/08/1981).

Aunque no se alude a ello, puede leerse en el marco del declive del gobierno autoritario. En una entrevista Gradassi manifestaba: “la gente se está despertando. He observado últimamente la preocupación que tiene la gente por las tareas creativas (...) (TC, 14/10/1981). Puede interpretarse cierta politicidad en esa irrupción y ocupación del espacio público proponía otra relación con el espectador que no era aquel asistente avezado que concurre a la sala tradicional sabiendo que va a consumir una obra artística. Lo cotidiano, el acontecer político y lo artístico se conjugaban en un clima de descomposición del régimen militar y de recomposición social.

En 1982 adquirió una propiedad que acondicionó como vivienda, centro de enseñanza y sala a semejanza de los teatros londinenses de los que había sido habitué. A partir de entonces se advierten cambios respecto de sus propuestas, aunque mantiene algunos de los “modos de hacer” y un mismo interés en sus puestas. El espacio fue inaugurado con la obra “Cuadros de una exposición” (1982 -1983). El programa menciona el uso de *slides* (diapositivas) y proyecciones y aunque no figuran referencias de la música en el Curriculum Vitae se indica al grupo británico Emerson, Lake & Palmer. Justamente, esta banda había lanzado en 1971 “Pictures at an Exhibition”. Se trataba de un álbum grabado en vivo resultante de una adaptación al estilo del rock progresivo o sinfónico de la suite original homónima para piano compuesta por Modest Músorgski en 1874¹⁷ y de, su versión más conocida, la orquestación de Maurice Ravel de 1922.¹⁸ Se la describe como una obra inspirada en pinturas y dibujos de una exposición póstuma del artista y arquitecto Víktor Hartmann (1834-1873). A manera de homenaje a quien fuera su amigo, Músorgski quiso “dibujar en música” algunos de los cuadros (música programática).¹⁹ Sin registros que permitan constatar y dar cuenta de especificaciones se

¹⁷ Compositor ruso de fines del siglo XIX, integrante del Grupo de Los Cinco inscriptos como género romántico ruso, incluía a Balakirev, Cui, Rimsky-Korsakov y Borodin. Su objetivo era producir música que los diferenciaban de los estilos centroeuropeos por ello son considerados responsables de crear un sonido nacionalista entre 1856 y 1870.

¹⁸ Los temas estrictamente basados en esa obra fueron: Promenade, The Gnome, The Old Castle, The Hut of Baba Yaga y The Great Gates of Kiev, que se intercalaban con otras composiciones instrumentales, baladas y piezas de rock. Además, el disco termina con un añadido, El Cascanueces de Tchaikovsky. De manera experimental e instrumental recurrían al teclado (Emerson), batería (Palmer) y bajo (Lake).

¹⁹ Música que busca evocar ideas e imágenes, representando musicalmente una escena o estado de ánimo.

desconoce cuáles fueron efectivamente los temas musicales y visuales que formaron parte de la puesta coreográfica local. Si se advierte una recurrencia en las elecciones sonoras la inclinación por el denominado rock sinfónico²⁰, la música electrónica y experimental para el desarrollo de coreografías que combinan los movimientos corporales con efectos lumínicos, la proyección de imágenes y la lectura de textos. Prevalecía la atención en las problemáticas de la existencia. En 1983 estrenaron Circus. De acuerdo con la prensa abordaba el “devenir humano, con su carga de inocencia, caídas, decepción, soledad, esperanza y miedo”. El programa incluía el siguiente escrito:

Una vez tuve el sol entre mis dedos...
Lo estalló la realidad y se perdió la inocencia

Malabarista
Si no fuera por el tic-tac
Y ella (la muerte) avanza vigorosamente.

Mago
Quiero creer.(Y si existiera?)
Ritual del círculo

Payaso
Mucho macho
Ella también se aburre

Domador
El silencio silenciado.
Disputa del matador.

Trapecista
Solo, a pesar de...
Y ella también tiene tentaciones.

Equilibrista
Asfixia de normalidad.
Después de la locura, nada...

FINALE... (con todo lo de siempre); bendición de sonrisas, encaje de telarañas,
rechazo de despedida, reclamo de inocencia

Y HOP!....MI GLOBO BLANCO

²⁰ (Excede las competencias de la autora y los objetivos de este trabajo por lo que sólo pueden indicarse algunas lecturas). Movimiento definido como aquel que de manera experimental recogía las propuestas heredadas de la música clásica de discos organizados en suites en torno a una temática (o concepto) y que organizaba las canciones y largos pasajes instrumentales que servían para las improvisaciones en las presentaciones en vivo (entendida como práctica heredada del jazz).

No se disponen de anotaciones ni testimonios que permitan establecer relaciones directas²¹, pero una lectura posible remite a un devenir personal enfrentado a ese contexto autoritario y traumático reciente. Otras interpretaciones podrían ensayarse respecto de cuestiones de género, feminismo y disidencia. Expresiones, palabras y metáforas a través de los personajes típicos de una escena circense y que remiten a una realidad que se impone, la muerte (desaparecidos), la necesidad de esperanza, el autoritarismo militar masculino, la anomia social, la censura, la supervivencia, un presente asfixiante, el accionar psicológico del régimen, la búsqueda de resquicios festivos y afectivos... En una de las fotografías se ve a Gradassi vestido con lo que parece un jean, el torso desnudo y una cinta tapándole la boca en un movimiento ondulante del cuerpo con los brazos hacia arriba en una atmósfera lumínica, con un fondo donde se aprecia un cartel que se distinguen algunas letras de la palabra *circo* y telas que simulaban una carpa escenográfica acorde.²²

Posteriormente, emprendieron “Mitos” (1983-1984) en la que proponían rastrear la pervivencia en la inconsciencia de los individuos. Mediante el juego de dos planos temporales, enfrentaban los mitos de la antigua Grecia con una misma problemática del presente. De acuerdo con un texto de difusión era una propuesta que no tenía un propósito “puramente estético, se esperaba que el espectador accediera a un mundo donde la idea y las emociones creaban vivencias enriquecedoras, capaces de proyectarse más allá de las urgencias de un mercado de consumo (Cf. Gacetilla AGC). Por su parte, el programa indicaba: “la posibilidad de ilustrar los más íntimos recovecos de esa historia invisible que todo hombre lleva consigo ... en los suburbios de la ciudad, en los barrios umbríos, se refugia el sentimiento del hombre cotidiano, que no sabe de teorías, pero que mantiene enhiesto el sentido común, es decir, el sentido de la historia. Por ellos puede desfilan la inteligencia de los mitos.” Nuevamente el foco estaba puesto en el ser humano. Participaron más de cuarenta bailarinas/bailarines. Con esta obra se presentaron en otras localidades de Córdoba y en el Teatro Municipal de Santa Fe.

²¹ En el ámbito de la danza se halla una coreografía de Marta Graham denominada *Every Soul is a Circus* [Cada alma es un circo] (1939). Basada en un poema de un trovador popular Vachel Lindsay se indica buscaba revelar de manera hilarante el mundo interior de una mujer. Algunas reseñas mencionan que Graham colocaba “su vida” (sus propias experiencias personales) como objeto de humor coreográfico. Aunque hay notables diferencias y se desconoce si esta referencia podría haber sido considerada por Gradassi para su composición.

²² Se considera a seguir explorando, pero puesta en dialogo con el repertorio de imágenes que remiten al período dictatorial esa fotografía carga una potencia singular en tanto su composición/encuadre podría asemejarse a aquellas que exhibían figuras humanas vendadas y cuerpos violentados por régimen castrense. Sin embargo, se halla aún en revisión para evitar (mal)interpretaciones forzadas.

Finalmente, en el marco del proceso de democratización que alentó una multiplicidad de eventos artístico- culturales, y posiblemente producto de la consolidación de su espacio, se visualiza un incremento y diversificación de las prácticas del coreógrafo y en torno al CIDAM. Se reconoce una mayor presencia en distintas iniciativas colectivas organizadas por terceros. No obstante, amerita señalar que no participó en la Semana del Arte y la Soberanía (1982) realizada con el objeto de recaudar fondos para los soldados enviados al conflicto bélico en las Islas Malvinas. Tampoco integró la grilla dedicada a la danza del Primer Festival Latinoamericano de Teatro. Si se lo hará en el III Encuentro de la Danza de Córdoba (1984), en la feria “El Arte en Córdoba” (1986, 1987 y 1989)²³, el II Festival Nacional de Teatro (1987), en las Jornadas Interdisciplinarias de Educación Estética en las Jornadas Interdisciplinarias de Educación Estética (1987), colaboraciones con músicos y plásticos en las II Jornadas de Música Nueva (1988) y en las I Jornadas de Teatro Musical (1988), además del Festival de Verano Internacional de danza experimental y moderna del Monsun Theater (Alemania, 1988). En ellas se evidencia una expansión de prácticas colaborativas y de conexión interdisciplinaria entre los mundos de las artes (fundamentalmente con la plástica y la música experimental). A la par, dan cuenta de los diversos formatos y circuitos por los que transitó la danza contemporánea local.

CONCLUSIONES

La recuperación de la trayectoria y las obras del bailarín y coreógrafo Marcelo Gradassi entre 1976 y 1984 permite reconocer algunas características del microcosmos de la danza contemporánea (periférica) en un contexto signado por el autoritarismo y la fragilidad de los procesos democratizadores. Se exploró como se desarrollaban, en ese marco restrictivo, prácticas artísticas cuya definición se ancla en un sentido rebelde, subversivo, antinstitucional y renovador tendiente a la liberación de los movimientos corporales. En ese derrotero se buscó identificar temáticas, sonoridades, espacios, lenguajes combinados que daban cuenta de los *modos de hacer* y ciertas convenciones del género contemporáneo. A la par se pretendió explorar la *politicidad* y los alcances de una *estética de la precariedad* en esas experiencias. Las coreografías no formaban parte

²³ Véase González, A. S. (2020). De las artes visuales a lo “pluridisciplinario” en 1986: una feria artística en la posdictadura de Argentina. ARS (São Paulo), 18, 129-159.

del repertorio calificado como *políticas o comprometidas* ni lo político se circunscribía a lo institucional o coyuntural, sino que remitía a la búsqueda de una movilización no sólo corporal y artística sino del individuo en general. Se asemejaba al teatro independiente de esos años y asumía su politicidad en el propio *hacer danza*.

En el período analizado que se condice con un tiempo autoritario y la búsqueda del restablecimiento democrático se observa una focalización en temáticas sobre la condición humana. Gradassi abordaba esta temática reparando en la vulnerabilidad, las complejidades de la cotidianeidad, las imposiciones del mercado y de modo extensivo un cuestionamiento del orden social. Aunque no se presentaban abiertamente de resistencia, en sus puestas yacía una dimensión crítica. La danza contemporánea propiciaba, en su práctica y en su consumo, resquicios de libertad y una singular movilización que, de acuerdo con lo reseñado, no parecía alentar un impulso colectivo, sino activaciones internas en los individuos. Asimismo, se trató de reconocer cómo ponían en evidencia los alcances de una precariedad material y subjetiva. Sin circunscribirse estrictamente a los recursos o capacidades técnicas respecto de las tendencias hegemónicas, habilitaba otra serie de discusiones. En la descripción de las coreografías de Gradassi se buscó evidenciar esa estética de la precariedad presente en los modos de hacer y en su potencial en términos de conceptualización y fuerza creativa. Si bien en las críticas emergen observaciones acerca del nivel o calidad de las performances (diferenciando del desempeño del propio coreógrafo-bailarín de las/los estudiantes o intérpretes), se advierte un interés, más que la excelencia técnica, hacia la experimentación corporal y a la producción de las *obras* de manera conjunta.

Por otra parte, se acercaban a corrientes contraculturales (de los '60 y de los '70), por ejemplo, en sus elecciones sonoras ligadas al denominado rock sinfónico británico (no local) y las temáticas que frecuentemente incorporaban cuestionamientos a la sociedad de consumo, a las normas y a la cotidianeidad. Asimismo, se reconocen elementos del denominando "underground" de los '80 (Lucena & Laboreau, 2016) respecto de una *estética colaborativa* (en su desarrollo autofinaciado, autogestivo e independiente) y aquella *estética de la precariedad* como condición de posibilidad. Si bien, no se identifica claramente una *contra-estética vestimentaria indisciplinada* que, en las experiencias porteñas colisionaban con el orden corporal internalizado, se detectan marcas en los vestuarios propuestos y en la puesta de danza-escultura, en las que había

una reutilización de desecho y otras materialidades, pero fundamentalmente se reconoce una tendencia hacia un despojamiento y desnudez.

En cuanto a lo *colaborativo* que, contrastaba con el individualismo y la atomización social propugnada por el autoritarismo, estaba presente en la composición grupal en una práctica cercana a la creación colectiva teatral. Con el paso del tiempo se irá definiendo alrededor de la figura del coreógrafo y *su compañía* y el formato unipersonal no abordado en esta instancia. Por otra parte, se reconocía en el sentido de red cooperativa de los mundos del arte con diferenciaciones de roles en la producción, pero en la que primaba el trabajo en conjunto.

Otro elemento que compartían era la *interdisciplinariedad* que fue definiendo un determinado lenguaje estético. Las coreografías se caracterizaron por la triangulación entre préstamos y la incorporación de tendencias hegemónicas adaptadas y reinterpretadas con factores locales. Articulaban diversos géneros musicales que incluían a compositores locales, textos poéticos con las materialidades de la escenografía, el vestuario y múltiples elementos. Conjugaban movimientos con nuevos sonidos (electrónicos), la proyección de imágenes, los efectos lumínicos en interacción con el entorno y los espectadores. En algunos casos asumieron la modalidad y denominación del *audiovisual* y en otros la *danza-escultura* promoviendo nuevas formas y convenciones en cuanto a la diversidad de recursos, el uso y concepción del espacio y la relación con el público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bazán, P. (2017). Un nudo (trans) local en la década de 1960. Hacia una historia del campo artístico-musical a partir de la trayectoria de Oscar Bazán. *Actas V Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos*, Córdoba (Argentina), 171-184. Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14089>

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte*. Bernal: Univ. Nacional de Quilmes.

Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Biblioteca de bolsillo.

Chartier, R. (2005). *La nueva historia cultural. El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México: Univ. Iberoamericana.

- Fabião, E. (2010). On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro. *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 20 (1), 101-111.
- Fobbio, L. (2010). El nuevo teatro Cordobés y el niño como espectador activo. telondefondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11, 1-25.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. (Traducción y prólogo: Juan Ignacio Vallejos). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Franko, M. (2006). Dance and the Political: States of Exception. *Dance Research Journal*, 38 (1 & 2), 3–18.
- Giubellino, G. (2016). Oscar Araiz: la frase justa, la indicación precisa. *Anfibia*, 23 de agosto de 2016. Recuperado de: <https://www.revistaanfibia.com/oscar-araiz-la-frase-justa-la-indicacion-precisa/>
- Invernizzi, H., & Gociol, J. (2007). *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Martin, R. (2012). A precarious dance, a derivative sociality. *TDR/The Drama Review*, 56 (4), 62-77.
- Myers, J. (2002). Historia cultural. En Altamirano, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Bs. As.: Paidós: 126-128.
- Lucena, D., & Laboureau, G. (comp.) (2016) *Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80*. La Plata: EDULP
- Lucena, D., & Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA)*. 85, 58- 65.
- Musitano, A. (2009). *Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas*. Recuperado de: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticcounc/>
- Musitano, A. (dir.) (2017a). *Teatro, política y universidad: el Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*. UNC, IAE – UBA.
- Musitano, A. (2017b), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*. Córdoba: UNC, IAE – UBA
- Reches, A. L. (2018). Locales paquetes, intelectuales y piringundines: la vida nocturna cordobesa durante la década de 1960 (Argentina), *Cuadernos de Historia del Arte*, 30, 245-270.

Vallejos, J. I. (2019). Dance and Politics. En Sherril Dodds (Dir.), Bloomsbury Companion to Dance Studies (pp. 145-174). Bloomsbury, Londres-Nueva York,

Vallejos, J. I. (2018). Fabián Gandini y la est(ética) de la fissura. *Sztuka Ameryki Łacinskiej / Arte de América Latina*, Nro. 8. Polish Institute of World Art Studies, pp. 21-34.

Documentos hemerográficos

Diarios: Córdoba, La Voz del Interior (LVI), Los Principios (LP), Tiempo Cotidiano (TC)

Massaforte, L. “Los extraños oficios “el de Marcelo Gradassi danzar hasta el silencio”, *Cándida*, Año I, Noviembre (3) 22-23.

“Racconto” impresionó al público cordobés, recorte periodístico sin datos AGC.

Documentos gubernamentales

Res. N° 480 del Ministerio de Cultura y Educación de Córdoba, 23 de mayo de 1979.

AGC: Archivo personal Gradassi-Canavesi

Gacetilla radial LW 1 Radio Universidad de Córdoba

(A) Entrevista a estudiante realizada mediante correo electrónico, fecha: 20/04/2019.

(Se optó por mantener el anonimato de la entrevistada identificándola con la letra A.)