

Victoria Alcala*

Ayelen Clavin**

Giachero/Scaccheri. Dos vías de entrada al archivo:

una aproximación en clave materialista y un abordaje contra-hegemónico.

Giachero/Scaccheri. Duas formas de entrada para o arquivo:

uma abordagem materialista e uma abordagem contra-hegemónica.

RESUMEN

Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina”, que aborda problemáticas historiográficas, específicamente el archivo y la recreación (reenactment o reperformance), desde una perspectiva localizada. En esta línea, pretendemos continuar ese interrogante en torno a los modos de construir archivo en danza, y desde una posición crítica formular dos vías posibles de entrada: por un lado, una aproximación materialista a partir de leer, interpretar, organizar y “re-archivar” el trabajo del coreógrafo argentino Roberto Giachero; y por otro lado, una lectura contra-hegemónica a través de “navegar” por la colección de la artista Iris Scaccheri. De este modo, nos proponemos movilizar la noción más estática y unívoca de archivo, contemplando las tendencias del llamado “giro archivístico” (Tello, 2015) para cartografiar o coreografiar nuevas vías de entrada.

Respecto de la metodología, vale decir que, a partir del trabajo con fuentes documentales y testimonios orales de y sobre los dos artistas bonaerenses mencionados, nos propusimos una acción de re-archivamiento: re-disponer esas materialidades y establecer críticamente nuevas conexiones que trasciendan la linealidad tradicionalmente preestablecida. Podemos decir que, más que atender al conjunto de materiales, buscamos revisar tanto datos biográficos y trayectorias como formas laborales y modos de relación con el campo dancístico en que se inscriben, instituciones que habitan, sus proximidades y distancias.

Palabras clave: danza, archivo, perspectiva materialista, contra-hegemonía.

RESUMO

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa “Historiografias em movimento. Arquivo, recreação e novas metodologias para abordar la historia de la danza argentina”, que aborda questões historiográficas, especificamente o arquivo e a recriação (reenactment o reperformance), a partir de uma perspectiva localizada. Nesta linha, o presente artigo pretende dar continuidade a este questionamento sobre as formas de construção de arquivos de dança e, a partir de uma posição crítica, formular duas possíveis formas de entrada: por um lado, uma abordagem materialista baseada na leitura, interpretação, organização e “re-arquivamento” da obra do coreógrafo argentino Roberto Giachero; e, por outro lado, uma leitura contra-hegemónica através de “navegar” na coleção da artista Iris Scaccheri. Deste modo, propomos mobilizar a noção mais estática e unívoca de arquivo, contemplando as tendências da chamada “viragem arquivística” (Tello, 2015) para mapear ou coreografar novas formas de entrada.

Quanto à metodologia, vale dizer que, a partir do trabalho com fontes documentais e histórias orais de e sobre os dois artistas portenhos mencionados, propusemos uma ação de rearquivamento: reordenar essas materialidades e estabelecer novas conexões que transcendam sua linearidade tradicionalmente preestabelecida. Nesse sentido, podemos afirmar que, mais do que atender ao conjunto de materiais, buscamos revisar tanto dados biográficos e trajetórias quanto formas de trabalho e modos de relação com o campo da dança em que se inserem, instituições que habitam, suas proximidades e distâncias.

Palavras chave: dança, arquivo, abordagem materialista, abordagem contra-hegemónica

Introducción: “Volver a (mover) la noción de archivo”

“The past is unfinished business”
Mark Franko

El presente artículo pretende reflexionar sobre los modos de construir registros y memorias en la danza local;¹ y desde una posición crítica, formular dos vías posibles de entrada a la noción de archivo: por un lado, planteamos una aproximación materialista a partir de leer, interpretar y “re-archivar” el trabajo del coreógrafo argentino Roberto Giachero (RG);² y por otro lado, proponemos una lectura contra-hegemónica a través de “navegar”³ por la colección de la artista platense⁴ Iris Scaccheri (IS). De este modo, pretendemos movilizar una noción de archivo determinada para, en vez de valorizar su supuesta estabilidad y univocidad, coreografiar nuevos accesos; es decir, nuevos modos de expresar, disponer y sopesar las materialidades dinámicas de ambos artistas bonaerenses.

La propuesta metodológica se enmarca en una práctica situada, crítica y dinámica. Primero, partimos del trabajo con fuentes primarias y secundarias, del tipo documental (escritos, audios, videos) y del tipo testimonial (relatos orales en torno a IS y RG). Entre estos materiales, podemos mencionar: datos biográficos, fotografías de presentaciones de obras escénicas, programas de mano, notas y críticas periodísticas, declaraciones de interés, audios y registros filmicos de entrevistas a colegas, estudiantes y discípulos/as de estos dos artistas bonaerenses. Segundo, nos propusimos una acción de re-archivamiento: volver a disponer esas materialidades y establecer nuevas conexiones para

¹ Se enmarca en el proyecto de investigación “Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina” (radicado en el Dto. de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes; Dir.: Eugenia Cadús).

² A partir de este momento, se designan las siglas RG e IS para Roberto Giachero e Iris Scaccheri, respectivamente.

³ Siguiendo la tesis de Llopis (2024), tomamos el verbo “navegar” utilizado por Andreia Nhur de manera amplia. Se entiende la acción de desplazamiento por distintos espacios geográficos, mapas culturales y simbólicos de manera dinámica

⁴ Significa nacida en la ciudad de La Plata, en la provincia de Buenos Aires (Argentina).

trascender las linealidades tradicionalmente establecidas.⁵ En esa línea, podemos decir que entendemos los hallazgos en torno a RG y a IS como una mirada que acopia y revisa sus trayectorias, sus formas laborales, sus proximidades y distanciamientos en tanto modos de relación, inserción o exclusión respecto de los lineamientos del campo dancístico⁶ en que se inscriben, en cuanto las instituciones que habitan y transforman. El tercer paso metodológico consiste en un análisis crítico tanto de las fuentes como de las trayectorias de nuestros artísticas, los modos de ordenamiento de sus creaciones, sus circuitos, etc. En conjunto, ambas aproximaciones suponen una práctica situada para pensar la danza como un campo atravesado por disputas materiales, simbólicas e institucionales que configuran su memoria.

A continuación, compartiremos algunas consideraciones necesarias para dinamizar, conceptualmente, el vínculo entre archivo, política y memoria. Si bien en los últimos 20 años, son numerosas y prolíficas las publicaciones sobre la temática planteada, no todas responden al contexto argentino ni son producidas desde nuestros centros de estudio (salvo algunas excepciones). A lo largo de este tiempo se han discutido, desde distintas perspectivas, la fenomenología del archivo, las políticas del *reenactment*, las epistemologías de la intertemporalidad, entre otras. Para nuestra investigación, resultó clave revisar paradigmas⁷ para problematizarlos y contextualizarlos dentro de las tensiones políticas en Argentina, considerando al archivo como un espacio de disputa por la memoria y la historia. La acción de re-archivamiento que nos

⁵ Esperamos así, problematizar una noción de archivo particular (clásica, eurocentrada, canónica) que disuelve o desconoce la simultaneidad de procesos individuales y colectivos, y que no da cuenta de las tensiones historiográficas existentes a nivel local y regional.

⁶ En diálogo con la noción de *campo* propuesta por Pierre Bourdieu (1980), entendemos el campo dancístico como un espacio social específico de relaciones y disputas donde se establecen jerarquías, legitimaciones y exclusiones en torno a prácticas corporales, estéticas, pedagógicas e institucionales vinculadas con la danza. Dentro de este campo, los artistas se posicionan de manera diferencial según sus trayectorias, capitales acumulados y modos de inserción (institucional, independiente, mediático, etc.), configurando un mapa dinámico y en constante redefinición.

⁷ Siguiendo a Andrés Tello (2015), la práctica archivística no es solo una cuestión contemporánea: “Contrariamente a lo que parecen sugerir los teóricos del nuevo paradigma, lo cierto es que el arte siempre ha tenido que lidiar con el archivo en tanto éste determina su condición de producción, su marco contextual, o constituye el régimen sensible que, muchas veces, las prácticas artísticas buscan deconstruir” (p. 135).

proponemos supone una reconstrucción que expresa, toca, interviene y organiza los llamados “regímenes de la temporalidad” (Hartog, 2007) para invertir la articulación entre pasado, presente y futuro, junto con sus sentidos, dado que más que revisar en retrospectiva, pondremos en relación los materiales trascendiendo su linealidad. Es decir, realizaremos una acción crítica siendo conscientes de la inestabilidad intrínseca que traen consigo los archivos en danza.

En línea con las nociones teóricas expresadas anteriormente, primero, focalizaremos en la figura de RG aproximándonos a los espacios y formas de circulación de sus obras y su labor como coreógrafo; y atendiendo a los grados de autogestión de sus grupos de trabajo, a la singularidad de las condiciones de producción, los espacios e itinerarios de exhibición de sus piezas coreográficas y los circuitos económicos que configuraron su trabajo como coreógrafo. Segundo, abordaremos la sistematización preexistente de los materiales de Iris Scaccheri (Alcalá, 2022). Considerando dos recortes sobre su colección (uno diacrónico, el de los espacios de circulación en su carrera; y el otro, sincrónico, el caso de los tangos y la gauchesca), observaremos en Scaccheri una popularización no solo de sus danzas sino del campo discursivo donde se inscribe su producción artística.

Parte 1: Archivo Giachero, una aproximación en clave materialista⁸

Roberto Giachero (bailarín, coreógrafo y maestro de ballet) fue un artista trabajador que desarrolló su labor creativa y docente principalmente en los años ‘50, ‘60 y parte de los ‘70 del siglo XX. Si bien su nombre no aparece entre los más recurrentes en la historiografía de las danzas argentinas,

⁸ El artículo está dividido en dos partes que desarrollan las dos vías de entrada a la noción de archivo. Primero, la perspectiva materialista del archivo de Giachero a cargo de Ayelen Clavín, se vincula con su investigación doctoral en torno a las relaciones entre danza y trabajo. La segunda parte, a cargo de Victoria Alcalá forma parte de su investigación doctoral (2016-2022) en torno a la producción de Scaccheri. Esta producción derivó en la llamada *Colección Iris Scaccheri* que fue donada en 2024 como material de consulta público e inédito al Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (Argentina).

fue maestro de generaciones de bailarines y bailarinas, dirigió cuerpos estables y compañías autogestionadas, y tuvo gran reconocimiento entre sus colegas, alumnos y discípulos. Esta primera sección del artículo parte fundamentalmente del trabajo con fuentes documentales que dan cuenta de sus creaciones, los espacios en los que desarrolló su tarea, las grupalidades que integró y los vínculos laborales que conformó, proponiendo otra vía de entrada al archivo Giachero. Como anticipamos anteriormente, entendemos al archivo no como un conjunto de elementos quietos a ser interpretados sino como una composición de montajes, la idea de vías de entrada refiere, por un lado, a la voluntad de descubrir y/o construir nuevas hendiduras por las que ingresar a dialogar con fuentes documentales y memorias orales; y por otro, refiere a una acción de investigación que valoriza ese dinamismo. En este sentido, la acción de “entrar” por otra vía al archivo de Giachero⁹ significa construirlo: más que detenerse a observar e intentar interpretar, se trata de establecer relaciones posibles, imaginarlas, formularlas.

Ahora bien, si hablamos de “vías de entrada” al archivo Giachero, es necesario decir que, cuando observamos los materiales y las fuentes con las que contamos, advertimos archivos posibles, es decir, relaciones y montajes entre esos materiales que otros/as estudios y autores han propuesto antes que nosotras (en ese sentido, habría muchos archivos Giachero). Lo que aquí se propone como “otra vía” es un ingreso desde una perspectiva materialista, lo cual implica construir el archivo a partir de priorizar la perspectiva de las condiciones materiales de creación y producción, las relaciones laborales de las personas y grupalidades, y el funcionamiento material (de recursos, infraestructura) de los espacios implicados (sean estos, teatros, organismos, cuerpos estables) estableciendo, en consecuencia, otros montajes. Por oposición a una perspectiva esteticista que prioriza las formas y estilos de la obra de

⁹ Cuando hablamos de archivo Giachero nos referimos a los materiales y fuentes, pero sobre todo a las relaciones y montajes ya existentes –entre esos materiales– que otros estudios han formulado o construido, parcial o totalmente, antes que nosotras.

Giachero —una perspectiva usual en la historiografía de nuestra danza—, preferimos examinar las fuentes y los fenómenos atendiendo a sus condiciones materiales y los aspectos económicos, lo que supone, como dijimos, formular otras relaciones y miradas.

Algunos interrogantes desde los que partimos para ejercitar esa vía de entrada en clave materialista, son: ¿cuáles son las condiciones de creación, producción y circulación que signan el trabajo coreográfico? ¿Qué espacios recorren las obras ya creadas? ¿Cómo se configuran las formas de la labor coreográfica? Posiblemente no todas las preguntas podrán ser respondidas en el mismo grado, pero sí plantearán direcciones en la construcción de “montajes” (Didi-Huberman, 2011) y relaciones que desplegaremos en esta parte del escrito. Así, lo que configura nuestra posición como investigadoras que se sumergen en la tarea de construcción del archivo de Giachero es la noción de “montaje” formulada por Georges Didi-Huberman (2011). En su planteo “El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los «desechos» porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos (p. 175).

En este sentido, instalar la pregunta de si es posible una aproximación al archivo en clave materialista, “desmonta” la perspectiva historiográfica más transitada a la hora de concebir el archivo de un coreógrafo, que es la de priorizar las obras escénicas o los datos de vida artística. En su lugar, “remonta” los “desechos” en dirección a comprender cómo fue materialmente posible su trabajo como creador. Observaremos cómo se configuraron sus relaciones laborales, tanto en ámbitos estatales como en grupalidades autogestionadas, tanto en su dimensión económica como afectiva. Para ello, analizamos parte de su desarrollo profesional en el Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, en tanto institución estatal; así como en grupalidades autogestionadas como la Compañía Argentina de Ballet y la Asociación Amigos de la Danza, e intentamos comprender cómo ambas configuraciones (las del ámbito oficial y

las del ámbito no oficial) diseñaron dinámicamente las condiciones materiales de su existencia, en términos de sustento y de producción de obra artística.

Roberto Giachero, artista trabajador de la danza, se desarrolló principalmente como coreógrafo y maestro de ballet, en los años '50, '60 y parte de los '70. En este artículo, abordaremos especialmente su paso por el Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, y su trabajo en grupalidades de gestión colectiva (la Compañía Argentina de Ballet y la Asociación Amigos de la Danza - AADA), a partir del trabajo con fuentes documentales y memorias orales; en todos los casos, detendremos nuestra atención en las tramas laborales que signan su ser coreógrafo.

En 1946, RG participó en los espectáculos que ofrecía el Seminario de Estudios Coreográficos, que fue un espacio de profesionalización dancística organizado por las hermanas Emilia y Alicia Rabuffetti, que habiendo funcionado un tiempo en forma privada, luego pasó a depender del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) desde 1947, es decir, pasó a estar bajo la órbita de la Comisión Nacional de Cultura (Cadús y Rypka, 2023). Un ejemplo de estas participaciones que realizó Giachero fue a fines de 1948 cuando, según lo informa la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*: “El Seminario de Estudios Coreográficos ofreció en el Teatro Presidente Alvear un espectáculo de danzas”. El programa de la función incluía, entre otras obras, *Las súlfides*, ballet de Michel Fokine sobre música de Frédéric Chopin, según la versión arreglada de Giachero, pieza en la que el coreógrafo además fue intérprete junto a Liana Fuentes, Lila Daneu y Susana Ferraro. También se presentó *Tema con variaciones*, ballet del propio Giachero, y *Adagio*, integrada por Giachero, María Zeller, Marta Mahr, Noemí Romero (*Guía quincenal...*, 1948, p. 56).

Así, el Seminario de Estudios Coreográficos, dedicado especialmente al estudio y ejercicio de la creación coreográfica, fue un espacio relevante en los inicios del trabajo coreográfico de Giachero, ya que allí su producción empezará a ocupar espacios institucionales de exhibición; se trata del momento

en que parte de su trabajo dancístico se dirige a la creación de obras, de manera especializada. Estos espacios de especialización fueron posibles en el marco de “una planificación cultural estatal” desplegada por el primer gobierno de Juan D. Perón, que “contribuyó a la danza ya que le dio lugar a ocupar múltiples espacios, profesionalizarse, divulgar la práctica, y tener ámbitos de formación públicos” (Cadús, 2017, p. 60).

El Seminario de Estudios Coreográficos como un espacio de profesionalización dancística inicia en 1946, mismo año en que se crea el Ballet Estable del Teatro Argentino de la Plata.¹⁰ El coliseo platense se constituye en una nueva opción de empleo (que se suma al Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires, surgido dos décadas antes) dentro del horizonte artístico y laboral de los/las bailarines/as de ballet que residían o desarrollaban su práctica en el área bonaerense. Y si analizamos aún más la paulatina ampliación del horizonte laboral de los/las bailarines/as en el ámbito “oficial”, vale decir que no sólo resulta relevante la constitución del BETALP como una nueva opción de trabajo (un nuevo conjunto, “estable” en términos artísticos, y también en términos de sus formas de empleo). Incluso, podía significar una potencial opción laboral que contribuya a la movilidad nacional e internacional de los/las artistas, tal como refiere Enrique Destaville (2008) cuando señala que “desde la óptica de algunos bailarines que fueron ingresando a las filas, el Ballet del Teatro Argentino se prestaba como ámbito adecuado para desarrollar aptitudes y hacerse conocer, para luego proyectarse hacia otros escenarios en el caso de que fuese su elección” (p. 199).

Desde su participación en el Seminario de Estudios Coreográficos, Giachero inicia su trabajo coreográfico vinculado con espacios dancísticos promovidos y sostenidos por el Estado. Esa vinculación con las políticas públicas específicas y marcos estatales, define su situación laboral como trabajador cultural: a la actividad coreográfica que realiza en el Seminario, le seguirá su vinculación al BETALP, tanto como coreógrafo como en el cargo de director de

¹⁰ En adelante, lo nombraremos como BETALP.

este elenco estable (entre 1954 y 1956), accediendo así a una primera forma de producción que es la que se enmarca en las actividades de un teatro estatal, mediando una relación laboral formal y permanente.

Así es que, a continuación, nos detendremos en el trabajo coreográfico de RG en el ámbito del mencionado organismo cultural estatal. Para comprender las premisas que signaron el surgimiento de este cuerpo estable de danza (1946/47) —cuando el cantante Horacio González Alisedo se desempeñaba como director del coliseo platense—, consideremos, siguiendo a Eugenia Cadús, que este ballet “responde a finalidades que proporcionaban la democratización de la cultura, creándose no sólo para suplir la necesidad de bailarines para las óperas (...) sino como parte de un proyecto institucional que quedará explicitado a lo largo de su desarrollo” (Cadús, 2012, p. 5), y abrió “a los distintos sectores de la población una institución que pertenecería al lugar de la denominada “alta cultura” (Cadús, 2012, p. 8).

RG se desempeñó como director del BETALP entre los años 1954 y 1956¹¹. Tal como sucede en el funcionamiento de organismos de similares características al BETALP, el cargo de los directores artísticos de las compañías estables, implica llevar adelante tareas mayormente artísticas relacionadas a la selección de coreógrafos, la coordinación del grupo que compone el elenco, el perfil de su entrenamiento, y la distribución de roles escénicos, e incluso a menudo asumen la creación o reposición de piezas coreográficas, nuevas o de repertorio de la compañía. Así es que durante esos años en el cargo de director, Giachero fue además coreógrafo repositor de piezas que protagonizaron varias temporadas, como es el caso de *Poema coreográfico en un acto*, una versión de *El lago de los cisnes* de Marius Petipa que integró el repertorio del ballet antes, durante y después del trabajo de Giachero en ese cuerpo de baile. Pinio Gargiulo, el propio Giachero, Tamara Grigorieva, Alberto Felici,

¹¹ Coincidiendo —su trabajo como director del Ballet— con tres períodos de dirección del Teatro Argentino: el del compositor Sebastián Lombardo hasta 1955, y en adelante —a partir del golpe de Estado de 1955— los períodos cortos de Vicente La Ferla y Pedro Mirassou en el mismo año.

Gioconda Filippini, Esmeralda Agoglia, Elisa Ragio, entre otros/as, se encargaron de reponer esta pieza a lo largo de los años. Años después de dejar su cargo de director del BETALP, Giachero fue convocado como coreógrafo: por ejemplo, en la década del 70, hacia el final de su carrera, montó *La bella durmiente*, una versión abreviada del ballet de Marius Petipa. En esta oportunidad, inferimos, no llevó adelante tareas ejecutivas y/o de gestión sino una labor exclusivamente coreográfica, puesto que en ese momento no estaba ya a cargo de la conducción del elenco estable, sino convocado específicamente para la realización del ballet.

Como mencionamos anteriormente, el adjetivo “estable” que caracteriza a algunos cuerpos de baile oficiales dependientes del Estado, hace referencia a la permanencia en el tiempo en al menos dos sentidos. En primer lugar, se trata de un conjunto de artistas que, al compartir un constante entrenamiento, adquiere cierta homogeneidad corporal y estética (en cuanto a su estado físico, las técnicas adquiridas, la práctica que desarrollan, etc.). En segundo lugar, la estabilidad refiere a una forma laboral (sustentada por un contrato, signada por una regularidad salarial en monto y fecha de cobro). Respecto a este segundo aspecto, sin embargo, Eugenia Cadús (2017) se refiere a las condiciones de trabajo y señala que “a pesar de que el participar de una institución oficial brindaba mayor seguridad, la inestabilidad política de nuestro país se veía reflejada en las sucesivas cesantías y jubilaciones de los bailarines” (54). Así y todo, esos niveles de estabilidad (aún interrumpida por la inestabilidad propia del contexto económico argentino), configuraba una situación específica para quienes integraban los elencos dancísticos estatales, y era que su sustento provenía principalmente de su trabajo en la danza (ya sea éste bailar, coreografiar, dar clases en el ballet, o dirigir el organismo), aún cuando “muchos ejercían la docencia, en las escuelas de danza estatales, en estudios privados o en escuelas del interior del país” (p. 54).

RG, en tanto trabajador cultural, no es la excepción a esta configuración múltiple a la hora de habitar distintos espacios laborales, tanto dedicados a la

docencia como también a la creación de piezas escénicas. Esos espacios configuran diferentes condiciones y relaciones de trabajo. Por un lado, tenemos la estructura de un cuerpo estable estatal que configura un empleo, un trabajo en relación de dependencia. Y por otro lado, el funcionamiento de grupos creativos autogestivos formados por artistas que ceden su tiempo y su saber a un proyecto dancístico basado en la producción de obras escénicas. Algunas grupalidades creativas que RG impulsó e integró, y que se han desarrollado en ámbitos no estatales, contaron con algún tipo de apoyo del Estado, ya sea a partir de políticas de fomento o la prestación de espacios oficiales para grupos de producción autogestionada.

Una de las grupalidades creativas que podríamos mencionar para la configuración del Giachero como coreógrafo por fuera del ámbito del BETALP es la Compañía Argentina de Ballet,¹² conjunto de danza creado por él, y en el que se desempeñó como director y, algunas veces, también como intérprete. Dicha compañía coincidió con los años en que RG ya presentaba sus coreografías en el marco de su participación en el Seminario de Estudios Coreográficos. La CAB es el “primer organismo en el género con la que realizó siete temporadas consecutivas. En el transcurso de las mismas estrenó varios de sus ballets más celebrados tales como *Romeo y Julieta*, *Reino de Is*, *Orfeo y otros*” (Programa de mano de Tango, 1955). Sucesivos números de la Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina, correspondientes a los años 1949 y 1950, incluyen anuncios de presentaciones y referencias a la conformación de la CAB –indicando que Giachero la creó en el año 1948–. Por ejemplo, en dos de los números de 1950 se informa que la CAB “realizará, durante el transcurso del presente año, cinco espectáculos coreográficos en el Teatro Presidente Alvear”, y que entre las obras que se presentarían, se cuentan: *Tema con variaciones*, *Romeo y Julieta*, *Sinfonía inconclusa*, *Promenade en Viena*, *Ravelliana*, *El hada de las muñecas*, todas estas con coreografía de RG.

¹² En adelante, la nombraremos como CAB.

Como podemos observar, si tenemos en cuenta que se trata de una compañía que no se enmarca en una estructura estatal/oficial, la producción de piezas coreográficas y la cantidad de presentaciones planeadas para un año, resultan bastante considerables, si comparamos el espacio que actualmente los teatros oficiales destinan a programar grupos independientes. Si bien, al momento de la escritura de este artículo, no contamos con otro tipo de información respecto a la manutención y el funcionamiento autogestionado de la CAB, vale mencionar y resaltar la presencia del mismo dentro de la programación del Teatro Presidente Alvear, uno de los espacios escénicos más relevantes de entre los que alojaron espectáculos de danza (tanto ballet como danza moderna y contemporánea). Esta presencia evidencia el intercambio y circulación entre los circuitos oficial e independiente¹³ de producción dancística, en al menos dos sentidos. Por un lado, en referencia a los espacios de exhibición de obras, vemos que el Teatro Alvear, de incumbencia municipal, incluye presentaciones de elencos con estructuras autogestionadas. Por otro lado, podemos ver esa circulación también en la movilidad de los/as artistas, integrando grupalidades de una y otra índole: por ejemplo, bailarines/as y coreógrafos/as de elencos oficiales (como el Ballet del Teatro Colón y el BETALP) podían, paralelamente a sus puestos “estables”, conformar grupalidades “menos estables”, en las que las relaciones laborales no estaban mediadas por un contrato y salario, sino por acuerdos y compromisos interpersonales asociados al valor que implicaba integrar el grupo de tal o cual coreógrafo/a. De ello es ejemplo la conformación de la CAB, dedicada especialmente a obras de corte balletístico, pero también lo son otros grupos de la época, dirigidos por bailarinas dedicadas a la danza moderna, como el Grupo Experimental de Danza Contemporánea, de Renate Schottelius, o el grupo Nueva Danza que dirigía Paulina Ossona, o el Ballet Stylos de Luisa

¹³ Para un desarrollo más profundo acerca de las categorías “danza oficial”, “no-oficial” e “independiente”, véase Cadús (2017).

Grinberg, grupos en su mayoría integrados por alumnos/as; o el Septeto de Danza.¹⁴

En esta misma línea de pensar la movilidad de los/las artistas entre distintos tipos de estructuras de creación y producción, otro de los grupos al que debemos referirnos es la Asociación de Amigos de la Danza (AADA), cuyas actividades se desarrollaron durante una década, entre 1961, momento en que se constituyó (aunque fue en 1962 que se presentó su primer espectáculo), hasta 1972, cuando sus tareas mermaron. RG fue miembro fundador, integró el Consejo Directivo de AADA en sus inicios y montó coreografías (entre ellas, *Serenata Nocturna*, *La Bella Durmiente*, *Romeo y Julieta*, *El Retrato de M. Gauthier*, *Idylle au Bois*, *Pas de Cinq de la Jeunesse*, *Crisis*, *Grand Pas Classique*). Esta grupalidad artística constituyó un punto de encuentro entre dos líneas de trabajo: el ballet y la danza moderna. En palabras del músico Ernesto Mastronardi (quien también integró el primer núcleo directivo de la asociación), “la rama clásica” del Consejo “estaba representada por Tamara Grigorieva, Roberto Giachero, Amalia Lozano” (Teatro Municipal General San Martín, 1992, p. 22). Además de artistas (coreógrafos/as, músicos/as, intérpretes), Amigos de la Danza contaba con técnicos, administrativos/as, un encargado de las finanzas. Incluso, según la descripción que hace la bailarina Silvia Kaehler (2018) en su libro *Asociación Amigos de la Danza 1962/1966*, la composición de su primer Consejo Directivo de la asociación, que tomó forma legal como tal en el año 1964 (a dos años de existir), incluyó también figuras como Fernando Emery e Inés Malinow, dos reconocidos críticos de ballet por aquellos años.

Respecto al modo de funcionamiento y sostenimiento de AADA, Mastronardi señaló que

La particularidad era que nadie cobraba un peso. Nunca, a lo largo de todos los años que duró Amigos de la Danza, se cobró un solo centavo, ningún bailarín, ningún coreógrafo, nadie. Claro que había gastos y no se contaba con socios ni sponsors. El Fondo

¹⁴ Este grupo estuvo integrado por un grupo de bailarines que coincidieron en las clases de la coreógrafa Ana Itelman (Isse Moyano, 2006, p. 66).

Nacional de las Artes daba un pequeño subsidio y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad cedía gratuitamente la sala Martín Coronado del Teatro San Martín un lunes por mes (Teatro Municipal General San Martín, 1992, p. 22).

Tal como afirma Mastronardi (1992), AADA presentaba regularmente sus creaciones, compuestas e interpretadas por sus integrantes, en el Teatro San Martín. Esto supone una articulación concreta entre el Estado municipal (en este caso, específicamente, el Teatro) y una porción de artistas. Es decir, parte de la infraestructura de una institución estatal se pone a disposición de una grupalidad creativa. No obstante, en este caso, la cesión de las instalaciones y del espacio en la programación parece ser discrecional o, al menos, depender de las voluntades de los funcionarios de turno, mediante la figura de convenios. Así, aunque funcionó con continuidad durante algunos años (entre 1962 y 1971), no constituyó una política pública para el sector cultural en cuestión. Prueba de ello es que, cuando en 1971 se dieron de baja los convenios que permitían a AADA hacer presentaciones con cierta regularidad en la sala Martín Coronado, la labor creativa de la asociación se vio materialmente debilitada hasta su disolución. Respecto del funcionamiento de AADA en términos de circulación de dinero y sostenimiento del grupo, Mastronardi señala que “El dinero de las entradas se reinvertía para producciones nuevas. Los coreógrafos, en este sentido, no tenían que invertir dinero propio” (Teatro Municipal General San Martín, 1992, p. 22). También comenta que, si los/las integrantes de AADA contaban con prendas para aportar a los vestuarios de las obras, usualmente las cedían. En este sentido, concluye, “Era realmente una conjunción de voluntades formidable, increíble” (*op. cit.*, p. 22).

Ahora bien, centrándolo en aquellos/as artistas, especialmente coreógrafos/as y bailarines/as –sobre todo bailarines/as– que integraron AADA, cabe destacar lo que señala la bailarina Violeta Janeiro: “al principio éramos todos del Colón, del Argentino se integraron posteriormente” (Kaehler, 2018, p. 32). Esto es, aquellos/as trabajadores con puestos fijos en las dos compañías estatales de ballet con sede en Buenos Aires, conformaban

también esta otra grupalidad creativa cuyo funcionamiento se sostenía en el trabajo autogestivo de sus miembros, y que portaba dos características que debemos subrayar. Por un lado, el aspecto económico descrito por Ernesto Mastronardi: AADA era “una conjunción de voluntades” en la que “nadie cobraba un peso”, sostenida por al menos dos tipos de apoyo de estructura estatal: uno que correspondía a la cesión (por parte de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires) de instalaciones para alojar a la compañía; y otro que correspondía al fomento (un subsidio del Fondo Nacional de las Artes).¹⁵

Otra característica a destacar en referencia a las modalidades de trabajo es que AADA, lejos de constituir un espacio de acuerdos tácitos o de palabra respecto a tiempo y roles, se dio a sí misma un reglamento de funcionamiento “de estricto cumplimiento, el cual enunciaba principios y propósitos que rigieron su actividad” (Kaehler, 2018, p. 10). En cuanto al tiempo de trabajo al que debían comprometerse los/as bailarines/as y coreógrafos/as, este reglamento establecía que “el horario será: lunes, a fijar según disponibilidad del escenario. Martes a Sábado: a fijar en común acuerdo entre coreógrafos y bailarines, Domingo: descanso”, y se aclara que a los bailarines/as “Se los citará por grupos dentro del horario total” (Kaehler, 2018, p. 11). Cercano a la letra de un acuerdo laboral con forma legal, este reglamento interno advertía que “Los integrantes deberán asistir a todos los ensayos que el coreógrafo indique dentro de los horarios convenidos” y que “No podrá faltarse a más de dos ensayos por mes previo aviso y justificado por razones de fuerza mayor o enfermedad” (Kaehler, 2018, p. 10).

Como podemos observar, el Giachero-coreógrafo no es la excepción en esa dinámica de movilidad laboral de artistas en diferentes tipos de estructuras de creación y producción de obras. Es decir, su trabajo tomó la

¹⁵ El Fondo Nacional de las Artes nace el 3 de febrero de 1958 mediante el decreto N° 1224/58. Se trata de un organismo autárquico dependiente del área de Cultura de la Nación. Es un ente de fomento que otorga subsidios y becas, ofrece préstamos, y organiza concursos, entre otras acciones.

forma de “estable”, cuando fue director del BETALP y su actividad laboral estaba mediada por un contrato a la vez que conformó grupalidades cuyas relaciones estaban motivadas por la “conjunción de voluntades” artístico-creativas, en las que mediaba el compromiso con la danza y con el grupo. Pero es importante mencionar que su figura, a menudo operó como impulsora de estas grupalidades (es el caso de la CAB y AADA)¹⁶. En una entrevista, Hugo Valía se refiere a la importancia que revestía integrar el grupo de Giachero: “El trabajo que él hacía era muy sorprendente, se veía en las funciones (...). La verdad que era un privilegio estar en el grupo de Giachero. Éramos como fideos recién puestos en la olla: nos sacaba medio crudos pero salíamos adelante, la gente aplaudía y llenábamos el teatro” (Valía, 2024). Estas referencias se repiten en varias de las entrevistas que hemos realizado,¹⁷ lo cual nos permite observar el reconocimiento profesional que le conferían quienes fueron sus alumnos/as, intérpretes de sus obras y también sus colegas (e incluso otros/as bailarines que conocían su figura, aunque no hayan tenido un vínculo artístico y/o pedagógico). En todos los casos, los/as entrevistados/as resaltaron las contribuciones que el coreógrafo, habiéndose desempeñado tanto en estructuras laborales estatales como en grupalidades autogestionadas, realizó tanto en términos coreográficos como en lo que refiere a la enseñanza y la práctica del ballet en su época.

Parte 2: Colección Iris Scaccheri, de lo moderno a lo popularización de sus danzas

Como anticipamos, proponemos a continuación una tarea de re-archivamiento sobre la Colección Iris Scaccheri revisando lo ya hecho (Alcalá,

¹⁶ A esto podríamos agregar que realizó coreografías para el Ballet del Sur de Bahía Blanca y dirigió el Ballet Estable de Buenos Aires (hacia 1965 aproximadamente), dos grupalidades en las que no vamos a profundizar en el presente escrito, pero que forman parte de la reconstrucción de circuitos dancísticos que nuestro proyecto de investigación se encuentra estudiando.

¹⁷ Algunos/as de los/as entrevistados/as fueron Roberto Dimitrievich, Amalia Lozano, Andrés Alarcón, Hugo Valía y Cristina Delmagro.

2022); es decir, volveremos a poner en relación los materiales hallados hasta el momento en torno a la figura de Iris Scaccheri (1939-2014). Como un gesto contra-hegemónico, buscaremos nuevos modos de montaje (Glozman, 2019) sobre la clasificación previamente establecida y sus consecuentes interpretaciones. En esta ocasión, esbozaremos nuevas entradas de acceso a su archivo poniendo en juego la noción de cultura popular (en términos de Williams, 2003) y su relación con los espacios y materialidades de circulación menos difundidos hasta la actualidad. Cabe aclarar que, en esta sección, no nos detendremos en los datos biográficos ni en un ordenamiento clásico de su producción ya que esto ya fue hecho en estudios anteriores (Alcalá, 2022; 2023).¹⁸ No obstante, es fundamental considerar que nuestro análisis crítico surge de la revisión de la llamada Colección Iris Scaccheri (Alcalá, 2022) compuesta por una numerosa cantidad de fuentes primarias: fotos, audios, manuscritos, obras y ensayos filmados en video —la mayoría inéditos—, cuya data no había sido sistematizada ni divulgado hasta el momento. Se trata de la compilación y clasificación en nueve apartados que muestran su recorrido por el mundo de la danza como coreógrafa y/o docente, desde la escritura, el teatro, la poesía, el cine, la performance, entre otros.¹⁹ Asimismo, como fuentes secundarias se incluyeron 14 (catorce) entrevistas a familiares y colegas,²⁰ programas de mano, recortes periodísticos y programas de mano de diversos teatros junto con una cronología tentativa y actualizada. Todo este material permitió posteriormente, establecer tanto un documental poético como un retrato biográfico para difundir otras facetas de IS como artista y creadora.

¹⁸ Para ampliar estas cuestiones puede consultarse el “Catálogo” incluido en la tesis doctoral ya consignada (Alcalá, 2022) y parte del retrato biográfico con datos inéditos publicados por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Alcalá, 2023).

¹⁹ En definitiva, este inventario sentó un precedente para que investigaciones posteriores puedan modificarlo, corregirlo o ampliarlo.

²⁰ Entre ellos, cabe mencionar a Sergio Selim (sobrino), Oscar Araiz (colega), Aurelia Chillemi (bailarina y amiga), Cristina Benegas (actriz e intérprete), entre otros. Para ampliar la información, sugerimos consultar en detalle: Alcalá (2022).

Debido al camino ya trazado, presentaremos otras líneas de análisis respecto de la estética y circulación de IS a través del campo de danza local.

Partimos de la idea de que Scaccheri tuvo, desde temprana edad, una fuerte formación técnico-académica y una educación formal en danza, música y teatro. Si bien puede ser presentada como una figura pionera (Osona, 2003) y destacada dentro de los circuitos centrales de la danza moderno-académica en Argentina (por sus temporadas en el Teatro Argentino de La Plata o en el Teatro General San Martín), fue una artista con un enorme magnetismo que la acercó más a lo popular respecto de sus coetáneos; al menos, en ciertos aspectos que detallaremos a lo largo del presente apartado. Coincidimos con Alejandra Vignolo cuando se pregunta por la supervivencia de Scaccheri durante las décadas del 60 y del 70:

Dentro de este contexto, la danza de Scaccheri encarnó los apasionados anhelos de una parte de la sociedad argentina totalmente convencida de su autodeterminación y de la posibilidad de llevar adelante cambios drásticos y radicales. Pero, si bien la evolución de la obra de Iris en tanto fenómeno cultural refleja el itinerario de uno de los momentos más relevantes y dolorosos de la historia de nuestro país, el pasaje de las fuerzas concentradas de la utopía a la tragedia colectiva y traumática con el comienzo de la dictadura (el pasaje de la vanguardia artística a la radicalización política); su figura consigue sobrevivir con la fuerte impronta de un dispositivo mediático sin precedentes en el país (Vignolo, 2018, párr. 1)

Podemos afirmar que su supervivencia no queda delimitada solo a una época sino a decisiones compositivas contraculturales²¹ que estudiaremos a continuación. Aunque su danza no era masiva en términos estrictos, sí produjo un quiebre en la adhesión del público dentro y fuera del campo dancístico al abordar aspectos sociales, colectivos y transgresores que la acercaron a lo popular en un sentido simbólico: su rebeldía, las declaraciones públicas y sus

²¹ Adherimos a la concepción de Oscar Terán (2013), quien estudia el campo intelectual de los años 60, por su heterogeneidad discursiva conformada por convicciones humano-céntricas, el existencialismo denunciante de la época, el compromiso situado en la realidad contextual y en contra del idealismo academicista, la experimentación artístico-cultural, etc.

conferencias en tono de proclama, la circulación por espacios *under*, su cosmovisión diferencial para el campo intelectual de la época (sus lecturas e intertextualidades), las asociaciones con artistas populares, cultos y marginales, la propagación en medios periodísticos y televisivos, su producción y consumo cultural construyeron un ideario de libertad expresiva diversa, multifacética y alternativa (incluso para la danza de ese entonces). Además, trabajó profundamente con la identidad argentina de manera recurrente tanto en el uso de sus tradiciones, imaginarios y repertorios, como en la difusión y exportación de lo local que, en el decir de Borges (1957), podríamos ubicar más allá de “lo regional” en este caso, debido a su inminente versatilidad.

Si bien resultan indiscutibles la difusión, la relevancia y la espectacularidad de sus obras más famosas, tales como *Oye Humanidad* y *Carmina Burana* —un clásico que atravesó al menos tres generaciones desde su estreno en 1965, resulta poco lo escrito en cuanto a sus condiciones y circuitos de producción. En el enorme caudal de producción dancística y artística presente en su *Colección*, se evidencian diversas facetas: desde lo clásico a lo moderno, desde lo vanguardista a lo popular, desde el romanticismo a lo experimental. Su producción cultural suele ser difundida por una notoria estética eurocéntrica debido a su estrecho vínculo, por ejemplo, con Dore Hoyer.²² Cuando Scaccheri recibió, en el año 2000, el premio *Teatro del Mundo* el jurado expresó:

[este premio] destinado a distinguir a los teatristas del Río de La Plata que trabajan para conectar el teatro argentino con las manifestaciones del teatro universal y favorecen al diálogo de culturas en el mundo (...) considera que la coreógrafa, bailarina y directora Iris Scaccheri, ha realizado a lo largo de su carrera una contribución invaluable a la escena nacional e internacional (Scaccheri, 2016, p. 4).

²² Resulta promisorio estudiar en futuras investigaciones la noción de intertextualidad en las danzas de Iris, y si cabe o no la categoría de *reenactment*, reconstrucción o revisión, especialmente en su vínculo con la obra de Hoyer.

Por los motivos expuestos, nos enfocaremos en las obras dedicadas al tango gardeliano y al ideario argentino²³ en general, así como los espacios y construcciones discursivas donde sus obras circularon popularizando tanto sus danzas como las temáticas presentes en ellas. Evitando tautologías sobre el término “arte popular”, destacamos la idea de Galeano quien concibe la cultura popular como un complejo sistema de símbolo de identidad que un pueblo preserva y crea (Colombres, 2010). En definitiva, se trata de una artista que dialogó con algunos elementos de la tradición (en danza, en literatura, en música) desde la ruptura a través de transgresiones que la ubicaron constantemente al frente de una batalla cultural mayor, centrada a saber, en qué se entiende por danza, quiénes la consumen y para qué. Fuera de toda imposición progresista, Scaccheri busca una liberación cultural sin fijar al ser humano en un precepto cerrado sino soltándolo despojado al mundo, a través de expresiones y declaraciones libres como sucede en la serie *Oye humanidad* (1969-1990).

Cabe aclarar que Iris dedicó su vida entera a la creación coreográfica, a su formación y a la de otros. Muchos de sus maestros le ofrecían clases gratuitas sin saber por qué (Scaccheri, 2010). En varias ocasiones, la bailarina evitaba decir su fecha de nacimiento para que la siguieran contratando.²⁴ En sus más de 20 años de giras y recitales de danza, destacamos numerosas contrataciones auspiciadas por distintos Ministerios y entes gubernamentales en apoyo a la cultura tanto a nivel nacional como internacional. Comenta Scaccheri en *Brindis a la danza*:

Era tanto el peso que llevaba por vestuario y accesorios de escenografía, que cada vez que subía a un avión me cobraban sobrepeso de por lo menos 10 kg. Entonces una vez pregunté

²³ En su poética relevamos textos de autores argentinos como: Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, Alfonsina Storni, José Hernández, Amelia Biagiomi, Olga Orozco, Liliana Lukin, Ernesto Sábato, Roberto Themis Speroni y Félix Luna.

²⁴ Parte de nuestro trabajo doctoral y publicaciones posteriores se abocaron a corregir y corroborar los datos de su biografía (Alcalá, 2023).

«¿Cuánto pesa la gente?» — 60 o 70 kg. — Entonces péseenme a mí. No me cobraron más exceso de peso.

Es una profesión en que no se valoriza el esfuerzo de todo lo que hay que pasar, el peso de las cintas grabadas, los problemas de salud por los cambios climáticos al cambiar de país o de continente (2010, p. 110).

En muchos de estos viajes, Scaccheri promocionaba la cultura nacional no solo por las temáticas elegidas sino por la selección que hacía de textos y autores. Por ejemplo, la obra *Para Gardel* fue nada más y nada menos estrenada en el Teatro Oficial de Estocolmo (Scaccheri, CV, 2016). En uno de los fragmentos, “El día que me quieras”, Iris bailaba con un vestido que le había regalado la propia Dore Hoyer (Scaccheri, 2010). A su vez, esta misma sección fue televisada en Argentina en el programa *Veladas de Gala* (1981), junto con otras de sus obras. Asimismo, presentó *Poesías contemporáneas sudamericanas y poesía popular: el tango* en numerosos cafés literarios de Buenos Aires, Estocolmo y París. Este proyecto también fue televisado en la programación suizo-italiana (op. cit).

Primero, se observa la enorme amplitud e interés por sus danzas en diversas partes del mundo y en variados sectores culturales. Bailó, por mencionar algunos datos, en ámbitos literarios (como la Feria internacional del Libro y el Foro Gandhi); en ámbitos vinculados con las artes plásticas (el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Nacional de Estocolmo); con la ópera (en teatros de Francia y España), en el cine y la TV (en Suecia); en espacios religiosos (como en la Basílica del Sagrado Corazón de Buenos Aires, la Capilla Medieval de Frankfurt y templos de Japón); en recitales al aire libre organizados por la Municipalidad de Buenos Aires y en giras al interior del país promocionadas por el Fondo Nacional de las Artes, en estaciones de tren de Nueva York, en parques de Alemania y Holanda, etc. (op. cit). Más allá de sus típicos espectadores del Teatro General San Martín, sus danzas trascendieron fronteras hasta volver al público “tan fanático como la barra

brava de Boca Juniors” (Halperín, en Archivo, 2016, párr. 3). Según Sergio Selim²⁵ (2025) el valor de las entradas era muy accesible y, según observamos en muchas ocasiones, gratuito.

Scaccheri comenta que cuando tenía ocho años su maestra del Conservatorio la retaba porque cambiaba los pasos de la coreografía establecida. Luego de una función donde la aplaudieron solo en determinados momentos, pensó:

Cuando fui a mi casa me dije: «qué raro, al público y a mí nos gustan cosas diferentes. A la gente le gustó más lo fácil, y yo, en cambio, prefiero lo otro, lo distinto». Con el tiempo comprendí que la gente aplaudió lo accesible, lo conocido. Lo otro, era diferente, desconocido. Estas experiencias me enseñaron a través del tiempo a comunicarme con el espectador, no a un nivel especulativo, sino por una especie de interés esencial que ubica a la Danza como un hecho para ser compartido (Guido, 1997, p. 17).

Tal fue su conexión con el público que existe una famosa anécdota que cuenta que la sacaron en andas, después de una función, “por primera vez a una bailarina argentina. Solamente había pasado con Ana Pávlova y Alicia Alonso” (“Iris Scaccheri en Buenos Aires luego de tres años de ausencia”, s.f., párr. 4). Por su parte, confiesa Alejandro Cervera lo llamativo que fue ver bailar a Scaccheri en el Colón: “estaba más acostumbrado a ver el repertorio de ópera tradicional, o algún que otro ballet clásico, ver a una bailarina solista definitivamente distinta a lo que había visto siempre, me impresionó mucho”. Luego, agrega: “No había mucha gente en el teatro, pero la ovacionaron, y yo también porque el trabajo era muy impresionante (...). Verla a Iris bailando fue realmente fantástico” (Isse Moyano, 2006, p. 164). También, fueron muchas las ocasiones en que Iris dedicó sus espectáculos a los jóvenes, pidiendo que no dejen morir a la danza.

Segundo, se destaca este interés de la bailarina por lo social al expresar los problemas de su época, con un claro espíritu humanista capaz de

²⁵ Sobrino de Scaccheri. Agradecemos su permanente colaboración a nuestras investigaciones.

trascender incluso lo epocal por entonces vigente. Podemos mencionar el dictado de charlas vinculadas con Derechos Humanos,²⁶ y en otros casos, su preocupación por las artes a través de conferencias y seminarios titulados: “La danza social”, “Venta y suicido de la danza hoy” y “Curso sobre la composición en equipo”. Además, hay una preocupación social al mejor estilo *arlítano*: sus personajes son tomados “de la calle, la realidad me los presenta. En otras ocasiones, me lo traen otras personas. Lo que quiero destacar es que son seres que viven, que no son productos de la fantasía, ni de las leyendas” (Iacovello, 1984, párr. 4).

Si bien IS dedicó gran parte de su creación a su labor como solista, también colaboró con otros artistas de yugo popular, como Mercedes Sosa y Sara Facio, y realizó trabajos de composición en colaboración. Uno de ellos fue a través del grupo llamado “Anti-dance”, creado en 1973 en Londres. Este ballet estaba conformado por actores, bailarines y cantantes hindúes, franceses e ingleses. Años después, convocó a un nuevo elenco de jóvenes argentinos para bailar *La Gaucha*, presentada finalmente en el Teatro Nacional Cervantes (Scaccheri, 1992). Esta obra plantea un cruce cultural entre España y Argentina dado que la gaucha es una especie de sombra inspirada en *La tía Tula* (de Unamuno). Allí plantea la lucha de la mujer inmigrante y sus problemáticas socioeconómicas, propias de los años y décadas poscoloniales: “La gaucha es la reina «salvaje» de un movimiento que piensa” (Scaccheri, 1992, p. 2).

Cabe recordar que IS se formó dentro de un contexto donde el arte estaba altamente comprometido a nivel social, compromiso que ella erigió durante el resto de su carrera. Hacia la década del 60’ en La Plata, la vida cultural de la ciudad era especialmente activa: “Se tenía la percepción de que el arte era energía, entusiasmo y compromiso, y que la experimentación era una de sus herramientas primordiales” (Oteriño ctd. en Sánchez Distacio, 2007, p. 42). IS circulaba de igual manera por el ámbito oficial e independiente,

²⁶ Según el currículum consultado, Iris ofrece varias conferencias en universidades y bibliotecas asesorada por Napoleón Cabrera para la protección del arte y del ser humano actual (Scaccheri, 2016).

impulsando un alejamiento de las convenciones a nivel formal y conceptual, en la estructura y en las temáticas coreográficas. Sin embargo, en muchas entrevistas posteriores a la década del 60 reconoció su necesidad de disputar la escena local y la falta de disponibilidad de los teatros argentinos para alojar su danza (Archivo, 2016). Estas limitaciones, en parte, construyeron progresivamente su alejamiento respecto del círculo de danza porteño.²⁷

Respecto de la genealogía de danza moderna en Buenos Aires, IS se destacó por su atipicidad (Alcalá, 2022). Siguiendo su cosmovisión, el tango ocupa también un lugar peculiar operando como un ideario de libertad indiscutido y presente desde los inicios de su carrera. Como género musical fue incorporado por primera vez a su repertorio en 1978 en *Los Brindis*, donde homenajeó a Gardel a la par de Manuel de Falla y de Richard Wagner. Además de *Para Gardel* (de 1981), en 1982 estrenó *Los locos idilios de una mujer en un palco dorado*, con música de Gardel, Wagner y A. Le Pera (Scaccheri, 2010).²⁸ No obstante, Sergio Selim aclara que este interés por el tango es todavía anterior: “La casa de Iris en la Plata pertenecía a un barrio muy tanguero. Hasta se dice que Pascual Contursi se juntaba en esa casa con amigos y hasta compuso allí *Mi noche triste*. Ella fue a esa casa de muy niña” (2015, s.p.). Además su hermana mayor, Dora Mabel, era una gran pianista: “Así, ella comenzó a escuchar a Beethoven y los tangos de Gardel en el piano” (s.p.). Tal es así que dedica una obra entera al músico argentino a modo de homenaje. En *Para Gardel*, incluye: “Tomo y obligo”, “Volvió una noche”, “Cuesta abajo”, “Mano a mano” y termina con el emblemático “Yira, yira”. Además del trabajo melancólico con el repertorio de canciones elegidas, Scaccheri agrega un interludio donde se observan zapateos flamencos dispares para primero,

²⁷ *Oye humanidad* surge luego de una reunión fallida con el Teatro Colón cuando le niegan volver a presentarse: “Cuando en Buenos Aires me cerraron las puertas (...) estaba muy triste. Había bailado en el Teatro Colón, muy bien, y quise volver a bailar. «Ya bailó», me dijeron” (Isse Moyano, 2006, p. 77). Agrega: “a veces soy discutida porque creen que mis formas son viejas” (op. cit., p. 77).

²⁸ En ambas ocasiones resulta llamativa la tríada generada entre Argentina, Alemania y España, afluencia cultural que conforma su ideario estético junto con muchas de las problemáticas planteadas en su vasta producción.

volver al tango emulando pasos de malambo; y luego, volver a sus típicos *jetés* desarmados, como si cabalgara en el aire. Advertimos su acercamiento al tango que, por la calidad expresiva e innovación paródica que presenta, sus obras “más tangueras” podrían incluirse en una historiografía de coreógrafos contemporáneos que dialogan desde la “modernidad” con el tango, tales como Itelman, Wainrot y el mismísimo Roberto Giachero.²⁹

Como “ícono de la libertad” (Vignolo, 2018), Scaccheri representa una paradoja de época: por un lado, la propagación de un dispositivo mediático que cubre, celebra y difunde en distintos medios periodísticos (dentro y fuera del país) sus espectáculos en torno a la libre expresión; por otro lado, su autofiguración como artista *outsider* capaz de encarnar intereses comunes a diversas culturas. En ambos casos, IS parodia, denuncia y expone en términos de esopismo tanto las miserias humanas como la privación de libertad. No le interesa lo privado ni la autorreferencialidad, sino comunicar preocupaciones humanas desde formas simples y auténticas, más allá del público especializado. En su búsqueda por un lenguaje personal, indirectamente, incluye tanto lo marginal, como lo culto y lo popular. Como consecuencia, su lucha se vuelve una expresión colectiva que esconde detrás de la “oficialización” de lo alternativo.

También, su rebeldía contra el elitismo y las instituciones, la denuncia social a favor de las mujeres y por la libertad, sus temáticas y estéticas radicales compuestas a través de la parodia y de la experimentación, su visión fatalista en la estética melancólica del tango, y exclusivamente el cuerpo creado por fuera de los cánones en su resistencia por seguir bailando, son algunos de los rasgos que la construyen como una *rockstar* de la danza del fin del siglo pasado. Su arte, más accesible desde la emoción que desde la técnica, generó un fuerte vínculo con su público, los seguidores y sus discípulos, entendiendo su radiación como un fenómeno que combinaba la secularización y, a la vez la liberación, de formas expresivas primitivas. Observando su repertorio, ya sea por la temática, por los autores o por el modo irracional de

²⁹ Para ampliar la cuestión de la modernidad, la tradición y la argentinidad en sus danzas, véase: Alcalá (2024).

expresión, al menos veinte de sus coreográficas incluyen temáticas, motivos, imaginarios o autores populares: fábulas como *La zorra y el pavo real*, *La zorra y las uvas*, la gitanería en *Ramiro de Claveles*, figuras míticas como *Eva Perón en la hoguera*; además de la presencia de Gardel y la tradición gauchesca, entre otras.³⁰

Esta búsqueda excéntrica por una danza anterior a todas las formas es un lema defendido por la propia Iris de manera constante (Scaccheri, 2010), también coincidente con una proclamación de la cultura *residual* (Williams, 2012) y por ende, alternativa. La tensión que produce su discurso cuando recupera y cuestiona repertorios, espacios y tradiciones, evidencia su batalla cultural contra la hegemonía estética, técnica e institucional de las danzas modernas en Buenos Aires.³¹ En una entrevista de 1978, cuando le sugieren su danza que inició con Dore Hoyer, ella responde (sonriendo): “No, yo inicié conmigo” (S.G., 1978, párr. 4). Por este motivo, nos interesa además recuperar especialmente otros nombres y referencias en su archivo. Si bien la propia Iris se posicionó cerca de Duncan, de Mercé y Pávlova (Alcalá, 2022) sería pertinente trazar una constelación descentralizada entre artes más cercana al anti-canón (Giunta, 2020) que, para conformar la “posmemoria” (Sarlo, 2005), incluyeran nombres como: Clotilde Sakharoff, Patricia Stokoe, Susana Thénon, Sara Gallardo, Aurelia Chillemi, Cristina Banegas, Griselda Gambaro, entre otras.

Las transgresiones de IS indican una ruptura no solo con los precursores, los tecnicismos y sus formas, a la vez que los pone en juego, sino también con las dependencias y ataduras estéticas y disciplinares en todas sus formas. En este sentido, la cuestión de género resulta recurrente tanto en sus obras como en su posición pública. En una entrevista de 1989 afirma:

³⁰ Quisiéramos destacar que sus primeras presentaciones de la década del 60 se iniciaron como recitales de danza moderna, mientras que las producciones siguientes producidas entre las décadas del 80 y del 90 —ya erigida su figura mítica—, están mayormente vinculadas con estos rasgos populares anteriormente mencionados.

³¹ Siguiendo a Terán (2013), los años sesenta presentaron una tensión entre modernidad y tradicionalismo que cubrió un amplio espectro intelectual.

No puedo decir que estoy contenta; más bien, profundamente triste. No me sirve el siglo XX; hubiera preferido nacer en el Medioevo o en el Renacimiento, donde después de todo también parece que había mujeres que hacían arte (Tirri, 1995, párr. 9)

En su actitud disruptiva y pasional, IS encarnó un tipo de rebeldía que la acercó a un público general no siempre especializado (y sobre todo, jóvenes y adultos de clase media): al recuperar lo conocido, logró popularizar temáticas diversas incluyendo la comprensión de aquellos cuerpos que fue capaz de componer como reflejo de una sociedad revolucionada por los acontecimientos político-culturales.

Finalmente, se trata de una danza que intenta estar al alcance de todos y todas. Como decían los medios de la época, su “arte-protesta” en contra de su propia era, como picana, hizo temblar espacios, culturas y absolutos. Una bailarina desobediente, en contra del tiempo y todas sus formas.

Palabras finales

Según observamos, tanto RG como IS revelan, por distintos motivos, las problemáticas estructurales tanto del sector laboral como académico de la danza en Buenos Aires: el déficit de recursos y de lógicas institucionales (materiales y simbólicas) resultan evidentes en el contexto del arte y de la cultura, así como sobre la conservación de sus producciones dentro de un marco mayor, a saber: la falta de un archivo nacional de danzas. Dicho déficit, además de ser una falta multicausal, muestra a su vez la necesidad de revisar, de sistematizar y de comprender la historiografía local constituida a partir de la simultaneidad de circuitos ya sean estatales, oficiales, independientes, autogestionados. Respecto de RG, identificamos su configuración como artista trabajador a través de la cesión de espacios y de los marcos de políticas económicas-culturales (como la intervención estatal) que impactaron tanto en su producción coreográfica como en las de su contexto. El archivo de Giachero revela la precariedad estructural del sector, así como las estrategias creativas

y comunitarias para sostener las creaciones, entre las diversas iniciativas de organización colectiva sin remuneración directa que ya fueron mencionadas. En relación con IS, logramos establecer que su figura trasciende los marcos oficiales (canónicos) de la denominada danza moderna argentina. Asimismo, se evidenció su circulación en ámbitos no convencionales (televisión, ferias del libro, recitales en parques, universidades extranjeras, cafés literarios) así como su incorporación al tango, a la gauchesca y a la poesía argentina; rasgos que la posicionan como una artista popular a la vez que *outsider*, con una fuerte proyección intercultural.

En ambos casos pudimos advertir el aporte de dichos artistas dentro del campo de la danza. Esta notoriedad se debe no solo a las evidentes contribuciones que ambos hicieron a las instituciones históricas de nuestro país (como festivales, seminarios, programas, agrupaciones) sino también al vivo recuerdo que persiste entre sus colegas, estudiantes y posteriores generaciones de danzas. Por estos motivos, ninguno de ellos puede presentarse según los cánones tradicionales de la historiografía clásica: sus producciones exceden lo técnico, lo estructural y lo cronológico, y deben leerse en términos de montaje; es decir, en ellos encontramos expresados diversos problemas del campo de la danza desde las regulaciones laborales hasta la presencia de tradiciones estéticas heredadas, producidas o resignificadas en Argentina —y porqué no pensar estos términos como extensibles a la región de las danzas del sur de América—. También, insistimos en la importancia de prescindir de cualquier tipo de ordenamiento ontogenésico sobre la llamada Historia de la Danza, ya que en se trata de un modelo histórico que, en líneas generales, disuelve tanto la simultaneidad de procesos individuales y colectivos de la identidad local como la multiplicidad de lecturas que habitan las tensiones historiográficas presentes en la idiosincrasia argentina. Queda en evidencia que comprendemos el archivo de nuestros artistas como el conjunto de materiales hallados a la luz de un enfoque plural que representa sus trayectorias, sus contratos laborales y sus

relaciones con el campo dancístico en términos estéticos, intelectuales y culturales.

En continuación con Andrés Tello: “no es posible concebir un archivo sin arcontes, pero al mismo tiempo, no hay archivos absolutos, que puedan cerrar o consignar, de una vez por todas, el devenir de las huellas que pretenden almacenar” (Tello, 2015, p. 136). Esta observación se debe a la cantidad de fuentes y de relaciones entre lo que está y no está consignado que debimos establecer para identificar los circuitos, valores y usos de la danza en el caso de nuestros artistas y su contexto. Respecto a la búsqueda de fuentes para construir los archivos, es importante mencionar que la misma se realizó en múltiples direcciones, contando con información diversa (aunque, en algunos casos, incompleta). Principalmente, emprendimos: el relevamiento de diarios nacionales y zonales a partir de los cuales pudimos reconstruir el recorrido de presentaciones de algunas de sus obras; la búsqueda programas de mano de algunos espacios de exhibición estatales o no estatales, que nos ofrecieron información sobre la conformación de sus grupos de baile y/o recitales solistas, respectivamente; los testimonios de personas que conocieron sus trabajos, que nos brindaron datos diversos sobre su vida, obra, carrera coreográfica y docente, y muerte. Para el caso de Giachero, ofrecimos un conjunto de análisis derivados de nuestra aproximación a los materiales relevados (así como también la información hallada en la bibliografía consultada), y guiados por el objetivo de comprender al coreógrafo argentino como un trabajador de danza. En línea con la concepción *didi-hubermaniana* de montaje³² planteamos una aproximación a los materiales y a las fuentes con el fin de comprender en qué consistió su trabajo como creador y qué tipo de relaciones laborales definieron su trayectoria vital y artística. Para el caso de Scaccheri, el despliegue del abordaje propuesto se dirigió a desocultar el trastocamiento —implicado en la figura de la artista platense— de genealogías y cánones dancísticos

³² Que implica la asunción de que las imágenes están determinadas por su materialidad y por las relaciones de poder involucradas en su producción y circulación.

establecidos. La construcción de esta nueva vía de entrada se propuso trabajar con las fuentes en pos de construir el archivo que dé cuenta de su ser-al-margen (en vez de procurar ajustar su obra en categorías existentes, en términos de estilos, generaciones, estéticas).

Finalmente, queda demostrado que los archivos de danza “no gozan de seguridad” (Cadús, 2022a, p. 8) sino que —a la inversa de las posturas epistemológicas que insisten en ver el archivo exclusivamente como un lugar de custodia y preservación— archivar supone considerar paradójicamente la permanencia y el dinamismo a la vez. En consecuencia, es necesario reaprender diversos procedimientos “para comprender qué nos llega, cómo nos llega, por qué nos llega y de dónde nos llega” (Cadús, 2022a, p. 8). En este sentido, los modos de agrupar, componer y articular ofrecidos en el presente trabajo devinieron del ejercicio de probar procedimientos a partir de los que interrogar los archivos (y los modos de archivar) existentes para habitar, simultáneamente su permanencia y su dinamismo.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

ALCALA, M. Victoria. “Bailar en las cenizas: tradición, revuelta y extravío en la Colección Iris Scaccheri”, en: **Archivo Filoctetes** [en línea]. Buenos Aires, 2024. Disponible en: <https://archivofiloctetes.com.ar/ensayos/bailar-en-las-cenizas-tradicion-revuelta-y-extravio-en-la-coleccion-iris-scacheri/>

_____. “Volar ligero: Iris Scaccheri y sus danzas”, en: **Danza actual: experimentación en la danza argentina de los 60**. Museo de Arte Moderno: Buenos Aires, 2023.

_____. **Cruzar para crear: la configuración de la subjetividad entre poesía y danza. El caso Thénon/Scaccheri** [en línea]. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, 2022.

ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, CEDOC, Teatro Municipal General San Martín, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual.** Buenos Aires: Editorial Montressor, 1980.

BORGES, Jorge L. "El escritor argentino y la tradición". **Discusión.** Buenos Aires: Emecé, 1957.

CADÚS, Eugenia. **Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina.** [Descripción técnica del proyecto inédito] Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2022a.

_____. (Dir.). **Danzas desobedientes: estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires, 1940-2018** - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Fac. de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2022b.

_____. **La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado.** Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.

_____. **Los primeros años del Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata: un estudio del proyecto cultural del primer peronismo en la danza** [Ponencia, Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012), Fac. de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, 2012.

CADÚS, Eugenia. y RYPKA, Sofía. "Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro". En Mogliani, Laura (Ed.). **Entre la tradición y la modernidad: historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: 1936-2022.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2023

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la cultura y el arte popular.** Buenos Aires: Del Sol, 2010.

DESTAVILLE, Enrique. Panorama histórico del ballet en el interior de la Argentina. En Beatriz Durante (Coord.), **Historia General de la Danza en la Argentina.** Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

Diario El País (soporte web) de Andalucía. "El flamenco universal de José Granero", s/p., 16 de octubre, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes** - 1ra ed., 2da reimpr. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

FRANKO, Mark. **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment.** Nueva York: Oxford University Press, 2017.

GIUNTA, Andrea. **Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.

Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina. Año II, N° 29, primera quincena, octubre. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1948.

GUIDO, Raquel. "Entrevista a Iris Scaccheri", en **Revista Kiné**, Año 6, N° 30. Buenos Aires. 1997/1998.

GLOZMAN, Mara. **La forma del archivo. Sobre las modalidades de trabajo en los procesos de investigación con materiales discursivos.** XIII Jornadas de Sociología. Buenos Aires: Fac. de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2019.

_____. **Lengua y peronismo: políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956. Archivo documental** - 1a ed. Ciudad Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

HARTOG, François. **Regímenes de historicidad** (traducido por Norma Durán y Pablo Avilés). México: Universidad Iberoamericana, 2007.

IACOVELLO, Beatriz. "La danza, la conciencia, la libertad", en: Clarín. Espectáculos, 2 de noviembre, Buenos Aires. 1984. Extraído de: **ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI.** [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, CEDOC Teatro Municipal General San Martín, 2016.

"Iris Scaccheri en Buenos Aires luego de tres años de ausencia", (s.f.) en: **ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI.** [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, CEDOC Teatro Municipal General San Martín, 2016.

ISSE MOYANO, Marcelo. **La danza moderna argentina cuenta su historia.** Buenos Aires: Artes del sur, 2006.

KAEHLER, Silvia. **Asociación Amigos de la Danza 1962/1966.** Buenos Aires: Libros del Rojas, Eudeba - epub, 2018.

LLOPIS, Lucía. **Una aproximación a María sobre María: la obra como un archivo escénico posible.** Trabajo final de graduación defendido en el Dto. de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, 2024

OSSONA, Paulina. **Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas.** Buenos Aires: Chálissa Ediciones, 2003.

Programa de mano del tercer espectáculo coreográfico, Temporada 2015 (octubre y noviembre) del Teatro Argentino de La Plata, 2015.

Programa de mano de obra Tango, Teatro Argentino de la Plata, Provincia de Bs. As., 1955.

SÁNCHEZ DISTACIO, Alicia y RADICE, Gustavo. "La Plata (1956-1976)" en PELLETIERI, O. **Historia del teatro argentino de las provincias. Volumen II.** Buenos Aires: Galerna, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

SCACCHERI, Iris. **La Gaucha** [Programa de mano]. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 1992.

_____. **Brindis a la danza.** Buenos Aires: Leviatán, 2010.

_____. En **Curriculum Vitae** (material inédito, cortesía de BANEGAS, Cristina). Buenos Aires: Legislatura porteña, 2016.

SELIM, Sergio. **Entrevista virtual por Victoria Alcalá** (mimeo). Buenos Aires, 2015.

S.G. (sic) "Scaccheri: volver a bailar". s/ref. 12 de octubre, Buenos Aires, 1978. En: **ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI.** [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, CEDOC Teatro Municipal General San Martín, 2016.

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN. **Ballet contemporáneo 25 años en el San Martín.** Buenos Aires: TMGSM, 1992.

TELLO, Andrés. **El arte y la subversión del archivo.** Aisthesis 58: 125-143, 2015.

TERÁN, Oscar. **Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

TIRRI, Néstor. "Como el ave fénix". Publicado en Clarín, 14 de marzo de 1995, Buenos Aires. En: SCACCHERI, I., en. **Curriculum Vitae** (material inédito, cortesía de BANEGAS, Cristina). Buenos Aires: Legislatura porteña, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave. Un vocabulario de cultura y de la sociedad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

. **Cultura y materialismo.** Buenos Aires: La marca editora, 2012.

***Victoria Alcalá** es Dra. en Letras (UCA–CONICET). Actualmente, profesora e investigadora universitaria (UCA – UBA– UNLPam). Responsable pedagógica en enfoques de aprendizaje. Dirige programas de comprensión lectora. Examinadora y correctora de evaluaciones internacionales. Escritora pedagógica y gestora cultural. Sus investigaciones sobre la relación entre poesía y danza, así como la creación de la Colección Iris Scacheri, han sido difundidas en espacios, revistas y congresos de Europa y América Latina, como la Universidad de Oxford, la Universidad de Costa Rica, etc.

****Ayelen Clavín** es becaria doctoral del CONICET (Doctoranda en la FFyL, UBA). Mg. en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Integrante del GEDAL - Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, IHAAL, FFyL, UBA. Licenciada en Composición Coreográfica (Universidad Nacional de las Artes). Su investigación se centra en las relaciones entre danza y trabajo. <https://orcid.org/0000-0002-7016-2457>.

Recebido em 21 de março de 2025.

Aprovado em 18 de julho de 2025.