GT 5: El género bajo la mirada de las humanidades

Cuerpos en movimiento en el Montevideo de la transición democrática: el caso del grupo de danza «Babinka» (1984-1986).[1]

Elisa Pérez Buchelli, Licenciada en Historia

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar

elisaperezbuq@gmail.com

El colectivo «Babinka. Grupo de Danza Cooperativo», surgió en Montevideo entre fines del año 1983 y comienzos de 1984. Fue fundado e integrado por un grupo de 12 bailarinas, con el propósito de contribuir con un aporte al desarrollo artístico de la danza contemporánea en el Uruguay. En sus orígenes el grupo estuvo integrado por: Beatriz Antonoff, Norma Berriolo, Carolina Besuievsky, Mariela Besuievsky, Lila Nudelman, Mónica Pássaro, Alejandra Perroni, Mora Podestá, Laura Ravaioli, Helena Rodríguez, Ingrid Siri y Verónica Steffen.[2]

Las integrantes eran jóvenes mujeres de entre 18 y 25 años, algunas de ellas dedicadas exclusivamente a la danza, otras incursionaban además en el medio audiovisual (Mariela Besuievsky), mientras que otras eran también estudiantes universitarias (por ejemplo, Helena Rodríguez y Mónica Pássaro —hoy licenciadas en Biología—, o Carolina Besuievsky —actualmente Psicóloga y coreógrafa—).

La conformación de este grupo surgió a partir del encuentro de estas bailarinas que habían realizado su formación desde niñas en Escuelas de Danza moderna en Montevideo. Las academias de origen de las integrantes eran esencialmente: la Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay (dirigida por Hebe Rosa), de donde habían egresado Steffen, Berriolo, Rodríguez, Ravaioli y las hermanas Besuievsky, entre otras; la

---

[1] Este texto constituye un avance de investigación del proyecto «La danza moderna y contemporánea en el Uruguay (1955-2000)», apoyado por CSIC I+D convocatoria 2010. Asimismo recoge varios aspectos trabajados por la autora en su monografía de grado del curso Historia del Uruguay 3.

[2] Esta es la conformación publicada en uno de los programas de difusión del grupo Babinka. En las entrevistas realizadas surgió el nombre de María del Huerto Franco como una decimotercera integrante.

escuela de Mary Minetti de la que provenían Podestá, Pássaro y Siri; y el Taller Mouret (dirigido por Iris Mouret), del que venía Lila Nudelman.[3]

En el proyecto de Babinka, el cual se presentaba como «grupo cooperativo», se trasluce una voluntad de independizarse de las academias de danza de origen, y en esta nueva configuración *independiente* y *horizontal*, que reunía técnicas y saberes provenientes de formaciones diversas, se planteaba la posibilidad de experimentación y de necesidad de contacto social de la danza. Se trataba de un proyecto nuevo, que nucleaba a estas bailarinas además en un grupo artístico probablemente con una perspectiva de género.

En uno de los programas de difusión del grupo, se difundió una comunicación escrita e titulada *Aquí la danza*, en donde se realiza un diagnóstico de la situación de la danza en el Uruguay de inicios de los ochenta, y al mismo tiempo se expresan las principales inquietudes del grupo, en una suerte de «manifiesto» artístico, que transcribimos a continuación:

> Nuestro país no tiene una tradición de danza moderna que pueda definirse como tal […] Los notables esfuerzos de figuras tan aisladas como valiosas han conseguido, sin embargo, el nucleamiento de un público potencialmente interesado, la formación de varios talleres o escuelas y, sobre todo, forjar una clara convicción de la receptividad del entorno al estímulo coreográfico. Babinka, es ante todo, una propuesta creativa lanzada al rostro de un Uruguay que se acerca al siglo XXI de espaldas a un fenómeno artístico-cultural de primera magnitud como es la danza contemporánea. Es un grupo que funciona en forma de cooperativa intentando crear el ambiente propicio para que todos sus integrantes puedan llevar adelante sus propias aspiraciones y necesidades a nivel artístico.[4]

En este texto se pone de manifiesto explícitamente el deseo de Babinka de proyectar a la danza contemporánea socialmente en Uruguay, para lograr una concientización colectiva de este fenómeno artístico.

Una de las características más interesantes del grupo es justamente el interés de superar las jerarquías en la creación artística escénica, de ahí la insistencia en la dimensión «cooperativa», del trabajo en equipo, con multiplicidad y alternancia de roles.

Estas búsquedas de «horizontalidad», de «cooperativismo», de asociacionismo entre iguales en búsqueda de la consecución de un objetivo común, de carácter artístico, social y cultural, sugiere la posibilidad de interpretar este colectivo en tanto otro de los

---

[3] Entrevista a Verónica Steffen, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 16 de julio de 2011. Entrevistadoras: Silvana Silveira y Elisa Pérez.

[4] Babinka, *Aquí la danza*, Montevideo, s/e, 1986.

movimientos sociales emergentes justamente en los primeros años de la década del ochenta, aún de mujeres, con carácter artístico, pero no autorreferente sino de proyección social.[5]

Babinka, con las características enunciadas, se caracterizó por ser un grupo de danza que buscó salir a la calle a bailar, en parte con el propósito de promover la concientización social de la danza, pero al mismo tiempo, colaborando con el fenómeno político y social de su tiempo, a través de su participación en actos políticos y de carácter cultural.

En la entrevista realizada a Carolina Besuievsky, esta bailarina que posteriormente desarrolló una amplia trayectoria en el medio, nos relató el surgimiento del grupo (etapa que recuerda como relevante en su carrera), de la siguiente manera:

> Babinka surgió de darnos clases mutuamente, éramos trece mujeres […] empezó […] no solamente [como] cooperativa porque no era muy claro quién podía dirigir eso, de todos lados veníamos con informaciones distintas y básicamente surgió como para dar clases mutuamente e intercambiar material, luego hicimos una coreografía y tal otra y tal otra, y también era un momento del país muy efervescente de la lucha de la salida de la dictadura, entonces teníamos muchas ganas de bailar en la calle y con Babinka fue uno de nuestros más… no sé… objetivos.[6]

Por su parte, Norma Berriolo, coincidió en las perspectivas generales sobre la creación del grupo, así como su estrecha relación con la situación general del país, tal como consta en su testimonio:

> Por ahí por el 83 […] comenzamos a reunirnos jóvenes bailarinas […] que proveníamos de distintas maestras, de distintas formaciones de la danza independiente […] que bailábamos en grupos con directoras que eran nuestras maestras, empezó a surgir como esa la necesidad de probar, de intercambiar y empezar a probar solas, de forma independiente, eh… y así empezamos a reunirnos […] todos los fines de semana nos juntábamos a intercambiar, nos dábamos clases entre nosotras, charlábamos mucho […] Y ahí por el […] 84 había mucho movimiento, porque claro estábamos cerca de la apertura democrática y había actos por todos lados y movilizaciones por todos lados a nivel artístico, ¿no? Este… en apoyo a… bueno, a la liberación, este… de los presos políticos,

---

[5] Véase, por ejemplo: Filgueira, Carlos H., «Movimientos Sociales en la restauración del orden democrático: Uruguay 1985», en: Filgueira, Carlos. H. (Comp.) *Movimientos Sociales en el Uruguay de hoy*, Montevideo, CLACSO, CIESU, Ediciones de la Banda Oriental, 1985, pp.11-47; Prates, Suzana; Rodríguez Villamil, Silvia, *Los movimientos sociales de mujeres en la transición a la democracia*, Montevideo, GREMCU, 1989, pp. 5-43.

[6] Entrevista a Carolina Besuievsky, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 17 de setiembre de 2011. Entrevistadoras: Silvana Silveira y Elisa Pérez.

> a bueno… ¿no? por la democracia… Y entonces bueno, surge la posibilidad de una presentación.[7]

> […] el espíritu fue ese, tener un espacio en donde investigar y proponer, bueno desde lo que nosotros necesitábamos comunicar […] era generar el espacio para que cualquiera de nosotras […] tuviera el espacio para poder crear eso, que es, me parece, lo maravilloso que se da en la danza, que hay tantos estilos, propuestas como creadores hay, ¿no? no hay una forma, me parece a mí. Y es la libertad y el respeto.[8]

Con respecto a la dimensión cooperativa del grupo, a través de los testimonios se ponen de manifiesto las formas de organización para el trabajo, que abarcaba una variedad de roles y tareas a desempeñar. Las Babinka se autogestionaban: creaban sus obras, las interpretaban, coordinaban los espacios (en gran medida callejeros para presentarse ante el público), colaboraban en la difusión, realizaban los vestuarios, entre otras actividades. De acuerdo con Berriolo:

> […] había roles en el equipo, había roles, eso sí. Había gente que daba clases para solventar el lugar, otros se encargaban de la limpieza, otros se encargaban de la difusión, del… ¿no? Había perfiles y entonces había roles… este…era interesante, fue un equipo muy bueno. Pero claro, a nivel este…. digamos jerárquico no, no había una dirección, era una codirección. Por supuesto quien ponía la coreografía, o estaba creando esa coreografía dirigía esa coreografía, sin dudas. Entre todas planificábamos el vestuario, cómo sería, lo hacíamos nosotras.[9]

A partir de los documentos a los que hemos tenido acceso (programas, fotografías, audiovisuales, prensa, apuntes), observamos algunas características de la producción escénica del grupo.

Las principales obras de Babinka consistieron en: *Concierto Nº 8 en Re Menor* (música de Vivaldi, y coreografía de N. Berriolo, 1984); *Tango* (música de Astor Piazzola y coreografía de N. Berriolo, 1984); *Gris* (música de Egberto Gismonti y coreografía de Verónica Steffen, 1984); *Mujeres. Collage Musical* (coreografía de Helena Rodríguez, 1984); *Invocación* (música de Istvan Lang y coreografía de N. Berriolo, 1985); *Aguatero* (música de Odetta Felious y coreografía de Lila Nudelman, 1985); y *Pas de Once* (música de Carlos da Silveira, coreografía de V. Steffen y Mariela Besuievsky, 1986).[10]

La primera constatación que realizamos es la alta productividad del año 1984, variable que fue diluyéndose en los años siguientes. Ese año marcó el inicio de la

---

7 Entrevista a Norma Berriolo, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 19 de noviembre de 2011. Entrevistadora: Analía Fontán.

8 Ibídem.

9 Entrevista a Norma Berriolo, Op. cit.

10 Babinka, *Aquí la danza*, Op. cit.

actividad del grupo, pero también un momento crucial de movilización y actividad popular, marcada por el retorno a las elecciones nacionales constitucionales. Otra observación es la diversidad de temas y enfoques en la producción coreográfica, lo cual se relaciona con la multiplicidad de personas involucradas en la creación.

En general se trabajaba con música previamente grabada, creada en otros contextos y con otros propósitos, y a partir de ella se «montaba» una coreografía, que era creada mental o corporalmente por una persona (coreógrafa) que la enseñaba oralmente y a través de la corporalidad a las bailarinas que la interpretaban. Esta forma de creación contrasta con los procedimientos actuales, en donde la noción misma de «coreografía» y de «coreógrafo» ha sido puesta en duda (de manera análoga a las categorías «creación» y «autor» en los planos filosóficos y artísticos), ya que desde algunas corrientes contemporáneas, en un intento por romper con lo representacional y la mimesis, se opta por trabajar con «lo real»: las energías físicas y los conceptos actuales de los propios intérpretes en tiempo presente y en el aquí y ahora (ya no se «hace como qué» sino que se «es»).

Dentro de la producción de Babinka se destacan ante nuestra mirada algunas obras puntualmente. *Pas de Once* fue dirigida por dos personas (cocreadoras), y entre otros aspectos presenta la particularidad de integrar música nacional original, del compositor Carlos da Silveira. Por otro lado, cabe mencionar la obra *Mujeres*, en donde se pone en escena a través del movimiento corporal femenino cuestiones de género, tales como los roles, actitudes, posturas corporales y gestualidades, entre otros elementos, adscriptos socialmente a cada género. Sin embargo, la obra más importante de Babinka fue *Gris* (1984) de Verónica Steffen. Esta es una consideración compartida por las entrevistadas y por otros agentes de la comunidad de la danza, sobre la que coincidimos. Asimismo, fue la coreografía más representada por este grupo en los espectáculos callejeros y teatrales en el año 1984, dentro de la producción de Babinka.

Norma Berriolo consideró a *Gris* como la coreografía más representativa de Babinka, al tiempo que sugiere con su relato la permeabilidad de este colectivo con otras manifestaciones artísticas, como el cine o el carnaval, que al igual que el teatro o la música, o la plástica, compartieron el ámbito de la movida artística de la transición democrática, realizando algunas colaboraciones en conjunto, como veremos más adelante.

> *Gris* de Verónica Steffen. Fue como […] la obra que identifica a Babinka, diría yo, este… Eh… La coreografía es de Verónica, pero, sí, claro, la hizo con nosotras. Fue muy importante esa coreografía. Hay una producción de video de Esteban Schroeder, director de CEMA [Centro de Medios Audiovisuales]. Está creo en la película *El Cordón de la vereda*. Bueno, estuvimos… con la BCG, tu-

> vimos experiencias en el teatro y en su película *La BCG no engorda*, estábamos por ahí, en la bacanal… No, Babinka fue una movida espectacular, espectacular.[11]

Por su parte, Carolina Besuievsky comentó en líneas generales la producción de Babinka:

> Las coreografías fueron de las personas que querían hacerlas, se sentían capaces y motivadas. Entonces no es que hubo un gran repertorio en el período que yo estaba […]: la coreografía *Gris* de Verónica Steffen […] eso fue una buena coreografía que luego CEMA […] hizo un video, lo filmó, la tienen muy bien filmada. Helenita Rodríguez hizo una coreografía que se llamó *Mujeres*, *Pas de once* que bailábamos todas con las manos para atrás…Lilia Nudelman hizo otra coreografía que no me acuerdo ahora el título. Sí, esas instancias fueron muy buenas, creo que la mejor fueron las de los Circuitos Municipales, íbamos por todos los barrios que fue una experiencia muy interesante.[12]

Como sugiriéramos antes, uno de los aportes de Babinka para el medio cultural montevideano de los tempranos ochenta, fue la apropiación del espacio público por parte de estas jóvenes mujeres, resignificándolo y convirtiendo a la ciudad, a través de la participación del público, en un hecho artístico.

Babinka se caracterizó por su participación en espectáculos callejeros y/o populares, como fuera el caso de la experiencia de *Teatro del Carro* (1985) presentándose los fines de semana en la Plaza Libertad, las actuaciones los domingos en la explanada de la Biblioteca Nacional frente a la Feria de Tristán Narvaja, así como en colaboraciones en Jornadas políticas («Por las libertades» o «Por la amnistía a los presos políticos») en el año 1984, cuyos espectáculos eran gestionados por la Coordinadora de Trabajadores del Arte (CTA). Otras presentaciones fueron en la reapertura del Teatro «El Galpón» en marzo de 1985, el «Acto por los 40 años de la derrota del nazi-fascismo» en el Palacio Peñarol (1985), o presentaciones barriales en el marco del «Circuito Cultural Municipal» organizado por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo (1986).[13]

En su relato, Berriolo describió detalladamente la experiencia de «Teatro del Carro», de la siguiente manera:

> […] bailamos en el *Teatro del Carro*, que fue una experiencia alucinante, Omar Bouhid hizo la propuesta. Era el carro del «Chaná», […] que se llamaba *Teatro del Carro*, salíamos por 18 de julio, salía con un caballo a anunciar la función del sábado a la noche, y los sábados de noche en la Plaza Libertad, en la escalinata que da hacia Rondeau se ubicaba el público, como gradas de teatro, y en la

[11] Entrevista a Norma Berriolo, Op. cit.

[12] Entrevista a Carolina Besuievsky, Op. cit.

[13] Babinka, *Aquí la danza*, Op. cit.

> vereda se hacía la función que constaba de distintos números, de teatro, de música, de danza, de capoeira… Bueno, allí conocimos a Jorge Schellemberg, el «Cuarteto de Nos», que eran dos, se llamaban los «Duodenos», el «Teatro Sin Cueva» estaba allí, bueno, Babinka… Con el *Teatro del Carro* atrás, estacionado en el cordón de la vereda, ¿no? Nos daba la luz el Mercado de los Artesanos, este o a veces el Teatro Circular también. Era una experiencia… mágica, divina, se llenaba de gente».[14]

Por otra parte, el semanario *Jaque*, incluyó la propuesta de *Teatro del Carro* en su agenda de actividades culturales y teatrales, anunciando el evento de la siguiente manera:

> Teatro callejero. Integrado por: teatro Sincueva, Grupo de danza cooperativo Babinka, pantomima Barra del Silencio, Grupo de danza Montevideo, capoeira. Es, por lo tanto, un grupo de gente que ha vuelto a poner el teatro en la calle, con lo que esto implica de comunicación con todo tipo de público y abolición de un escenario que ponga límites entre artistas y espectadores. Sábados y domingos alrededor de las 17 hs., puede verlos en la escalinata de la Plaza Cagancha. *Teatro del Carro*.[15]

Las funciones de *Teatro del Carro* se concentraron en su mayoría los fines de semana de marzo, abril y mayo de 1985, coincidiendo con el retorno a la institucionalidad democrática, en un gesto, como venimos comentando, de recuperación de la expresión artística y cultural popular. El diario *Mundocolor* comentó la experiencia de la siguiente forma, incluyendo referencias a la cantidad de público y receptividad del espectáculo:

> Desde ayer viernes 22 hasta mañana domingo 24, prosiguen las representaciones que el Teatro del Carro comenzó a desarrollar desde el pasado fin de semana. Esta experiencia fue seguida por una concurrencia superior a las 500 personas por función. La sucesión de números conformó un espectáculo de tres horas de duración que mantuvo a los espectadores pegados a sus asientos. El próximo programa incluye, además del grupo cooperativo de danza Babinka y grupo de danza de Montevideo; de la Banda de los Corazones Desencontrados en Música; con los titiriteros De Girasol y el teatro Sincueva […] Además, se llevará a cabo una auténtica representación de capoeira. Las funciones comenzarán el sábado a las 21 horas y el domingo a las 19 horas. Realizamos la invitación […] a los efectos de conocer este verdadero instrumento alternativo de expresión artística […].[16]

Por su parte, el diario *Últimas Noticias* comentó el fenómeno del teatro callejero propuesto por los grupos participantes en *Teatro del Carro* a medidas de marzo de 1985, contextualizando esta experiencia artística en el marco del retorno a la democracia, en concordancia con los testimonios de las protagonistas:

---

[14] Entrevista a Norma Berriolo, Op. cit.

[15] *Jaque*, «Información cultural», Montevideo, viernes 26 de abril de 1985, p. 14.

[16] *Mundocolor*, «Vida teatral II. Espectáculos callejeros», Montevideo, sábado 23 de marzo de 1985.

> A la ciudad se le suman, paso a paso, nuevas experiencias y como no podía ser de otra manera la escena también tendrá su encuentro con ese nuevo aire que deberá seguir ampliándose de renovaciones y de cambios. Por eso sale el *Teatro el Carro*. La experiencia intenta rescatar y reivindicar el espectáculo callejero. Considera que la ciudad es algo más que un conjunto de casas y calles y que, por lo tanto, debería ofrecer a los vecinos una alternativa cultural viva. El propósito es acercar distintas manifestaciones artísticas al transeúnte mediante un espacio móvil que irá a ubicarse en diferentes puntos de la ciudad. Se utilizará un antiguo carro de cuatro ruedas, tirado por un caballo que transportará a los artistas al lugar escogido. Una vez allí, comenzará un espectáculo que para las primeras sesiones estará integrado por Grupo Cooperativo de danza Babinka, con *Tango*, coreografía de Norma Berriolo; *Mujeres*, de Helena Rodríguez; Inés Shait y Till Silva con *Candombe*; música Grupo Matacarro y La banda de los corazones desencontrados; pantomima con el actor colombiano Lucho Correa; títeres De Girasol, y teatro con el grupo Sincueva. En principio, se trabajará en un verdadero teatro al aire libre (las escalinatas de la Plaza Libertad) y el carro, estacionado como un vehículo más, cumplirá la función de camarín, mientras la representación propiamente dicha se hará en la vereda. […] La coordinación general está a cargo de Omar Bouhid.[17]

En una nota en el Semanario *Jaque*, la periodista Stella Santos realizó una interesante descripción del paisaje cotidiano del Centro de Montevideo, a pocas semanas de la asunción del primer gobierno democrático posdictadura. En este relato se sitúa el fenómeno del Teatro El Carro en el contexto de la ciudad de Montevideo, vista desde una perspectiva crítica, con resonancias poéticas. Se testimoniaba una ciudad abrumada por la desocupación, por el desexilio, personas que buscaban recomponer su identidad, se reinsertaban socialmente y que, entre otros aspectos, establecían estrategias para, a través de la imaginación, superar la necesidad (entre ellas, las ventas ambulantes o el arte callejero). Transcribimos a continuación algunos fragmentos de esta prosa que encontramos relevante, no sólo por su aporte como fuente de información histórica, sino además por la calidad de su escritura.

> La fisonomía de la ciudad ha cambiado en los últimos tiempos a un ritmo alimentado de urgencia, en un florecimiento de tenderetes, mesitas, precarias estructuras, puestos de venta mínimos, donde lo insólito va haciéndose cotidiano en un proceso de avalancha lento pero constante, de formas de miseria vestidas con el pudor de lo pintoresco. Así, 18 de Julio es cada vez más, una calle de veredas que se angostan progresivamente en una multiplicación longitudinal que tiene algo de feria, de exposición artesanal, de mercado.
>
> Y como otra manifestación significativa por ser modeladora del perfil de la ciudad, en la Plaza Libertad un carro estaciona sus reminiscencias de reparto de leche o de hielo, trocados sus colores, fiel a su herencia humilde, detenido pero saliendo puntualmente al paso de la vieja y nueva fiesta de la comunicación popular. Canto, danza, ilusionismo, pantomima, teatro, nucleando cada fin de se-

[17] *Últimas Noticias*, «Teatro el Carro en la Libertad», Montevideo, 15 de marzo de 1985.

> mana, en un espacio escénico que integra escaleras, tierra, árboles, aire, humo, espectadores arracimados cuya presencia y permanencia no se condicionan por el pago de una entrada.[18]

Por otro lado, al preguntarle a Carolina Besuievsky sobre sus recuerdos en relación al panorama de la danza en los años ochenta, la artista describe: «Estaba Elsa [Vallarino], Babinka, Iris [Mouret], eran contenidos que tenían mucho contenido político y social, o por el lugar donde los hacías o por la forma y los contenidos».[19]

A su vez, al interrogarla acerca de cómo se vivió la transición democrática en el ambiente de la danza, Besuievsky relató el siguiente testimonio, de gran significación a los efectos de la presente investigación:

> Nosotros, desde Babinka, era un orgullo ser cooperativa, era una cosa democrática, era como que estábamos todas imbuidas de todo eso, y también, no me acuerdo… yo soy psicóloga también, entonces, estaba formándome en psicología y tenía esas dos áreas de mi vida, y también mucho era trabajo gremial en psicología, entonces como que estaba todo muy en la calle, era una cosa así, quizás no era tanto el trabajo más minucioso, de investigación, era de salir a mostrar y de participar y de colaborar. Yo creo que ahí empezó a darse un momento de intercambio que no había visto antes entre el teatro, otras disciplinas, las artes plásticas, empezó ahí en los 80, la danza empezó a permeabilizarse, acá por lo menos, capaz que en otros lugares también ha habido, pero yo ahí sentí que bueno, estábamos yendo a los circuitos con Fernando Cabrera, con no sé quién, entonces ya estábamos en otra conexión con otro tipo de gente que hacía otras cosas. Yo creo que eso también marcó esa época y también de coreografías que me acuerdo de esos momentos fue: la coreografía *Espiral* de Cristina Martínez, una que ella, estaba todo… ¿se la acuerdan, la vieron alguna vez? Su cuerpo es súper flexible, y era todo un nudo su cuerpo, yo quedé súper impresionada. Bueno, de Babinka, *Gris*, y una coreografía de Verónica Rodríguez que se llamó *Mujeres*, bueno *Gris*… era ella bailando… Estaba DALICA, que era otra energía. No sé qué más contar….[20]

Como consta en el fragmento anterior, Carolina Besuievsky reflexionó sobre la dimensión política (no necesariamente partidaria) de las prácticas artísticas que se vivían en el momento: prácticas *democratizantes*, trabajo artístico horizontal, autogestionado, independiente, libre; colaboraciones en las que la danza tuvo presencia, tales como participaciones solidarias en eventos a favor de la democracia. Asimismo, a través de estas prácticas de arte callejero, estas mujeres se reapropiaban de un espacio, el público, que históricamente había sido el de los varones, y que además, como generación no habían tenido oportunidad de conquistar en los años de la dictadura. Asimismo, se expresa una vivencia de colaboración e intercambio inter artístico, que da

---

[18] Santos, Stella, «Un carro que se proyecta al infinito», en: *Jaque*, Montevideo, 3 de mayo de 1985, p. 7.
[19] Entrevista a Carolina Besuievsky, Op. cit.
[20] Ibídem.

cuenta de una experiencia de pertenencia a un mismo campo (artístico), a un mismo contexto y a una causa común.

En la entrevista realizada a Verónica Steffen, al preguntarle por las experiencias de la danza a comienzos de los años ochenta, a su regreso de una estadía de algunos años de formación en Europa entre los años 1977 y 1982, nos planteó lo siguiente:

> Había espacios para la danza, había lo de siempre, digo yo vine y había gente que había seguido bailando, yo puedo hablar por lo mío, recuerdo los primeros encuentros que estaba Hebe [Rosa], Cristina [Martínez], DALICA, Graciela [Figueroa], hubo gente que siguió acá y siguieron haciendo cosas. Y había algunos espacios… cada tanto se hacía algo… y bueno, lo importante para mí fue ese grupo que formamos entre muchas que fue Babinka, que también se dio, no sé cómo, no me acuerdo, pero se dio el encuentro de gente que nos conocemos de antes, con gente nueva y nos fuimos juntando y fue como muy fermental esos pocos años, pero que coincidía con un momento social, político, entonces fue como muy interesante, y ahí sí fue la primera experiencia de bailar, aunque Graciela [Figueroa] creo que lo había hecho ya, bailar en otros espacios, para nada fuimos los primeros, pero lo que yo recuerdo que para nuestra generación era nuevo eso, bailar en espacios no convencionales y trabajar con gente de teatro, ir a esto de integrar las artes, y después lo que recuerdo de las cosas más interesantes fue de los primeros Circuitos Culturales [organizados por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo]. Que fue mucho antes de lo que la gente cree, porque te estoy hablando del año 85-86, y ahí fueron los primeros circuitos que fuimos durante… tampoco me acuerdo cuánto tiempo, fuimos un año, unos meses por lo menos, de ir a los barrios a bailar e íbamos con un grupo de teatro y con músicos […] eso fue una experiencia muy buena.[21]

La productora CEMA realizó un videodanza sobre la coreografía *Gris*, dirigido por Esteban Schroeder, con participación de Guillermo Casanova en la edición. A partir del visionado de este material, consideramos que la coreografía de Steffen, diseñada para once bailarinas, es un trabajo de interesante valor en relación a otras obras de la época, y particularmente en comparación con otras obras anteriores dentro del ámbito de la danza uruguaya. Se trata de un trabajo de gran abstracción inicialmente, en donde al comienzo de la obra no se utilizan movimientos reconocibles de danza, sino formas de caminar o transitar por el espacio, secuencias o rondas, en donde se trata de un andar colectivo, masificado. Es muy importante la puesta escénica efectiva a través del vestuario utilizado, todas las bailarinas al inicio están vestidas en trajes masculinos, y llevan pantimedias en la cabeza, todo de color gris, por lo cual los rostros se ven modificados sin manifestarse expresividad gestual, al no verse los rostros. Hay una predominancia de lo uniforme; no obstante, en el desarrollo de la obra, del anonimato y en medio de la masa, irán descubriéndose algunas individualidades, que emergen

[21] Entrevista a Verónica Steffen, Op. cit.

socialmente caracterizadas de color rojo, y realizan una suerte de «liberación», con utilización de técnicas modernas de danza.[22]

A través de este audiovisual, así como a partir de fotografías de la obra, podemos considerar que las imágenes visuales que propone esta coreografía sugieren la represión, la pérdida de identidad, el control sobre los cuerpos, la pretensión de uniformidad, la pérdida de lo individual en función de la masa, entre otros aspectos, y su resolución positiva o desenlace de recuperación de la situación planteada. Hay una alusión directa a los efectos de la dictadura sobre las personas y puede interpretarse, asimismo, una referencia a la apertura democrática, simbolizada con el color rojo y encarnada por tres mujeres (las demás integrantes las vigilan de lejos). En este sentido, los cuerpos representados son siluetas anónimas, que recuerdan otras formas de representación del horror usadas en contextos semejantes. Es un interesante ejemplo de mirada histórico-política a través de la danza, en plena transición de la dictadura a la democracia.

En relación al trabajo creativo realizado para la coreografía *Gris* en el año 1984, Steffen relata:

> […] era como una mezcla de esos lenguajes físicos corporales metidos en una idea más teatral como de trasmitir algo, siempre hay algo de querer trasmitir algo, en ese sentido éramos como más teatrales. No era la danza abstracta americana, no era, con esto quiero, yo me acuerdo la primera coreografía que hice con el grupo *Gris*, que era querer transmitir algo muy…que bueno después si se logra o no depende de las circunstancias o de… pero lo tomábamos muy en serio, ensayábamos mucho, todas las noches, trabajábamos horas.
>
> Yo recién llegaba al Uruguay, y bueno, ahora lo veo y siento diferente, pero en ese momento yo era medio… —después con [el grupo] «Contradanza» eso se manifestó más todavía, no sé cómo definirlo—, pero ahora lo veo como demasiado trascendente, transmitir esa cosa de la gente que no sabe mucho para dónde va y qué está gris, y bueno, el Uruguay me parecía gris. Yo qué sé. Por eso digo, ahora no lo veo. Era como una visión un poco negativa o fuerte, que ahora siento diferente, y esa cosa de todos como haciendo una cosa, como sociedad, todos juntos, y yo veía eso muy fuerte, en tanto en la dictadura porque no había más remedio.[23]

Las presentaciones escénicas de Babinka, si bien esencialmente se desarrollaron en espacios alternativos, además de plazas públicas, parques y en la calle, hubo otros que se llevaron a cabo en teatros convencionales. Entre esas últimas cabe mencionar las funciones realizadas en el Teatro del Anglo (en el marco del ciclo «Grupos de Danza del Uruguay») en los años 1984 y 1985; una colaboración junto al grupo «Coringa»

---

[22] Schroeder, Esteban, *Gris*, Montevideo, Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), 1987, [Videodanza con coreografía de Verónica Steffen (1986) para Grupo cooperativo de danza Babinka].

[23] Ibídem.

(dirigido por Graciela Figueroa) en el Teatro Solís en 1985, una presentación en el Teatro Carlos Brussa en un evento organizado por el Ministerio de Educación y Cultura, y tres funciones del grupo Babinka realizadas en el Teatro del Notariado los días 10, 11 y 18 de diciembre de 1986.[24]

Otras presentaciones, además de las anteriormente mencionadas, fueron en: Club Astral («Jornadas por las libertades», coordinada por CTA), Teatro del Anglo («Semana del artista», sector danza, CTA), Club Trouville («Semana del artista», CTA), del año 1984; Club AEBU[25] («Homenaje a Carlos Gardel», Joventango), Subte municipal (en exposición de tapicistas), «Jornadas latinoamericanas de educación por el arte» (AUDEPA), Plaza Lafone («Día del artista», Jornada de la CTA), del año 1985; y Feria de AUDA[26] en explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo, en el año 1986.[27]

Los años de intensa actividad de Babinka fueron desde su surgimiento hasta fines del año 1986. Posteriormente, las integrantes del grupo tomaron distintos rumbos, algunas permanecieron en Babinka por algunos años más hasta fines de los años ochenta, otras continuaron sus carreras de manera individual, mientras que otras como Verónica Steffen y Carolina Besuievsky pasaron a formar parte de otro grupo independiente de danza contemporánea «Contradanza».

Fuentes y bibliografía:

Jaque, «Información cultural», Montevideo, viernes 26 de abril de 1985.

Mundocolor, «Vida teatral II. Espectáculos callejeros», Montevideo, sábado 23 de marzo de 1985.

Últimas Noticias, «Teatro el Carro en la Libertad», Montevideo, 15 de marzo de 1985.

Babinka, *Aquí la danza*, Montevideo, s/e, 1986.

Entrevista a Carolina Besuievsky, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 17 de setiembre de 2011. Entrevistadoras: Silvana Silveira y Elisa Pérez.

Entrevista a Norma Berriolo, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 19 de noviembre de 2011. Entrevistadora: Analía Fontán.

Entrevista a Verónica Steffen, Montevideo, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, 16 de julio de 2011. Entrevistadoras: Silvana Silveira y Elisa Pérez.

[24] Babinka, *Aquí la danza*, Op. cit.; y Babinka Grupo de Danza Cooperativo, 10, 11 y 18 de diciembre, Teatro del Notariado, 1986.

[25] Asociación de Bancarios del Uruguay.

[26] Asociación Uruguaya de Artesanos.

[27] Babinka, *Aquí la danza*», Op. cit.; y BABINKA Grupo de Danza Cooperativo, Op. cit.

Filgueira, Carlos H., «Movimientos Sociales en la restauración del orden democrático: Uruguay 1985», en: Filgueira, Carlos. H. (Comp.) *Movimientos Sociales en el Uruguay de hoy*, Montevideo, CLACSO, CIESU, Ediciones de la Banda Oriental, 1985.

Prates, Suzana; Rodríguez Villamil, Silvia, *Los movimientos sociales de mujeres en la transición a la democracia*, Montevideo, GREMCU, 1989.

Santos, Stella, «Un carro que se proyecta al infinito», en: *Jaque*, Montevideo, 3 de mayo de 1985.

Schroeder, Esteban, *Gris*, Montevideo, Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), 1987.