



MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA Y ANÁLISIS CULTURAL
TESIS DE MAESTRÍA

Modernismo y expresión: *Ausdruckstanz* en Buenos Aires 1930-1960

Tesista: Patricia Dorin

Directora: Dra. Valeria Adriana Manzano

Codirectora: Arq. Susana Tambutti

Buenos Aires, agosto 2021

ÍNDICE

LISTADO DE IMÁGENES.....	4
RESUMEN	6
AGRADECIMIENTOS.....	7
INTRODUCCIÓN	8
Tema, objetivos, hipótesis.....	8
Estado de la cuestión y perspectivas conceptuales	10
Fuentes y metodología.....	21
Estructura de la tesis.....	26
1. AUSDRUCKSTANZ EN BUENOS AIRES ANTES DE LOS AÑOS CINCuenta.....	28
1.1 Nuevas danzas en Alemania antes de la década del treinta.....	28
1.2 Primeras décadas del siglo XX: manifestaciones modernistas en la danza escénica en la ciudad de Buenos Aires.	35
1.2.1 Isadora: la bailarina “ultramoderna”.	37
1.2.2 Ballets Russes: el ballet moderno.....	39
1.3. Primeras instituciones en la construcción de una danza escénica.	43
1.4 Danza moderna en Buenos Aires en las décadas del treinta y cuarenta.....	46
1.5. Transnacionalización de un campo escénico. Visitas, migraciones e inmigraciones.	53
1.5.1. Wallmann. Hibridaciones en el ballet y en el cine	55
1.5.2 Otto Werberg.....	68
1.5.3 La difusión transatlántica: la década del cuarenta y los artistas en gira.....	74
1.6 Conclusiones.....	79
2. DANZA MODERNA Y EXPRESIÓN EN LA DÉCADA DEL CINCuenta 81	
2.1 Danzas viajeras: <i>Ausdruckstanz</i> en la posguerra alemana / consolidación de la danza moderna en Argentina.	82
2.1.1. Dore Hoyer: Entre la posguerra y las dos Alemanias.	82
2.1.2. Danza Moderna en Buenos Aires. Consolidación de un espacio artístico.	88

2.3 Danza y verdad. La recepción de la crítica y las/os primeras/os espectadoras/es de Dore Hoyer.	96
2.4 Entre la forma emotiva y el compromiso	105
2.5 Conclusiones.....	130
3. PERMANENCIAS E INNOVACIONES, 1958-1962.	132
3.1 - Un mundo cultural en transformación: 1958 - 1962.	132
3.2 – Danza moderna en Buenos Aires: 1960 un año bisagra.	139
3.2.1. Danza moderna y angustia existencial	145
3.3 Grupo de Danza Modernas de Dore Hoyer: Una experiencia pedagógica	147
3.4 Dos obras. Una cadena de ideas.	155
3.4.1 De Juego de Fuerzas a Cadena de Fugas.....	157
3.4.2 La Idea	162
3.4.3 El Coro de Movimiento.....	173
3.5 Los primeros años 60: entre la interioridad y la expansión de los límites. Entre lo residual y lo emergente.....	177
3.6 Conclusiones.....	186
CONCLUSIONES FINALES	189
BIBLIOGRAFÍA.....	194
Archivos y repositorios consultados.....	194
Archivos electrónicos	194
1.Fuentes primarias	194
Material audiovisual	194
Fuentes hemerográficas y documentales.....	195
Entrevistas realizadas por la autora	198
Entrevistas realizadas por otras/os autores	198
Literatura biográfica y testimonial.....	198
2.Fuentes secundarias	199

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1 - <i>El monumento a los muertos</i> . Das Totenmal. In Memoriam de Mary Wigman (1930).	33
Imagen 2 - Afiche de la película <i>Donde mueren las palabras</i> (1946).....	62
Imagen 3 - Personaje “La muerte” de <i>La Mesa Verde</i> . (1932).....	63
Imagen 4 – Personaje “La Muerte” Ciro Di Pardo.	63
Imagen 5 - <i>Ballet Resurrección</i> . Donde Mueren las palabras (1946).....	65
Imagen 6 - <i>Ballet Resurrección</i> . Donde Mueren las palabras (1946).....	65
Imagen 7 - Programa de mano - Teatro del Ballet. Dirección: Otto Werberg.	71
Imagen 8 - Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°50	83
Imagen 9 - Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°54.....	101
Imagen 10 - <i>Ophelia</i> (Im holden wahnsinn Sweet Madness) Foto: Alejandro Castro.	110
Imagen 11 - <i>Judith</i>	112
Imagen 12 - <i>La mujer de Putifar</i> – Fotos: Annemerie Henrich	113
Imagen 13 - <i>María de Magdala</i> - Foto: Annemarie Henrich.	115
Imagen 14 - <i>María de Magdala</i> - Foto: Annemarie Henrich.	116
Imagen 15 - <i>Tristeza</i> del ciclo Sudamerikanische Reise. Foto S. Enkelmann.	119
Imagen 16 – Giro (Dore Hoyer en <i>Bolero</i> de Ravel, Teatro Colón) Annemarie Henrich.	122
Imagen 17 - Giro (Dore Hoyer en <i>Bolero</i> de Ravel, Teatro Colón) Annemarie Henrich.	123
Imagen 18 - <i>Begierde</i> (Deseo) del ciclo Afectos Humanos.Foto: S. Entelman.....	127
Imagen 19 - <i>Liebe</i> (Amor) de Afectos Humanos.	128
Imagen 20 - <i>Hass</i> (Odio) Foto: S. Entelman.	130
Imagen 21 - <i>Angst</i> (Miedo) Foto: Jacques Hartz.....	130
Imagen 22 - Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer.....	155

Imagen 23 - Programa de mano. Teatro Colón.....	157
Imagen 24 - <i>Cadena de Fugas</i> (1961).....	161
Imagen 25 - <i>Cadena de Fugas</i> (1961).....	162
Imagen 26 – Imágenes de <i>L'Idée</i> de Frans Masereel.	164
Imagen 27 - <i>La Idea</i> . Escena I. El Debate. Sobre la mesa “Idea”: Anna Cremaschi. Detrás el Coro de Movimiento.	166
Imagen 28 – <i>La Idea</i> . El Debate. Sobre la mesa “Idea”: Anna Cremaschi.	166
Imagen 29 - <i>La Idea</i> . Escena I El Debate.	167
Imagen 30 - <i>La Idea</i> . Escena 2. La Calle.....	168
Imagen 31 – <i>La Idea</i> . Escena 4: Transeúntes o La Prisión.	169
Imagen 32 - <i>La Idea</i> . Escena 5: El martirio.	170
Imagen 33 – “Idea” e “Idea en su segunda forma”. Ana Cremaschi e Iris Scaccheri.	171
Imagen 34 - Afiche de <i>Graciela Martínez. Danza Actual</i>	180
Imagen 35 - Programa de mano. Danse Bouquet.....	184
Imagen 36 – Foto grupal. Dore Hoyer y el grupo de Danzas Modernas. ...	186

RESUMEN

El objetivo general de esta tesis es indagar en la recepción y apropiación que la *Ausdruckstanz*, o la “danza de expresión” alemana, tuvo en el espacio de la danza de la ciudad de Buenos Aires. En particular, la presente tesis reconstruye las visitas al país de la bailarina alemana Dore Hoyer, que tuvieron lugar entre 1952 y 1963. La tesis aborda el rol fundamental que la *Ausdruckstanz* tuvo en el proceso de institucionalización de la danza como práctica artística y analiza el modo en que se entramó y formó parte del proceso de consolidación de la danza escénica en Argentina. La investigación estudia cómo fueron comprendidos ciertos paradigmas estéticos (como modernismo y expresión) en la danza en Argentina, considerando que, a partir de la década del treinta, la *Ausdruckstanz* dialogó con algunas de las manifestaciones dancísticas que ya tenían cierta presencia en la escena artística argentina ligadas al *ballet* y a la *danza moderna*. Además, esta tesis colabora a desentrañar la “estructura de sentimientos” que recorría la escena cultural argentina en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, atravesada por el “existencialismo sartreano”. En tal sentido, la tesis pone el foco en el cuatrienio 1958-1962, concibiéndolo como un período de dinamismo y modernización cultural en el cual la danza escénica estaba inserta. Desde el punto de vista metodológico, realiza un análisis desde una perspectiva transnacional que permite seguir la circulación de discursos, personas y bienes más allá de las fronteras nacionales. Asimismo, a través de fuentes diversas (entrevistas, fotografías, programas de mano, artículos periodísticos), esta tesis combina una interrogación por las variables socioculturales que atravesaron la recepción de esta corriente de danza.

Palabras clave: *Ausdruckstanz* - danza moderna- expresión- Dore Hoyer - existencialismo- estructura de sentimiento.

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas colaboraron durante las diferentes etapas de este proceso de investigación, sin las cuales esta no hubiera sido posible.

En primer lugar, quiero agradecer a la directora de esta tesis, Valeria Manzano, por su interés y entusiasmo por el campo de la danza escénica desde el momento en que le presenté el tema de investigación. Además, agradezco la lectura atenta y crítica, su apoyo constante durante todo el proceso y cierre de esta tesis. A Susana Tambutti, co-directora de este trabajo por sus comentarios y sugerencias, por sus aportes y su perspectiva crítica acerca de la danza en Argentina en los espacios que comparto con ella desde hace tantos años.

En segundo lugar, quiero agradecer afectuosamente a Susana Ibañez, quien me invitó a digitalizar el material sobre su experiencia con Dore Hoyer contenida en su archivo personal, y que, con su relato, acompañó mis inicios en esta investigación, aún antes de convertirla en tesis. Además, a Susana Zimmermann, por su testimonio. A Oscar Araiz, por sus relatos, sus reflexiones, su disponibilidad cada vez que lo consulté y su interés en la historia de la danza en Argentina.

Agradezco también al personal de la Hemeroteca y el Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de la Hemeroteca del Congreso de la Nación, de la Biblioteca del Teatro Colón, del Centro de Documentación “Ana Itelman” del Complejo Teatral de Buenos Aires y de todos los archivos y bibliotecas consultados para esta tesis.

A María Martha Gigena, cuyas reflexiones siempre me acompañan, con la que comparto espacios de docencia e investigación y también el arduo y precioso trabajo en la universidad pública.

A mi familia por el amor, el humor y el acompañamiento incondicional. A Elías, además, por acompañarme en la digitalización de las fotografías del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer y otras que integran este trabajo. A Julián y Valentina de quienes siempre sigo aprendiendo.

INTRODUCCIÓN

Tema, objetivos, hipótesis

Entre 1960 y 1961 la bailarina alemana Dore Hoyer (1911-1967) se instaló por poco más de un año en Buenos Aires y La Plata. Contratada por el Teatro Argentino de La Plata, la bailarina venía con el objetivo de conformar el Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer y un Coro de Movimiento, con los cuales se presentó en el Teatro Argentino de La Plata y el Teatro Colón de Buenos Aires. La estadía de Hoyer para dirigir y conformar un elenco dedicado a la danza moderna a nivel oficial era el corolario de sus cuatro visitas anteriores durante la década de 1950, que la postularon como potencial pedagoga de un grupo de artistas locales.

Dore Hoyer formó parte de la *Ausdruckstanz* o “danza de expresión” en Alemania. Nació en el seno de una familia proletaria en Dresden. Estudió y formó parte de compañías de danza con importantes referentes de la corriente de la danza moderna alemana *Ausdruckstanz*, como Mary Wigman (1886-1973) y Gret Palucca (1902-1993). Hoyer comenzó su carrera como coreógrafa y solista en 1933. A diferencia de otros bailarines alemanes cuya producción se había desarrollado con intensidad antes y durante Segunda Guerra Mundial, la de Hoyer fue más prolífica en la posguerra, tanto en la creación de solos como en la realización de giras fuera de Alemania. En 1952, de hecho, realizó la primera de seis visitas a Buenos Aires. En función de la trayectoria de Hoyer, “Modernismo y expresión: *Ausdruckstanz* en Buenos Aires 1930-1960.” analiza el encuentro de esta corriente de la danza alemana, que puede traducirse como “danza de expresión”.

Desde la perspectiva de la historia de la danza, esta tesis interroga una serie de categorías y términos clave que se fueron transformando con el correr del siglo XX. Así, se remonta a la década de 1910—y a las visitas de Isadora Duncan y los Ballet Russes—para indagar los significados que circulaban localmente en torno a términos como “expresión” y “ballet moderno”, mostrando que, cuando la *Ausdruckstanz* iniciaba su desembarco en nuestro país—en especial, a partir de la década de 1930—lo hacía a

partir de un diálogo con algunas de las manifestaciones dancísticas ligadas al *ballet* y a la *danza moderna*. Esta tesis propone que la *Ausdruckstanz* fue decisiva en el proceso de institucionalización de la danza como práctica artística.

El objetivo general de este trabajo es indagar acerca de la recepción y apropiación de la *Ausdruckstanz* en el espacio de la danza de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de analizar el modo en que la *Ausdruckstanz* se entramó y formó parte del proceso de consolidación de la danza escénica en Argentina. A través de entrevistas con los protagonistas y material de archivo (fotografías, programas de mano, artículos periodísticos), esta tesis combina una interrogación por las variables socioculturales que atravesaron la recepción de la *Ausdruckstanz*.

Con el ascenso del nazismo y, posteriormente, con la Segunda Guerra Mundial, un conjunto de artistas ligados/as a la *Ausdruckstanz* en Alemania y otros países europeos iniciaron procesos exiliares, o simplemente buscaron empleo en otros territorios. Algunos y algunas artistas se instalaron en Argentina y, ya desde fines de la década de 1930, animaron la creación de espacios de formación, institucionales y asociativos. En la década de 1940 a estas se les sumaron otras experiencias, esta vez, a través de la coreógrafa estadounidense Miriam Winslow, quien dio lugar a un proceso de consolidación de la danza moderna en Buenos Aires. Todas estas iniciativas se fortalecieron sobre un paradigma que valoró “lo expresivo” como cualidad deseable en la danza.

La construcción de la valoración de “lo expresivo” fue parte de una dinámica de mediano plazo que marcaba, a la vez, la consolidación de la crítica especializada. Los discursos críticos fueron una parte insoslayable tanto para la comprensión del término moderna/o asociado a la danza como para la recepción de las obras de las/os diversos representantes de la danza alemana que se presentaron en Buenos Aires desde la década del treinta. Por esa razón la presente tesis aborda los discursos que conformaron una narrativa de la danza moderna focalizada en la ciudad de Buenos Aires. El estudio de estas manifestaciones discursivas permite mostrar que el conjunto de cuestiones expresivas fue virando desde visiones espiritualistas

y místicas hacia la valoración de la capacidad de las/os bailarinas/es para expresar aspectos psicológicos entendidos en términos de profundidad y autenticidad, un viraje evidente en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, contexto en el cual se desarrolló la estancia prolongada de Dore Hoyer en Buenos Aires y La Plata.

La hipótesis general que guía el trabajo es que la recepción de la obra y la labor pedagógica de Dore Hoyer fue parte consustancial de una trama cultural atravesada por el existencialismo sartreano. En el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta, esta recepción de lo expresivo se asoció a la soledad y la angustia existencial del sujeto en consonancia con la trama cultural donde el existencialismo sartreano era uno de los elementos de una “estructura de sentimientos”, en términos de Raymond Williams. Esta tesis muestra cómo ese rasgo epocal estuvo presente en las visitas de Hoyer desde mediados de la década del cincuenta y, también, en algunas de las manifestaciones de la danza moderna en Buenos Aires.

Siguiendo la pista de la *Ausdruckstanz* en Buenos Aires—cuyo desembarco se dio a partir de mediados de la década de 1930—esta tesis sigue a Dore Hoyer en sus visitas y su estadía, deteniéndose en particular en la, “intersección” de las décadas de 1950 y 1960, en particular en el cuatrienio 1958-1962 que, como propondré, constituye un período que se recorta del despliegue posterior de la década del sesenta. Esta delimitación permite estudiar el estatuto de la danza escénica inserta dentro del período de modernización cultural y dinamismo institucional del “momento desarrollista” (Giunta, 2008). A partir de este recorte temporal y de la perspectiva de Raymond Williams, la tesis muestra que, a partir de 1962, esta corriente de la danza alemana, a través de la figura de Hoyer, representó un elemento “residual” frente las prácticas “emergentes” que rechazaban los postulados expresivos de la *Ausdruckstanz*.

Estado de la cuestión y perspectivas conceptuales

Este estudio acerca del recorrido de la *Ausdruckstanz* en la ciudad de Buenos Aires dialoga con dos campos de estudio: la historia de la danza y la

historia del campo cultural en la Argentina, especialmente en las décadas de 1950 y 1960.

Desde la perspectiva de la historia de la danza, esta tesis se inscribe dentro de un campo disciplinar cuyo marco conceptual general considera la problemática de la danza escénica como disciplina artística en Occidente. Desde el siglo XVII, en Francia, la danza se legitimó como disciplina artística y comenzó a separarse de todo aquello que la ligaba a otras manifestaciones rituales, religiosas o populares irradiando el lenguaje del ballet en Occidente. Sin embargo, la danza se desarrolló a lo largo de los siglos en interacción con otros campos, como los pedagógicos, terapéuticos, y antropológicos, en bordes siempre permeables. Para Layson (1994: 8) la “danza teatral” en Occidente es aquella que se puede caracterizar a través de géneros, estilos y conceptos organizadores (coreografía, ejecución). Para esta autora, “los contextos en los que la danza existe son múltiples, hay una tensión entre estudiar la danza misma en profundidad y estudiarla dentro de sus contextos inmediatos y más amplios” (Layson, 1994: 9). Desde el punto de vista crítico, en esta tesis se utiliza el término “danza escénica” para delimitar un área que abarca el ballet y la danza moderna y se refiere a la danza como práctica artística, teniendo en cuenta que sus modos de producción y recepción están ligados a estos fines. Es importante aclarar, sin embargo, que en esta investigación no se abarcarán todas las ramificaciones de la danza escénica que tuvieron lugar en las décadas centrales del siglo XX, por lo que quedan fuera del abordaje, entre otras, las manifestaciones provenientes de las danzas folclóricas argentinas o las danzas españolas, ambas con un significativo desarrollo en nuestro país.

Esta tesis estudia en particular cómo fueron comprendidos ciertos paradigmas estéticos, como modernismo y expresión, en la danza en Argentina. Esto supone un doble acercamiento teórico – crítico: por un lado, se revisan los modos particulares que organizaron este arte en Occidente y, por otro, se reconstruyen la trayectoria de la *Ausdruckstanz* en Argentina. De esta forma, se reconocen las diversas formas de apropiación que tuvo esta corriente de la danza, incluyendo a otras formas escénicas y artísticas con las que tuvo contacto.

En cuanto a la *Ausdruckstanz*, aquí conservaremos el término en alemán y la traducción como “danza de expresión”. Esta elección supone distinguirla, por un lado, de la “danza expresionista”, término que aún hoy se utiliza y que fue tomado por la crítica periódica entre las décadas del treinta y cincuenta y que asocia la *Ausdruckstanz* a los movimientos expresionistas en las artes visuales o en el cine en las primeras décadas del siglo XX. Y, por otro lado, distinguirla de la traducción “danza expresiva”, en función de entenderla como un término amplio que podría asociarse a otras manifestaciones de la danza que surgieron en el contexto de la República de Weimar (1918 -1933), así como también de otras manifestaciones surgidas en Buenos Aires en la década del sesenta, por ejemplo, la Expresión Corporal.

Para analizar el desarrollo de esta corriente de la danza, esta tesis toma en cuenta la caracterización de Susan Manning (2006), quien entiende a la *Ausdruckstanz* como “el movimiento conducido por [Mary] Wigman y [Rudolf] Laban y practicado por muchos de sus seguidores en Alemania”. A manera de introducción, se analizará, en forma concisa, el contexto de su surgimiento en Alemania a principios del siglo XX, especialmente a través de la perspectiva de Mary Wigman (1886- 1973). Se suman las investigaciones de Isa Partsch-Bergsohn, que abordan el trayecto de Dore Hoyer previo a la Segunda Guerra Mundial y en la Posguerra. A este material se integra la investigación de Giersdorf (2013) sobre la danza en Alemania oriental a partir de 1945 y el análisis sobre la Viena de entreguerras que realiza Andrea Amort (2009), que aporta a esta tesis con relación a las/os artistas alemanas/es exiliadas/os en Argentina, especialmente en la figura de Otto Werberg. Asimismo, la tesis se recuesta en otra bibliografía que ayuda a entender los modos en que la *Ausdruckstanz* se difuminó en otras latitudes, incluyendo a la Argentina, a partir de los recorridos y las presencias de artistas en particular, como Dore Hoyer.

Situar la danza escénica en Argentina implica una posición respecto de los modos de apropiación que tuvo el ballet y la danza moderna en nuestro país, más allá de su denominación como danza argentina o danza *en* Argentina. El crítico Fernando Emery postulaba en 1960 el término *ballet*

argentino para comprender, en su presente, la derivación de experiencias aunadas que significaban las trayectorias de cuatro de las primeras bailarinas del Teatro Colón¹. En cambio, en 1963, la crítica de danza Inés Malinow planteaba que “lo argentino” era sólo un desiderátum aún no alcanzado (11). Refiriéndose al desarrollo del ballet, esta crítica consideraba que la danza en nuestro país no había alcanzado la madurez suficiente. Otros estudios definieron danza “argentina” a aquella que incluía en su temática una vinculación con el folclore o bien era ejecutada o compuesta por artistas argentinas/os (Kriner, 1948; Giovanini & Foglia de Ruiz, 1973; Isse Moyano, 2006). Más recientemente, dos teóricas de la danza, Gigena y Tambutti, explican que proponer la construcción, o incluso la pregunta, acerca de una historia de la danza argentina significa indefectiblemente revisar ese adjetivo, que comprime una visión geo-estética definida e instala una potencial unidad con particularidades propias (2018: 159). En este sentido, para las autoras la preposición “en” indica la existencia de modos de apropiación y resignificación de prácticas, teorías y programas artísticos provenientes de otros territorios (Europa y Estados Unidos, fundamentalmente) en nuestro entramado artístico (2018: 160). La investigadora María Eugenia Cadús, por su parte, propone utilizar el término “danzas argentinas” o “danza escénica argentina” con minúscula y en plural porque considera que la preposición “en” implica una “identidad basada en la danza como una importación colonial y evita definir lo que Walter Mignolo (2010) denomina *locus de enunciación*” (2020:22). Consideramos que, por los mismos motivos, ambas posiciones reconocen la perspectiva universalista que la danza escénica tuvo en nuestro país. En coincidencia, para esta tesis se utiliza *Ausdruckstanz* en Alemania y se utiliza la frase preposicional “en Argentina” para estudiar el desarrollo de aquella corriente de la danza en nuestro país. Asimismo, aquí se hablará de danza escénica en Argentina, con el propósito de poner en evidencia el lugar de enunciación, exhibir la dimensión desterritorializada que manifestó y, también, las

¹ Emery, Fernando. (1960) “Pretérito, presente y futuro del Ballet argentino”. en LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

tensiones que produjeron las reapropiaciones de la *Ausdruckstanz* a través de sus diversos representantes.

La danza escénica, en particular el ballet, surgió en la Academia Real de Música y Danza, creada en Francia, en 1661 bajo el Reinado de Luis XIV, y luego, se difundió como un formato universal en Occidente. A lo largo del siglo XX, esta perspectiva universalista se mantuvo en el desarrollo de la danza en Argentina, incorporando formas dancísticas provenientes de otros centros de difusión de la danza que, además de Francia, incluyeron a Alemania y Estados Unidos. Desde esos centros emergieron y se difundieron cánones artísticos que fueron absorbidos como formatos válidos, tanto con relación a las denominadas técnicas como a los modos de creación. Como se intentará abordar en esta tesis, la creación de espacios pedagógicos y artísticos en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires fueron un punto de inflexión para la danza escénica en Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Este inicio estuvo atravesado por el faro que conducía la mirada a todo aquello que fuera denominado “europeo”. En tal sentido, como afirma Aníbal Quijano, “[...] la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos. Desde ese punto de vista, las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa, es decir Europa Occidental, y el resto del mundo fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente/Occidente, primitivo/civilizado, mágico/mítico-científico, irracional/racional, tradicional/moderno. En suma, Europa y no-Europa” (2000:127). Entre las décadas de 1930 y 1960, en consonancia con los nuevos centros de difusión que iban surgiendo en el panorama dancístico, la denominada danza moderna, en sus diversas versiones, sumó otros puntos como centros de legitimación. La tesis analiza cómo este rasgo se manifestó en los discursos provenientes de la práctica artística y acerca de ella. Estos circularon a través de bailarinas/es, coreógrafas/os, críticas/os, y también se manifestaron en las obras y en los espacios pedagógicos.

A partir del estudio de la *Ausdruckstanz*, esta tesis colabora a la expansión de los estudios históricos de la danza en la Argentina. Buena parte de lo que conocemos sobre la historia de la danza en la Argentina está

signado por la producción testimonial y la crítica de danza y, de forma más reciente, en los últimos quince años, por una crítica más especializada y por la apertura de espacios académicos en los cuales se alojaron proyectos de investigación que abordaron algunos períodos y espacios en particular.

Desde una perspectiva biográfica o autobiográfica, un conjunto importante de materiales utilizado en esta tesis fue producido por críticas/os, bailarinas/es, compositores o directoras/es de espacios institucionales. En esta delimitación se encuentran los materiales de Paulina Ossona, Dora Kriner, Inés Malinow, Roberto Camaño y Valenti Ferro. En el mismo sentido funcionan las autobiografías o libros testimoniales de Otto Weberg, Margarita Wallman, Oscar Araiz, Susana Zimmerman y Walter Rosemberg. A estos materiales se suman las entrevistas realizadas por Marcelo Isse Moyano para el libro *La Danza Moderna Argentina cuenta su historia*, que el autor encuadra en la técnica “historias de vida” (Magrassi y Roca). De esa colección testimonial, la tesis recupera especialmente las voces de Iris Scacheri, Susana Ibañez, Paulina Ossona, Luisa Grinberg y Renatte Schottelius. A este tipo de entrevista se suma la realizada por Stephanie Reinhart (2000) a esta última maestra, bailarina y coreógrafa. De conjunto, estos materiales son insoslayables: además de ofrecer información factual, proveen –en muchos casos—interpretaciones sobre temas y problemas puntuales con las cuales esta tesis dialoga. A estos insumos autobiográficos o testimoniales se suman el libro compilado por Beatriz Durante, *Historia de la Danza en Argentina*, en el cual participaron las/os críticas/os Enrique Honorio Destaville, Carlos Manso, Dora Kriner y Laura Falcoff; los libros *María Ruanova (La verdad de la danza)*, de Carlos Manso; y *Esmée Bulnes: maestra incansable*, de Enrique Honorio Destaville. Estos materiales exhiben un tipo de narrativa histórica que se construyó a partir de un relato que intenta configurar una identidad colectiva y que se constituye a sí misma en base al encuentro con ciertos referentes o figuras emblemáticas que habrían encarnado las tradiciones ya legitimadas en la historia de la danza occidental. Esta perspectiva resonó en muchas de las interpretaciones sobre la danza en Buenos Aires durante todo el siglo XX. Se trataba de un tipo de narración que “monumentaliza” ciertos hechos y figuras. Esta tesis busca

contribuir a la desarticulación de esas perspectivas que, retomando los términos Le Goff (1991), se instituyeron como “un disfraz, una apariencia engañosa, un montaje. Es preciso ante todo desmontar, demoler ese montaje, desestructurar esa construcción y analizar las condiciones en las que han sido producidos esos documentos-monumentos” (p. 239).

Asimismo, en la narrativa histórica local fueron inventándose tradiciones. De acuerdo a la clásica formulación de Eric Hobsbawm, aquellas tradiciones “realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez”(1983:1), “[...] las que establecen o legitiman instituciones, status, o relaciones de autoridad” (1983:16). Entre otros múltiples ejemplos, esas invenciones fueron clave para ponderar la presencia de Kurt Joos en Buenos Aires, que es enunciada junto a la de la compañía dirigida por el coreógrafo “Ballets Joos”, cuando este artista estuvo de paso por Argentina en una sola oportunidad. Esta característica también se manifestó con relación a Dore Hoyer, sus diversas visitas a Buenos Aires y su regreso por última vez al país en 1963. Estas “tradiciones inventadas” adquirieron valor en la narrativa histórica (oral o escrita), pero también a las prácticas de la danza escénica, y la legitimidad que otorgaba a las/os bailarines locales la mayor o menor cercanía con las/os artistas extranjeras/os.

En su objetivo de construir una historia de la danza en la Argentina que vaya más allá de la perspectiva biográfica y que circunvente las “tradiciones inventadas”, esta tesis expande y dialoga con otros estudios que abordaron temas y períodos cercanos. En primer lugar, un conjunto de estudios se ha abocado a desentrañar las características de la “danza moderna” en la Argentina de la primera mitad del siglo XX (Tambutti, 2000, 2009, 2013, 2018; Isse Moyano, 2006; Oswald, 2010; Cadus, 2017), mediante los cuales se llega a un consenso significativo en torno a la importancia de 1944 como el año en que la danza moderna se afirmó a partir de la conformación del Ballet Winslow. Esta tesis complejiza ese consenso. A partir del estudio de la *Ausdruckstanz* la tesis muestra cómo, desde la década del treinta, esta corriente de la danza tuvo una incidencia fundamental y conformó un

escenario propicio para la circulación del término “moderno” ligado a la danza, lo cual precedió a la constitución del Ballet Winslow.

Con el foco puesto en el despliegue de la *Ausdrucktanz* analizado a través de las cuatro visitas de Dore Hoyer durante la década del cincuenta, esta tesis muestra la consolidación del espacio de la danza moderna en Buenos Aires en la década de 1950 y comienzos de la siguiente, a partir de las dos visitas que realizó en los inicios de la década. De esa manera, también colabora en ponderar la relevancia de un contexto que ha sido generalmente opacado por quienes estudiaron los desarrollos de la década de 1960, uno de los períodos que ha despertado el interés de la historiografía de la danza en nuestro país. La década del sesenta se ha analizado en función de la creación de la Asociación Amigos de la Danza (Kaehler, 2012; Falcoff, 2008) y las manifestaciones escénicas que se dieron en el Instituto Di Tella (King, 2007; Pinta, 2013; García, 2021). Estos últimos estudios se centran en los primeros años del Instituto y, aunque la mencionan, no profundizan en el recorrido que hizo la danza dentro de ese espacio. Esta tesis aborda de lleno un período que no fue profundamente estudiado, esto es, el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta. La tesis muestra que ese contexto implicó la condensación y el despliegue, en el ámbito artístico, institucional y asociativo, de diversas estéticas que continuaron en lo que restó del siglo XX. En este sentido, este trabajo intenta restituir y poner en diálogo las transformaciones en este campo con las que son conocidas para otras artes expresivas de la historia sociocultural del pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta.

Desde la perspectiva de la historia cultural, la tesis formula dos movimientos. En términos diacrónicos, ofrece un recorrido de la danza escénica en Argentina en vinculación con las representaciones que tuvo el término “moderno” que se remonta a las presentaciones de la compañía Ballets Russes y de Isadora Duncan en Buenos Aires. En este escenario de las primeras décadas del siglo XX, la categoría *cultura* se conectaba a una concepción de *civilización* legada del siglo XVIII y XIX, que se concebía vinculada a representar todo un sentido social moderno y a una condición donde *civilización* se contrasta con *salvajismo* o *barbarie* (Williams, 2003:

61). Estos binomios civilización/barbarie o cultura/ civilización fueron el marco para un *modernismo* de la danza en Buenos Aires que se constituiría a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro (Huysen, 2006:5), separada de las expresiones provenientes de la cultura popular. A partir de bibliografía secundaria y de una breve incursión en materiales de archivo, la tesis estudia los antecedentes de la recepción que tuvo el término “moderno” asociado a la danza escénica y que consolidó el gusto de las elites porteñas en las tres primeras décadas del siglo XX. Asimismo, da cuenta de las tensiones entre modernismo y modernización en las primeras manifestaciones del modernismo en la danza escénica de Buenos Aires y toma en consideración el papel clave que cumple la ciudad como parte de este proceso a principios de siglo XX (Gorelik, 2003, 2004). Beatriz Sarlo explica que “la densidad semántica del período trama elementos que no terminan de unificarse en una línea hegemónica”. De esta forma, acuñó el término “modernidad periférica” para referirse a la cultura argentina “como cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (1988: 28). Raymond Williams entiende que “el factor cultural clave del cambio modernista es el carácter de la metrópoli: en estas condiciones generales, pero también, de forma aún más decisiva, en sus efectos directos sobre la forma” (2017: 75). El autor suma la incidencia de la inmigración en la metrópoli como un factor que tiene efectos estéticos en la producción artística y afirma que “nunca se destacará demasiado cuantos de los mayores innovadores eran, en este preciso sentido, inmigrantes” (p.75). Esta tesis pone el acento en el modo en que la inmigración y los viajes de artistas atravesaron el ámbito de la danza escénica en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Este proceso continuó y se intensificó en las décadas siguientes, especialmente cuando, por el advenimiento del nazismo, se expandieron los viajes de diversos artistas de la danza hacia Argentina. En este sentido, la tesis focaliza en las/os artistas de la danza exiliadas/os, algunos de las/os cuales participaron, además, de los

movimientos de resistencia antifascista en Buenos Aires (Friedmann, 2009 y 2010; Glocer y Kelz, 2015).

Asimismo, en términos sincrónicos, esta historia pretende restituir la danza como una veta hasta ahora no estudiada para analizar el campo cultural de la Argentina, particularmente en el pasaje de las décadas de 1950 a la de 1960 y, de esta forma, establecer un diálogo con los estudios de historia cultural y política. Así, esta tesis revisará categorías tales como modernismo e internacionalización, que Andrea Giunta (2001) ha explicado para la conformación del campo de las artes visuales, sugiriendo que en la danza entraron en tensión y contradicción respecto del desarrollo propio que tuvo la disciplina. La lectura de historias de otros campos artísticos y de producciones intelectuales permite entrever, a la vez, que las categorías de expresión y autenticidad atravesaban el campo cultural y de la crítica. El cine y la literatura, por ejemplo, convergieron en hacer de la juventud y autenticidad en tanto valores epocales, a partir de premisas existencialistas y referenciales a lo político y social (Terán, 2013; Manzano, 2017). Por otra parte, desde lo institucional, el teatro también manifestaba en este mismo período cambios en función de cierta modernización y profesionalización creciente del llamado teatro independiente y el surgimiento de nuevas instituciones mediadoras, encargadas de difundir y legitimar productos teatrales dentro del campo intelectual (Sigal, 1991). En estos términos, la tesis también plantea una pregunta acerca de qué lugar ocupaba la danza en el campo cultural e intelectual del período. Para este análisis se focaliza en la transición de la década del cincuenta a la del sesenta, como un período en sí mismo, que se diferenció tanto por los faros en los que se proyectaba como por los modos en que se produjo su recepción. (Giunta, 1999, 2008; Plante, 2013).

Desde la historia de la danza, y en particular a partir de la trayectoria de Dore Hoyer, esta tesis pretende colaborar en desentrañar la “estructura de sentimientos” que recorría la escena cultural argentina en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, atravesada por el “existencialismo” y categorías asociadas que incluían la angustia y la autenticidad. De acuerdo a Raymond Williams, las “estructuras del sentimiento” (2009 :183), a

diferencia de la “ideología” o “concepción del mundo”, refieren a “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas y formales sistemáticamente sostenidas [...]”; “[...] el pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (p.181). Para este autor, esta categoría es “una hipótesis cultural” (p.181) que sirve para comprender conexiones en una generación o un período determinado. Las estructuras del sentir son experiencias sociales “en solución” (p.183) porque se hallan en proceso, se reconocen subjetivamente, pero aún no emergen ni se reconocen como sociales. Esta categoría es productiva para arrojar luz acerca de cómo se construyen históricamente las emociones, la forma en que los sujetos adhieren a los sentidos establecidos. La tesis aborda la “estructura de sensibilidad” (Terán, 2008:265) que configuró el existencialismo sartreano, que se manifestó en diferentes ámbitos intelectuales y artísticos, y moldeó un clima de época ligado al compromiso y la autenticidad. Esta corriente filosófica, que centra su análisis en la condición humana, es una perspectiva fundamental para reflexionar sobre el concepto de angustia visible en muchas de las obras de este período. En Sartre, el miedo, la ansiedad, la angustia, la culpabilidad y la conciencia son parte constitutiva del estado de libertad del ser humano. El sentimiento de angustia aparece ante la indefensión de estar “arrojado al mundo” y en absoluta soledad; de ser plenamente conscientes de nuestra propia existencia, que conlleva al hombre a ser libre para dirigir y juzgar el transcurso o proyectos de su vida. En términos del propio Sartre, el existencialismo sería “una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana” (Sartre, 2009:23). Asimismo, la tesis centra su interés sobre el recorrido de la *Ausdruckstanz* en Buenos Aires, y en particular, sobre las danzas solistas de Hoyer a través de los discursos críticos y las imágenes que circularon en la década del cincuenta. En cuanto a esta recepción la categoría “horizonte de expectativas”, (Jauss, 1992) permite comprender el modo en que esta recepción viró, en el pasaje de las

décadas de 1950 a 1960, desde una visión espiritual y religiosa hacia la profundidad psicológica.

Con el énfasis puesto en la recepción de la *Ausdruckstanz* en la Argentina, y en particular en la trayectoria de Dore Hoyer, esta tesis propone también una discusión en torno a los modos en que se organizaron y significaron elementos clave del proceso cultural en las décadas de 1950 y 1960. En tal sentido, a partir de Raymond Williams (2009) pretendemos ir identificando la configuración de elementos y prácticas “dominantes”, “residuales” y “emergentes” en la danza escénica. En uno de los hallazgos de esta investigación, mostraremos que, de haber constituido una de las facetas de lo “dominante” en la danza escénica en el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta, la *Ausdruckstanz*, a través de Hoyer, se convertía en un elemento “residual” en función de prácticas emergentes que rechazaban los postulados tanto expresivos como académicos.

Fuentes y metodología

Como parte de mis tareas de investigación sobre danza escénica en Argentina, comencé a abordar el recorrido de la *Ausdruckstanz*. En 2010, realicé una entrevista a la bailarina y maestra Susana Ibañez, quien me propuso fotografiar y digitalizar parte de su archivo personal. Este archivo contenía imágenes y programas de mano sobre la experiencia del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer en La Plata, algunos de los cuales se encuentran en este trabajo². Este intercambio fue el puntapié inicial para esta investigación. A esta entrevista se sumaron, años más tarde, las realizadas a Oscar Araiz y Susana Zimmermann. Se trató de entrevistas semi-estructuradas, a las cuales se añadieron otras producidas por investigadores e investigadoras de la danza, incluidas en volúmenes colectivos tendientes a la memorialización. Al mismo registro memorial y

² Susana Ibañez se propuso digitalizar parte de su archivo de fotografías en formato papel, dado que tenía la intención de donarlo a un archivo en Alemania, donde había residido a partir de 1987 por más de diez años formando parte de la compañía de Johann Kresnik. Cabe mencionar que el campo de la danza no escapa a la carencia de políticas públicas con relación a la preservación del patrimonio documental. Véase: Tarcus, Horacio. “¿El drenaje patrimonial como destino? Bibliotecas, hemerotecas y archivos argentinos, un caso de subdesarrollo cultural.” En *La Biblioteca* N° 1-Verano 204-2005 (pp.28-36).

testimonial obedecen un conjunto de biografías y autobiografías, no solamente de Hoyer, sino también de otras y otros artistas, desde Isadora Duncan hasta Margarita Wallmann y Otto Werberg. Por fuera del registro memorial, esta investigación se basa en un conjunto variado de fuentes, que incluyen fotografías y materiales audiovisuales diversos, reseñas y críticas periodísticas, y material institucional diverso.

Desde el punto de vista metodológico, la danza, en tanto objeto de estudio, presenta dos particularidades: inasibilidad y abstracción. Es decir, por un lado, la danza como objeto artístico es evanescente, lo cual dificulta la elaboración de discursos críticos y de su reconstrucción a posteriori. Por otro lado, en términos coreográficos, es un objeto que carece de “original”, es decir, no habría acceso a una primera y única versión (Cadús y Dorin, 2012). En este sentido, esta investigación trabaja sobre un corpus de materiales fragmentarios que se constituyen en las fuentes primarias de la investigación. Con relación a las fuentes, para construir una historia de la danza, Adshead-Lansdale y Layson (1994) distinguen entre primarias y secundarias. Tal como sucede con el caso de otras experiencias y prácticas del pasado, entre las fuentes primarias se encuentran los registros contemporáneos al período de estudio, que proporcionan la materia prima para el estudio de la danza. En esta tesis, se trata de las entrevistas a los “testigos presenciales” del trabajo de Hoyer (tanto testigos de sus presentaciones solistas como quienes participaron de la experiencia pedagógica), así como también fotografías e imágenes, programas de mano y materiales de prensa. Las fuentes secundarias, como el término lo sugiere, son de segunda mano, generadas después del suceso, a menudo utilizando una visión retrospectiva para trazar los desarrollos de la danza durante un período determinado.

Este trabajo propone una vía de lectura de las fuentes que permita reconstruir una narrativa sobre la historia de la danza que no se encuentre aislada de la historia cultural y social. Por esta razón, como plantea la historiadora chilena María José Cifuentes (2008), se trata de “conjuguar la propia historicidad de la danza con la historia de la sociedad que la sustenta lo que le permite realizar un relato interpretativo que manifiesta además los

vínculos de la danza con los ejes sociales, culturales y políticos” (pp.85-98). Además, esta tesis propone que el conocimiento sobre la historia de la danza pueda ser un prisma a través del cual observar la historia sociocultural de otros campos artísticos y culturales. Por todo lo dicho, procuramos entrecruzar lenguaje y metalenguaje, teoría e historia, para construir perspectivas sobre las condiciones de posibilidad de esos discursos y prácticas.

El seguimiento de la trayectoria de Hoyer y de otras figuras representativas de la *Ausdruckstanz* lleva a revisar aspectos metodológicos que permiten un análisis desde una “dimensión transnacional” (Siegel, 2005: 62-90). Desde el punto de vista metodológico, este abordaje ofrece la posibilidad de analizar la circulación de discursos, personas y bienes más allá de las fronteras nacionales, “sin perder de vista las ‘fuerzas potentes’ en las que se han convertido las naciones, comprendiéndolas como ‘frágiles, construidas, imaginadas’” (p.63).

Como plantea Roland Barthes (1980), la fotografía no es la copia de lo real, sino “una emanación de ‘lo real’ en el pasado” (p.154). En este sentido, la fotografía constituye una fuente privilegiada para intentar reconstruir—en la medida de lo posible—dimensiones fundamentales de la historia de la danza. En tal sentido, la construcción de la figura de Hoyer en Buenos Aires y La Plata se conformó, particularmente, a través de las fotografías que circulaban en los medios gráficos. Por esa razón, se toma en cuenta la perspectiva “radial” propuesta por John Berger (2013), sobre los usos de la fotografía. Para el autor, si se quiere restituir una fotografía al contexto de la experiencia y la memoria social, se debe seguir las leyes de la memoria, la cual funciona con una cantidad enorme de asociaciones que conducen a un mismo acontecimiento. El análisis de algunas de estas fotografías permite “crear un contexto para la fotografía impresa, las palabras, las comparaciones y los signos, es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa” de forma que “esta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos, históricos” (p.84). Las fotografías disponibles para este análisis son las de las obras *Cadena de Fuga* y *La Idea*, que provienen del archivo

personal de Susana Ibañez y las que están publicadas en el libro “*Dore Hoyer*, Tanzarine (1992), y las publicadas en el artículo de Waltraud Luley (1988) “Dore Hoyer an Attempted Portrait” con referencia a sus danzas solistas. También, se suman otras fotografías publicadas en las revistas *Saber Vivir*, *Lyra* y fotografías de prensa del fondo de la revista *Qué*, consultadas en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”. Estas imágenes acompañaron comentarios críticos sobre las danzas solistas que Hoyer presentó entre 1952 y 1958.

Esta tesis también hace uso de materiales audiovisuales diversos. En la Biblioteca Pública para las Artes Escénicas de Nueva York he tenido acceso al *reel* de 16mm de cinco minutos, *Dore Hoyer Tanzt* (1954), filmado en un escenario desconocido, al que se suma *Dore Hoyer Tanzt: eine Gedenksendung* (Las danzas de Dore Hoyer: una emisión en conmemoración) con dirección de Rudolf Kufner y precedido de comentarios de Klaus Geitel que registra la obra de Hoyer *Afectos Humanos* (1962) acompañada de Dimitri Wiatowitsch (en línea). Asimismo, la tesis recupera el visionado y análisis de tres filmes argentinos *La casta Susana* (1944), *Donde mueren las palabras* (1946) y *Libertad bajo palabra* (1961).

Para intentar capturar los sentidos construidos contemporáneamente en torno a “lo moderno”, primero, y la “danza de expresión”, luego, la tesis utiliza material de prensa que, —además, permite un primer acercamiento a la profesionalización de la crítica de la danza. Como plantea Georges Didi-Huberman, “[...] tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, *no lo tenemos como tal*. Nunca lo tuvimos ni nunca lo tendremos. En consecuencia, estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios ‘objetos encontrados’” (2017:117). En este sentido, esta tesis establece un diálogo crítico con los discursos que se establecieron alrededor de la *Ausdruckstanz*. Las reseñas de Fernando Emery, Carlos Coldaroli, Oscar Uboldi y Pompeyo Camps en las revistas *Lyra*, *Saber Vivir*, *Ideario de la Danza* y *Buenos Aires Musical* ofrecen un punto de vista respecto de cómo estos críticos observaron y valoraron las danzas solistas de Hoyer. Esas valoraciones

estaban aisladas del contexto sociocultural de la época y se entramaron con los horizontes de expectativas que lo sobrevolaron. El enlace con la delimitación temporal que propone la tesis se profundiza a partir de la consulta de materiales provenientes de *Qué sucedió en siete días y Primera Plana*, que expresaron los cambios en esos horizontes entre 1958 y 1962. Para ese contexto, que incluyó la estancia pedagógica de Hoyer en La Plata, la tesis hizo uso de las gacetillas y notas de prensa que registraron las audiciones y la conformación del Grupo de Danzas Modernas que se encuentran en el Archivo Histórico-Artístico del Teatro Argentino de La Plata. Estas reseñas provienen de los diarios *La Nación*, *El Día*, *Democracia*, *El Argentino*, *El Plata* y *El Nacional*.

A la prensa, los registros audiovisuales, las memorias y las entrevistas se les ha sumado la consulta de historias editadas institucionales (en particular, del Teatro Colón) y de materiales inéditos alojados en diferentes repositorios. En la Biblioteca del Teatro Colón y en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” he podido acceder a los programas de mano de las presentaciones de Dore Hoyer en Buenos Aires y en Mendoza, que ofrecen información crucial para reconstruir sus presentaciones. Además de esos materiales, la tesis se basó en la consulta de materiales varios alojados en el Centro de documentación “Ana Itelman” del Complejo Teatral de Buenos Aires y el Archivo del Instituto Torcuato Di Tella. El Fondo Centro de Estudios Nacionales (Subfondo: presidencia Arturo Frondizi), alojado en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” fue útil para encontrar información acerca de los vínculos culturales entre Argentina y Alemania durante el gobierno de Arturo Frondizi. La recolección de materiales incluyó, además, la consulta de otros archivos, como los de la Fundación Espiga y la Biblioteca Institucional del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA. Por último, se hizo uso de archivos en línea, como el Archivo Histórico de Revistas Argentinas “Ahira” y la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, entre otros.

Para el abordaje de las fuentes (fotografías, piezas críticas, la literatura testimonial y las entrevistas personales), la tesis adopta la definición de “documento” como “monumento” que plantea Le Goff (1991), entendiendo

que “el documento es una cosa que queda, que dura y el testimonio, la enseñanza (apelando a su etimología) que aporta, deben ser en primer lugar analizados desmitificando el significado aparente de aquél. El documento es monumento” (p.238). En este sentido, el trabajo realizó un ordenamiento sistemático y cronológico del corpus que constató y confrontó la información testimonial con la información situada en programas de mano y archivos hemerográficos.

Estructura de la tesis

Esta investigación está organizada en tres capítulos. El primer capítulo desarrolla algunos antecedentes de la danza escénica en Buenos Aires entre las décadas del diez y hasta la del cuarenta del siglo XX, con el propósito de analizar el modo en que fueron instalándose en la escena local categorías tales como modernismo y expresión. Además, el capítulo realiza una breve introducción acerca del surgimiento de la *Ausdruckstanz* en Alemania. También, desde una perspectiva transnacional muestra las primeras manifestaciones derivadas de esta corriente de la danza alemana que ingresaron a Buenos Aires desde la década del treinta hasta la del cincuenta. El capítulo muestra cómo la *Ausdruckstanz* entró en diálogo con las manifestaciones dancísticas que ya tenían cierta presencia en la escena artística argentina y fue fundamental en el proceso de institucionalización de la danza como práctica artística. Asimismo, muestra cómo se manifestó en otras áreas culturales, como el cine.

El segundo capítulo revisa la trayectoria de Dore Hoyer y de la *Ausdruckstanz* en la Alemania de la Segunda Posguerra poniendo en relevancia que mientras allí la obra de Hoyer se veía impugnada, en Buenos Aires esta corriente de la danza alemana se afianzaba como uno de los dos grandes pilares de la danza moderna en la Argentina. Además, el capítulo sostiene que, en la década del cincuenta, los elementos provenientes de la *Ausdruckstanz*, presentes en las experiencias de los años anteriores, se fusionaron con el lenguaje que comenzaba a instalarse a partir de la conformación del Ballet Winslow. En función de esto, analiza de qué manera

los viajes de formación de algunas de las bailarinas que integraron ese elenco influyeron en el fortalecimiento de un espacio de recepción dentro del escenario de la danza moderna en Buenos Aires y otras ciudades del país. Asimismo, muestra el despliegue de la *Ausdruckstanz* a partir de revisar la recepción de las presentaciones solistas de Hoyer durante toda la década del cincuenta. Este análisis parte de notas de la crítica de danza, que se encontraba en continuo proceso de especialización y explora la circulación de imágenes de Hoyer en la prensa local. Esas imágenes no solo permiten adentrarnos en las características formales de su práctica, sino también fueron constitutivas para la recepción y significación de Hoyer entre bailarinas y bailarines, el primero de los círculos de su audiencia local.

El tercer capítulo focaliza en la formación del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer durante 1960 en el Teatro Argentino de La Plata y sus posteriores presentaciones en ese teatro y en el Teatro Colón en 1961. Esta estadía de Hoyer, por poco más de un año, implicó la consolidación artística y, sobre todo, pedagógica de la danza moderna, enmarcada en la *Ausdruckstanz*. El capítulo incluirá otras prácticas artísticas propias del espacio de la danza moderna con sede en Buenos Aires y su vinculación con la modernización cultural del período 1958-1962. La delimitación temporal que abarca el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta, distingue este período de lo que va a ser el despliegue posterior de la década del sesenta. A partir de este recorte, el capítulo profundiza en el trabajo de Hoyer y en diversas actividades desplegadas por otras/os integrantes del espacio de la danza moderna en Buenos Aires en lo que será una escena aún más consolidada en lo que resta de la década del sesenta. En tal sentido, se analizará cómo operaron las representaciones del término “moderno” asociado a la danza y las tensiones producidas cuando entraron en escena otras formas emergentes que intentaron romper con aspectos que en la danza moderna ya se consideraban establecidos.

Por último, la tesis finaliza con un apartado referido a las conclusiones. Estas no implican una clausura de los interrogantes que pusieron en marcha esta exploración, sino que implican un balance y un punto de partida para nuevas líneas de investigación.

1. AUSDRUCKSTANZ EN BUENOS AIRES ANTES DE LOS AÑOS CINCUENTA

En el presente capítulo se desarrollan los antecedentes de la danza escénica en Buenos Aires entre las décadas del diez y hasta la del cuarenta del siglo XX, con el propósito de analizar el modo en que fueron instalándose en la escena local categorías tales como modernismo y expresión. En relación con estas dos categorías, y en función del impacto que tuvo en nuestro país la corriente de danza moderna alemana *Ausdruckstanz*, traducida del alemán como *Danza de Expresión*, enmarcada dentro de la corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886- 1973), se analizará concisamente el contexto de su surgimiento en Alemania a principios del siglo XX. A continuación, el capítulo revisa las primeras representaciones del modernismo surgidas en la danza escénica en Buenos Aires, entre las décadas del diez y del treinta del siglo XX. Aunque esas representaciones no estuvieron ligadas con la *Ausdruckstanz*, a partir de ellas aparecieron las primeras preguntas acerca de términos como “expresión” y “ballet moderno”. Esta descripción es necesaria debido a que la *Ausdruckstanz* entró en diálogo con algunas de las manifestaciones dancísticas que ya tenían cierta presencia en la escena artística argentina y fue fundamental en el proceso de institucionalización de la danza como práctica artística. Por último, se analizarán las primeras manifestaciones derivadas de esta corriente de la danza alemana que ingresaron a Buenos Aires desde la década del treinta hasta la del cincuenta. Sin el propósito de desarrollar definiciones genealógicas, la intención es señalar las que más impacto han producido y afianzado un paradigma que valoró “lo expresivo” como cualidad deseable en la danza.

1.1 Nuevas danzas en Alemania antes de la década del treinta.

La *Ausdruckstanz* surgió en el seno de la comunidad del Monte Verità en Ascona, Suiza. Sus integrantes coincidieron en huir de la urbanización y la industrialización que traía la creciente modernización a principios del siglo

XX, inmersa en una cultura y una contracultura de la desnudez y el cuerpo libre.¹ En el Monte Verità desarrollaron sus actividades Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886- 1973), quienes fueron los iniciadores de la *Ausdrucksanz* que se desarrolló a partir de la década del veinte en Alemania, donde fue conocida con esta denominación.

Desde su propia emergencia como movimiento, la definición terminológica supuso las posibilidades semánticas de la *Ausdrucksanz*, aunque pueden encontrarse otros términos para su denominación, como *Moderner Tanz* (Danza Moderna), *FreierTanz* (*Danza Libre*), *Tanzkunst* (Arte de la danza) y *Bewegungskunst* (Arte del movimiento) (Dorin, 2005: 24). Aurel von Millos (1906 - 1988), bailarín y coreógrafo discípulo de Laban, ligado a la escena de la danza en Argentina a través de su trabajo en el Teatro Colón y en el Teatro Argentino de La Plata en los años 40, describe que Laban la denominaba *FreierTanz* (*Danza libre*) y que las/os seguidoras/es de Wigman preferían el nombre de *Ausdrucksanz*.² Otra denominación que recibió fue *Absoluter Tanz* (*Danza Absoluta*) definida por Wigman como: “[...] una danza pura y simple, sin luces, danza o vestuario que decore una idea, u oculte sus carencias” (Wigman citada en Santos Newhall, 2009: 5). Según la investigadora Mary Anne Santos Newhall (2009) no es claro el origen del término. Sin embargo, la primera versión es, “[...] que aparentemente fue introducido por Laban, y la segunda, que fue utilizado primero por Wigman en una performance Dada junto a Sophie Tauber. Históricamente *absoluto* era un término hegeliano primeramente utilizado por Fichte” (p. 5).

Wigman se refirió también a la *Neuer Künstlerischer Tanz* o *Nueva Danza Artística* como "la danza de hoy", explicitando que la Nueva Danza respondía a una necesidad de expresión relacionada con su tiempo. Según la historiadora Susan Manning, los críticos alemanes de los años veinte aclamaron la danza de Wigman como la encarnación del espíritu de la época

¹ En Alemania también se desarrolló la comunidad de Hellerau, cuyo principal exponente fue Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), creador de la “Gymnastique rythmique, (eurythmics)”. El método Dalcroze en Argentina fue introducido por Lía Sirouyan (1908- 2000) en la década del treinta. Desarrolló su labor especialmente con actores en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático.

² Reportaje a Aurel von Millos en: *La danza alemana*. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Realización: Ulrich Tegeder en Coproducción con Inter Naciones.

y acuñaron el término de *Absoluter Tanz* para distinguirla de los logros alcanzados por sus predecesores (1993:15). Todos estos términos fueron renombrados *Danza Alemana* por el Ministerio de Cultura del Tercer Reich (Santos Newhall, 2009:5).

Más allá de estas denominaciones, como lo expuso Karl Toepfer (1997), el redescubrimiento del cuerpo en la danza se ubicó dentro de un fenómeno cultural más amplio conocido como *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre), que se gestó en Alemania a principios del siglo XX, y se identificó con una cultura que definía la construcción de una identidad moderna encarnada en la fuerza liberadora del cuerpo³. En estas concepciones corporales subyacían las ideas que se manifestaron en el Monte Veritá, en Ascona, Suiza, donde las/os artistas e intelectuales que se refugiaban allí, especialmente durante la Primera Guerra Mundial, buscaban la espiritualización de la vida y el arte inspirados en la *Lebensreform* (Reforma de la Vida), reunidos alrededor de ideas como el misticismo por la naturaleza, la adoración por el sol y la teosofía. De esta manera, oponían el concepto de comunidad al de civilización y reivindicaban la cultura alemana a partir de la interpretación del concepto “volk”, que implicaba a la colectividad nacional a la que inspiraba una energía creativa común y, a la vez, un sentido de la individualidad. Estas cualidades parecían definir una entidad cultural única en el pueblo alemán. Como afirma Jeffrey Herf refiriéndose a los vínculos de esas aproximaciones con el romanticismo alemán:

Los ideólogos *völkisch* de la tradición romántica hacían particular hincapié en una nostalgia por un pasado preindustrial, pero erraríamos si tratáramos de definir el romanticismo alemán primordialmente como un movimiento orientado hacia atrás. Era más importante la acentuación de la subjetividad individual combinada con un sentimiento de estar sujeto a la suerte y el destino más allá de nuestro control. El romanticismo alentaba una preocupación por un mundo de fuerzas ocultas y poderosas, más allá o por debajo del mundo de las apariencias (1993: 45)⁴.

³ Para ampliar ver Karl Toepfer en *Empire of ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (1997).

⁴ En consonancia con este autor, podemos afirmar que la ideología *völkisch* implicaba un retorno a la naturaleza demonizando la industrialización y la urbanización, entendiendo que provocaban la

En este contexto, la danza implicaba una conexión con los impulsos del cuerpo y la fuerza vital, una fuerza que idealmente conectaría al individuo con lo universal. En este sentido, la investigación del movimiento de Laban en el Monte Veritá abarcaba algo más que una técnica de movimiento. Según Laban:

El coro de movimiento es una creación nacida fuera de la compulsión y la alegría de nuestro presente. El coro de movimiento no tiene nada en común con el mecanismo del “Cuerpo de Baile” y tampoco es comparable con las danzas corales en la Danza Moderna. El coro de movimiento es un organismo independiente, cuya tarea es mediar entre la verdadera danza como arte y el placer del movimiento de los aficionados a la danza. El coro de movimiento es la forma lógica de la danza laica (Rudolf von Laban citado en Partsch-Bergson, 2011: 15).

A través del *coro de movimiento* este investigador buscaba unir el ritmo originario del cuerpo individual al cuerpo colectivo, intentando generar una filosofía de vida y a la vez, una renovación del cuerpo. Aunque su trabajo artístico y pedagógico no se circunscribió al *coro de movimiento*, que a la vez atravesó múltiples transformaciones, no se puede eludir la vinculación que tuvo este formato coreográfico en el contexto del movimiento de masas hitleriano.⁵ La fascinación del nazismo por la danza como una potencial herramienta de propaganda contribuyó, por corto tiempo, a elevar el perfil y mejorar la posición de artistas como Wigman, Laban y otros exponentes de la Nueva Danza Alemana, aunque a la vez fuera sofocada como expresión artística en favor de rutinas folklóricas (aquí se respeta la raíz inglesa), o coros diseñados para entretener a las masas o para su propia escenificación⁶.

disolución de los fundamentos rurales y campesinos de la cultura alemana. La singularidad étnica era uno de los rasgos que se incluían en esta concepción destacando ciertos atributos como la sinceridad, la profundidad, la espiritualidad, considerados como específicamente alemanes. (Dorin, 2006:17).

⁵ Las ideas de masificación tenían su finalidad en la propaganda del régimen nazi que se desarrolló en varias direcciones, y que se exhibió en grandes actos públicos, manifestaciones y desfiles, que escenificaban la grandeza de Hitler y la disciplina de su ejército. La propaganda de las imágenes de la jerarquía nazi, de la escenificación de sus ritos y de su movilización de masas, fue exhibida en películas como el *El Triunfo de la Voluntad de Leni Riefensthal (1935)* y *Olympia (1938)*.

⁶ “El compositor Richard Strauss presidente de la Cámara de Música del III Reich entre 1933-1935 compuso el Himno Olímpico dedicado a Hitler. Prominentes artistas como “la Palucca”, Mary Wigman y Harald Kreutzberg bailaron la música de Carl Orff y Werner Egk en el concurso “Juventud Olímpica” de Carl Diem.” (Rurup;1999: 121). [La expresión “La Palucca” es utilizada por el autor Reinhard Rurup para referirse a la bailarina Gret Palucca. (1902-1993).]

En la descripción que hace Mary Wigman sobre *Das Totenmal*, obra coral de su autoría estrenada en 1930, basada en el poema y partitura del compositor Albert Tallhof, y que fuera creada como “[...] un monumento viviente en memoria de todos aquellos que sucumbieron en la Gran Guerra” (2002:81), la coreógrafa distingue a las danzas que considera de grupo, de las danzas corales. Dice Wigman:

No había más que un paso de la danza de grupo a la danza coral. Pero este paso era determinante y debía darlo. Ya no se trata de un juego de fuerzas, aliadas o antagónicas, fuerzas que tejen el material diverso de la danza de grupo en un discurso personal. Aquí el elemento potencial del conflicto ya no tiene que resolverse en el seno del mismo grupo. De lo que se trata es de la *unificación de un grupo de seres humanos en un solo cuerpo en movimiento*, que represente el pasado y el presente al mismo tiempo y se dirija a un fin común con el consentimiento de todos, según un punto de vista único; la división de acciones separadas ya no es posible, pero suscita, *mediante la participación colectiva en activo, la intromisión en el destino colectivo que se juega*; o más bien, en la contemplación, un apoyo sobre este conflicto para integrarlo en lo vivido y lo conocido. [...] De la misma forma que una creación coral exige un antagonista, que esté materializado o bien identificado por el mismo tema, en la mayoría de los casos *se necesita un dirigente elegido por el coro*, el portavoz responsable quien con el apoyo de todo el coro hace avanzar la idea temática y la lleva a su cometido final (2002:85)



Imagen 1 - *El monumento a los muertos*. Das Totenmal. In *Memoriam* de Mary Wigman (1930).⁷

Para la investigadora Susan Manning (2006), entre 1914 y mediados de la década del veinte, los solos de la coreógrafa interpretados por ella misma desafiaban la erotización habitual de la bailarina y el *voyeurismo* del espectador masculino. Al mismo tiempo, sus solos proyectaban un aura mística de “alemanidad” (p.3)⁸. Por esa razón, Manning observa que en el modernismo de los solos de Wigman se cruzan el feminismo y el nacionalismo. Este mismo período para Manning (2006) comprende las danzas de grupo íntegramente ejecutadas por mujeres que “permitían a los espectadores alemanes de cualquier género imaginar un espacio cultural en

⁷ *El monumento a los muertos*. Das Totenmal. In *Memoriam* de Mary Wigman (1930). En WIGMAN, Mary. (2002) *El lenguaje de la danza*, Traducción de Carlos Murias Vila- Barcelona. España: Ediciones Aguazul.

⁸ El término alemanidad está utilizado en el sentido de *Deutschtum*. En términos de Friedmann (2009) “es de difícil traducción y su ambivalencia es fácilmente perceptible en la expresión castellana “alemanidad”, estaba ampliamente difundido hasta la década del 1940 y comprendía una enorme variedad de significados que incluyen el idioma, las costumbres, los valores, el modo de ser y la cultura alemanes. De manera consecuente con su *Weltanschauung* los nacionalsocialistas interpretaron a la *Deutschtum* como una “escencia de lo alemán” que debía ser fomentada y preservada de la contaminación de influencias extrañas. Como en otras palabras de la lengua alemana luego de la experiencia nazi ha dejado de usarse con la misma frecuencia, su utilización ya no es políticamente correcta en los ámbitos progresistas y es frecuentemente tomada como un emblema de los grupos que reivindican la pureza alemana.”

donde la izquierda y la derecha no se enfrentaban” (p.3)⁹. A partir de 1928, la carrera coreográfica de Wigman entró en un período de transición y, desde la consolidación del Nacional Socialismo en el gobierno, su modernismo viró hacia una estética fascista¹⁰. Para Manning, las danzas que Wigman creó durante el Tercer Reich no sólo apoyaron el nuevo orden, sino que constantemente evocaron y revisaron las dimensiones feministas y nacionalistas de sus obras producidas durante el período de Weimar¹¹. A partir de 1945, y ya habiendo abandonado su trabajo solista en 1942, sus coreografías intentaron recuperar el tono modernista de sus creaciones anteriores a 1933.

En resumen, la *Ausdruckstanz* se entretejió con—a la vez que formó parte de—las pautas culturales y políticas de su tiempo: tomó este nombre oficial en los años veinte, alcanzó su máximo desarrollo en la República de Weimar y durante parte del Tercer Reich donde, en el final de ese período, comenzó su declive. La *Ausdruckstanz* subsistió, aunque de modo marginal, en los años posteriores a la guerra y sus principios fueron retomados y renovados por el *Tanztheater alemán*, especialmente a mediados de la década del sesenta por las nuevas generaciones de coreógrafos, de los cuales Pina Bausch fue su exponente máximo¹².

Una vez finalizada la guerra los programas pedagógicos y artísticos de la *Ausdruckstanz* fueron exportados a otros continentes (Asia, especialmente Japón, y América) pero la forma en que se produjeron los modos de

⁹ Las danzas solista de Wigman *Hexetanz II* (1926) pueden ejemplificar el aspecto desarrollado por Manning acerca del feminismo y la danza de grupo *Die Wanderung* (1925) el aspecto nacionalista descrito por la autora. Breves fragmentos de estas obras se encuentran en: *La danza alemana*. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Realización: Ulrich Tegeder en Coproducción con Inter Naciones.

¹⁰ Manning afirma en su análisis de la obra *Das Totenmal* que [modeló un prototipo para el teatro nazi —en su temática, en el culto al soldado caído; en su formato, por la combinación de un coro de movimiento y un coro de voz; y, sobre todo, en su estrategia de no parecer “político”] (2006:149).

¹¹ Para un análisis pormenorizado ver “From Modernism to Fascism” en Manning, S. (2006). *Ectasy and the Demon. The dances of Mary Wigman*. With a new introduction. London. University of Minnesota Press.

¹² Aquí nos referimos trabajo coreográfico de Pina Bausch. Kurt Joos (1901- 1979), bailarín, pedagogo y coreógrafo alemán perteneciente a la primera generación de bailarines modernos alemanes. Fundó en 1927 la Folkwang Schule en Essen, donde trabajó entre 1949 y 1968. Para Norbert Servos el entrenamiento de Pina Bausch con Kurt Joos en esa escuela, la puso en contacto con la concepción del movimiento de la *Ausdruckstanz*; además de sus períodos de estudio en Nueva York que la habían familiarizado con la danza moderna. Para el autor, Pina Bausch, “parecía retomar “[...] —al menos de manera indirecta— el contacto con la tradición revolucionaria casi olvidada; pero lo hacía de una forma totalmente nueva, olvidando su patetismo y su fatalismo universal”. (cit. en Naverán y Écija; 2013).

apropiación fueron diversos. Sus derivaciones en Argentina serán tematizadas en esta tesis en vinculación con sus exponentes locales. En nuestro caso, fueron diversas las manifestaciones que se produjeron en relación con esta corriente de la danza, pero fue especialmente el trabajo pedagógico y artístico de Dore Hoyer el encargado de difundir los principios estéticos de dicha corriente.

1.2 Primeras décadas del siglo XX: manifestaciones modernistas en la danza escénica en la ciudad de Buenos Aires.

En el presente apartado se caracterizan los rasgos distintivos que tuvo la danza escénica en la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX a partir de dos ejemplos vinculados al modernismo: la bailarina Isadora Duncan y la compañía Ballets Russes. Se trata de contextualizar el rol que ocupaba esta disciplina artística en el período mencionado, para comprender las diversas perspectivas que adquirió durante su desarrollo en el espacio cultural porteño de las décadas posteriores.

Desde fines del siglo XIX, Buenos Aires era el ámbito donde se desplegaba la vida cultural que, hacia el Centenario, se convertía, como afirma Adrián Gorelik (2003), en un dispositivo modernizador por excelencia:

Esto significa que, en América, la modernidad fue un camino para llegar a la modernización, no su consecuencia; la modernidad se impuso como parte de una política deliberada para conducir a la modernización, y en esa política la ciudad fue el objeto privilegiado (p.13).

De esta manera, el autor describe el período delimitado por los últimos años del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX como un primer período de modernizaciones liberales-conservadoras donde la ciudad fue el objeto primordial de la reforma. Así, desde la arquitectura, “[...] se gesta el territorio público de la expansión y, sobre él, el ideal de una relación orgánica entre modernidad y modernización, entre determinados tipos de espacio público urbano y modalidades de la ciudadanía” (2003:16).

En este contexto, el ámbito cultural de la élite porteña buscaba contar con una sala que funcionara a la manera de una “casa de óperas europea” (Destaville, 2008: 24). La ciudad se había quedado sin el viejo Teatro Colón, que había sido demolido luego de un incendio, y por esa razón se construyó el nuevo Teatro Colón, que fue inaugurado en 1908 durante la presidencia de José Figueroa Alcorta¹³. La construcción del Teatro Colón fue un punto de inflexión en el programa cultural que se iniciaba con el nuevo siglo. Buenos Aires poseía ahora un teatro lírico, al nivel de las ciudades europeas, que funcionaría como un espejo modernizador en el que podrían reflejarse las clases dominantes. Se trataba de uno de los símbolos de una sociedad que, hacia el Centenario, quería asemejarse, cada vez más, al mundo cultural europeo.

Teniendo en cuenta este contexto, la tensión entre modernismo cultural y modernización es uno de los puntos centrales para pensar el espacio de la danza escénica en Buenos Aires durante estas primeras décadas del siglo, dado que esta disciplina artística, con sus especificidades, compartió un entramado con otras manifestaciones culturales que se desarrollaron en un medio histórico en pleno proceso de modernización. En el campo cultural, de acuerdo con Oscar Terán (2008), desde fines del siglo XIX se podía observar la emergencia de una reacción antipositivista, que estuvo incluida en un nuevo movimiento literario liderado por el poeta nicaragüense Rubén Darío, denominado modernismo literario. Terán ubica a este movimiento dentro de “un espíritu de fin de siglo” (2008:156) y lo caracteriza como una corriente estético – intelectual que contenía un mensaje cosmopolita y esteticista, de cultivo del arte por el arte¹⁴. La información sobre las vanguardias artísticas y las últimas búsquedas europeas contemporáneas llegaban a Buenos Aires a través de los

¹³ El 27 de abril de 1857 se inaugura el Teatro Colón frente a Plaza de Mayo, emplazado en la manzana que hoy ocupa la casa central del Banco Nación de la Argentina frente a Plaza de Mayo. Se inauguró con la ópera “La Traviata. Construida bajo la dirección de Carlos Enrique Pellegrini, contaba con una maquinaria teatral de avanzada para la época. El nuevo Teatro Colón se construyó sobre la demolición de la estación de donde partía el primer ferrocarril argentino: La Porteña, en el predio donde hoy es Plaza Lavalle. (Destaville; 2008:24).

¹⁴ Este movimiento significativo entre 1890 y 1910, pervivió en buena medida en el entorno intelectual que rodeó al poeta, incluyendo a escritores como Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones.

intelectuales que, en sus viajes a Europa, recogían experiencias y cultivaban un gusto modernista en favor de la novedad, que muchas veces diseminaban en medios locales¹⁵.

1.2.1 Isadora: la bailarina “ultramoderna”.

Rubén Darío, ejemplo de ese tipo de intelectual, luego de asistir a una presentación en París de la bailarina Isadora Duncan, reconocida por ser una de las precursoras de la danza moderna, realizó una crónica para *La Nación*¹⁶. Para el poeta, las danzas de Isadora significaban la representación de lo moderno:

“Canta, oh musa, a Isadora, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas de puro arcaicas y sus piernas de Diana, ¡y las músicas antiguas que acompañan las danzas, y los veinticinco francos que hacían pagar en el teatro Sara Bernhardt por una butaca!”¹⁷

La caracterización de “ultramodernas” que realiza Rubén Darío sobre las danzas de Isadora Duncan, reúne las características propias de los poetas modernistas hispanoamericanos “[...] por un tono: el esteticismo, la búsqueda de la belleza [...] [los modernistas] se expanden, sueñan en países remotos, los hechiza el encanto de París o las evocaciones orientales” (Salinas citado en Tinajero, 2003:147). Proponen una visión que lleva al artista a “construir ‘artificios’ que eludan la fealdad de la naturaleza” (Terán, 2009: 159). Rubén Darío afirmaba en otro fragmento:

Más entendamos: la palabra danza no es propiamente aplicable a la representación de la Duncan. Danzas son las de las bayaderas y ouled - nail¹⁸, las jotas y tarantelas, el minué, la gavota, el vals y la polka. Las de

¹⁵ Para la historiadora Diana Wechsler (2010), en el ámbito de las artes visuales de las primeras décadas del siglo XX, “la información sobre las vanguardias y las búsquedas europeas contemporáneas llegó a Buenos Aires por diferentes vías. La importación de revistas europeas como por ejemplo la italiana *Noi*, *La Gaceta Literaria* y *La Revista de Occidente* de España, o *Cahiers d’Art* de Francia y *Simplicissimus* de Alemania. Los textos de arte preparados especialmente para *La Nación*, *La Prensa* u otros medios gráficos locales por colaboradores europeos. La experiencia recogida por los intelectuales en sus viajes de estudio por Europa. En todos los casos la recepción y la apropiación de esta información se registró de manera diferencial contribuyendo a una variada gama de matices dentro del proceso de producción de un “arte moderno” en nuestro medio. (p. 274).

¹⁶ *La Nación*. Suplemento Semanal Ilustrado. Buenos Aires, 13 de agosto de 1903.N 50. Hemeroteca del Congreso de la Nación.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Tribu argelina. Sus bailarinas son descritas por los escritores franceses Guy de Maupassant (1850-1893) y Eugene Fromentin (1820-1876). Ver en: Patrick AUROUSSEAU, «Le regard porté sur les

MISS Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción más que al ritmo personal, sin reglas propias fuera de lo que indica la naturaleza¹⁹.

Rubén Darío deja en claro que ve en las danzas de Duncan algo nuevo, los “actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción más que al ritmo personal” se diferencian, para el poeta, tanto del exotismo oriental, como de otras danzas populares, y se ubican en un campo ligado al arte y la poesía. De esta forma expone otro de los rasgos que caracterizaría a este movimiento de artistas: una voluntad estética por la novedad y la renovación.

Trece años después de aquella crónica fue anunciada la llegada a Buenos Aires de Isadora Duncan: “artista de fama mundial tan bien conquistada que resulta inútil su presentación. Con sus danzas, llenas de gracia y puro encanto, evocadoras de la vida helénica, hace ya muchos años que consiguió atraer hacia sí a los públicos más cultos y exigentes en achaques de arte”²⁰ . La bailarina había sido contratada para presentarse el 12 de julio de 1916 en el Teatro Coliseo²¹. Aunque las reseñas gráficas de la época no se corresponden con los relatos historiográficos, estos últimos coinciden en el rechazo que obtuvo por parte del público local. En la nota titulada *Modo de Aprender la danza moderna o ultramodernista*, se rechazaba esta forma nueva que Darío había valorado en 1903:

[...] Debemos ante todo declarar que el nuevo adepto deberá desechar temores o escrúpulos respecto al arte musical pues se trata de crear una forma nueva y en este caso el fin justifica los medios, siendo permitido el mutilar transformar las producciones más excelsas del espíritu humano , para obtener una manifestación evidentemente inferior, por el carácter de novedad, no habiendo de faltarle a buen seguro al iniciado en cuestión (tal nombre se dan ellos) dos o tres elocuentes portavoces para el caso muy autorizados , aun cuando fueren aviadores , corredores de bolsa ,

prostituées en Algérie, un modèle de domination occidentale?», Viatica [En ligne], n°5, mis à jour le: 27/12/2020, URL: <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=964>.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Isadora Duncan* en Fray Mocho. N° 218. 30 de junio de 1916.

²¹ Ibidem.

abogados etc. u otra profesión cualquiera , cuya afinidad con el arte sea indiscutible [...]”²²

El tono irónico del fragmento muestra que la música es concebida como un arte consagrado por sobre la danza, al que el autor de la reseña considera una manifestación inferior, en contraposición con los postulados de la propia Duncan que concebía la música como “un medio para poner en movimiento la emoción, el cuerpo y la imagen y no algo determinante, es decir Duncan no pretendía coreografiar determinadas partituras [...]” (Sánchez, 2008:27).

Otra cuestión que subrayan las reconstrucciones históricas de la visita de Duncan a Buenos Aires es que la bailarina mantuvo una actitud agresiva con el público que hablaba durante su presentación advirtiéndoles con frases tales como: “Vous êtes *que des nègres*” (Blair, 1989; Falcoff, 2008; Mogillansky, 2012) y que interpretó el Himno Nacional envuelta en la bandera argentina, en un cabaret de estudiantes, en medio de los festejos del Centenario de la Independencia (Duncan: 1980:267; Ossona; 2003: 13), además de su voluntad de bailar a Wagner en plena Primera Guerra Mundial (Blair: 1989; Falcoff: 2008; Clayton: 2014). Estas habrían sido algunas de las razones por las cuales muchas de sus presentaciones fueron canceladas. Sin embargo, en Argentina su presencia pervivió durante décadas como marca de referencia ineludible para la comprensión de “lo moderno” ligado al espiritualismo en la danza, tópico que será recurrente en la prensa crítica hasta mediados del siglo XX.

1.2.2 Ballets Russes: el ballet moderno.

En 1913 se habían presentado por primera vez en el Teatro Colón de Buenos Aires la compañía franco – rusa Ballet Russes dirigida por Sergei Diaghilev²³. Según el periodista y crítico musical Enzo Valenti Ferro, era la

²² *Aprender la danza moderna o ultramodernista*. Autor: R.M. Diario La Época. Sección Arte y Teatro. 13 de julio de 1916 firmada por R.M. Hemeroteca del Congreso.

²³La Compañía dirigida por Sergei Diaghilev: Ballet Russes (1909-1929) era una compañía de ballet proveniente de la Rusia Imperial. Había comenzado como una escisión dentro del ballet académico de San Petersburgo en Rusia, con las modificaciones iniciadas por la generación de Fokine y Nijinsky. Se

primera vez que una compañía de ballet subía al escenario del Teatro Colón (1992:71). Sus producciones fueron denominadas “ballets modernos” y eran consideradas vanguardistas por las innovaciones que habían realizado en el ámbito de la danza académica²⁴. Representaban la renovación, tanto por sus propuestas coreográficas como por sus producciones escénicas, donde se destacaba la participación de artistas plásticos enrolados en el modernismo de principios de siglo XX. Miembros de algunas familias de la oligarquía argentina, habían presenciado el estreno en París de la obra, *La Consagración de la Primavera*, el jueves 29 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées. Entre ellos se encontraba la escritora Victoria Ocampo. Según Beatriz Sarlo, esas habrían sido “[...] noches de escándalo en el que participan gente de la buena sociedad, vanguardistas y snobs. La música de Stravinsky es el primer gran amor moderno de su vida [...]” (2007: 78).

A partir de la presentación en Buenos Aires de los *Ballets Russes* comenzó a ser sumamente valorada la escuela franco – rusa del ballet. Además, esta compañía traía consigo el protagonismo y el virtuosismo de los bailarines que desempeñaban los roles centrales masculinos. Las/os bailarines que integraban esta compañía exhibían un virtuosismo que sorprendió no solo al público sino a la prensa local, tal como lo exponía una reseña que anticipaba las presentaciones de esta compañía en el Teatro Colón. La nota periodística elogiaba la “flexibilidad expresiva que tiene todos los matices del sentimiento” de la primera bailarina Tamara Karsavina, así como también destacaba la ejecución del bailarín Vaslav Nijinsky:

Nijinsky, en cambio representa el gesto viril; su expresión es menos clásica y su juego escénico por lo mismo que significa el elemento

presentan por primera vez en París en 1909. Para ampliar ver: (AAVV) *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909 / 1929. Cuando el arte baila con la música*. Turner editores.

²⁴ Ballet moderno: designamos con este término, utilizándolo en sentido muy amplio, a los formatos renovadores propuestos por los Ballets Russes por su intento de modernizar el neoclasicismo del ballet tradicional alterando algunos de sus principios. Los maestros que difundieron estas formas artísticas en nuestro medio fueron Michel Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1890-1950), Boris Romanov (1891-1957), Bronislava Nijinska (1891-1972), Léonide Massine (1896-1971), entre otras/os. Los mencionados coreógrafos trabajaron dentro de la compañía dirigida por el empresario teatral ruso Sergei Diaghilev. (Tambutti: 2013).

masculino afecta mayor rigidez y fuerza, pero con ella realiza su papel ajustando a su técnica, a sus extraordinarias facultades y vuela por el aire en saltos prodigiosos, en caídas blandas de pájaro, que no choca, se posa en tierra, para volver a elevarse sin esfuerzo, sin violencia, con un suave golpe de alas.²⁵

El virtuosismo era uno más de los elementos innovadores que hacían del “ballet moderno” una atracción para la elite porteña a lo cual se sumaba que las obras presentadas por los Ballets Russes contaban con compositores tan disímiles como Tcherepnin, Rimsky - Korsakov, Stravinsky, Von Weber, Chopin, Debussy, entre otros. Como lo afirma el historiador Enrique H. Destaville:

Después de semejante visita, efectuada en septiembre de 1913, Buenos Aires era otra en materia de gusto por el arte del Ballet. La impronta de la modernidad gestada por Fokine y difundida y ampliada por Diaghilev había de marcarnos a fuego, aunque las consecuencias no fueran inmediatas. El esplendor del repertorio y la música utilizada por Mijail Mijalovich (Fokin) calaron hondo en el público de entonces y en los compositores argentinos aquellos años. Los colores orquestales de Rimski-Korsakov, el impresionismo de Debussy y sobre todo la música de vanguardia de Igor Stravinsky fueron objeto de grandes loas en aquellos notables hombres que, sin embargo, no tenían gran simpatía por la danza. Serían, no obstante, varios de ellos quienes pujaran por la creación del Ballet del Teatro Colón más de diez años más tarde, y a decir verdad para que continuase fielmente los postulados de la modernidad, en el mejor estilo de Les Ballets Russes. No faltaron lo que también crearon partituras para ballet, siguiendo pautas de trabajo de aquellos músicos que habían trabajado para Serge Diaghilev (2008:31).

En este comentario se vislumbra el interés que, para el campo musical, habría implicado la creación del Ballet del Teatro Colón, en función de reproducir un modelo de producción artística que, desde lo coreográfico, seguía “los postulados de la modernidad” vinculados a las innovaciones propuestas por Michel Fokine para el nuevo ballet que estaban regidos por un paradigma expresivo²⁶.

²⁵ *Los bailes rusos*. Diario La Nación. Sección Teatros y Conciertos. La Escena Lírica. 15 de septiembre de 1913. Hemeroteca del Congreso.

²⁶ Se refiere a los cinco principios que Michel Fokine proponía para el nuevo Ballet. Estos fueron publicados en una carta dirigida y publicada en el diario The Times el 6 de julio de 1914: 1) El movimiento debe corresponderse con el “período y carácter de la nación representada”, en lugar de estar basado en pasos de danza preestablecidos. 2) La danza y el gesto deben estar al servicio de la acción dramática, en lugar de ser utilizados como “mero *divertimento* o entretenimiento.” 3) Los intérpretes deben ser expresivos desde la cabeza hasta los pies “reemplazando los gestos de las manos por una mimesis del cuerpo en su totalidad”. 4) El cuerpo de baile debe expresar el sentimiento

Sin embargo, no sería solamente la selección musical la que produjo este impacto, como puede leerse en el fragmento de una crítica de del 12 de septiembre de 1913 del diario *La Nación*: “Este no es un arte de degenerados ni de delincuentes: es simplemente arte humano, y el espectáculo no es de otras razas, no es de otras épocas, no es de ajena moral ni de ajena filosofía; es occidental, europeo y de nuestro siglo” (citado en Tambutti, 2013).

Las diferencias en la acogida de los Ballet Russes y de las danzas de Isadora Duncan pueden pensarse en relación con la categoría “horizonte de expectativas”. De acuerdo con Hans Robert Jauss, los horizontes de expectativas constituyen un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad, así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico (Sánchez Vázquez, 2007:38). Coincido con Eugenia Cadús (2018) que “el paso del tiempo (trece años desde la crónica de Darío hasta la presentación de Duncan en la Argentina) pudo haber modificado el gusto del público” porque ya se había iniciado la conformación de un gusto definido por el Ballet Moderno, “un horizonte de expectativas dominante” (Sánchez Vázquez, 2007:39) que iba a sobrevolar la escena de la danza escénica por varias décadas. La Compañía Ballets Russes se constituyó como un modelo universal a seguir, europeo, occidental y acorde al tiempo histórico, como lo demuestran los ballets estrenados en el Teatro Colón en las décadas posteriores. En la próxima sección de este apartado, se analizará como se desarrollaron estas concepciones en el ámbito institucional.

apropiado del ballet en lugar de, como en los viejos ballets, estar “ubicados en grupos con el solo propósito de servir como ornamento.”

5. La danza tiene la misma importancia que la música y la escenografía. No es esclava de ninguna de las dos. Además, “en oposición a los viejos ballets,” el nuevo ballet no “exige ‘música para ballet’ de un compositor que sirva de acompañamiento a la danza; acepta música de todo tipo, siempre que sea buena y expresiva. No le exige al diseñador que vista a las bailarinas en faldas cortas y zapatillas rosas. No impone al compositor o al escenógrafo ninguna condición específica, sino que les otorga libertad a sus posibilidades creativas”. (Fauser, Everist, 2009:263 citado en Tambutti, 2020)

1.3. Primeras instituciones en la construcción de una danza escénica.

En 1917 se produjo la segunda visita de los Ballets Russes al Teatro Colón, lo que implicó la consolidación de un espacio para la danza escénica dentro de esa institución, iniciando el desarrollo de un modo de hacer, de enseñar y aprender la danza particularmente a partir de la radicación de algunas/os de sus maestras/os y coreógrafas/os en Buenos Aires.

A partir de este momento, la praxis, el pensamiento y la pedagogía estuvieron indefectiblemente signados por los artistas europeos definiéndose los árbitros culturales de nuestra danza: Francia como centro referente del ballet *moderno*, el teatro Colón como centro cultural legitimador. Los programas pedagógicos fueron los instalados por los maestros provenientes de la Escuela Imperial Rusa, los formatos artísticos eran los derivados de los Ballets Russes, los espectadores, las clases acomodadas porteñas consumidores privilegiados de esta expresión artística (Tambutti: 2013).

La significación de esta segunda visita de los Ballets Russes se manifestó en el desarrollo de algunas instituciones que darían lugar a los primeros agentes de un escenario de la danza escénica en Argentina.

Así, en 1919, bajo la concesión de Camilo Bonetti, se organizó una escuela de danzas cuyo único profesor era Natalio Vitulli. Un cronista desconocido, luego de haber presenciado estas clases describía el objetivo que tenía esta formación: “Por el momento no pretende sino obtener buenas y jóvenes bailarinas para la compañía del teatro, como quien dice un elemento, aunque imprescindible, secundario de la escena lírica” (citado en Manso, 2008: 52). No obstante, ese mismo año debutaron en el Teatro Colón, en la escena de la *Bacanal de Sansón y Dalila* del compositor Camille Saint - Sæens, ocho bailarinas argentinas entre las que se encontraban Dora del Grande, Leticia de la Vega y su hermana Blanca Zimaya (Manso, 1987:35). En 1922 se crearon las escuelas para la enseñanza del solfeo, canto y danza a partir de un plan organizado por Cirilo Grassi Díaz, el músico Carlos López Buchardo (quien fue designado director) y el doctor Enrique Susini. Estas escuelas dieron lugar a la creación, en 1924, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación²⁷ también bajo la dirección

²⁷ En 1939 dejó de ser Conservatorio Nacional de Música y Declamación para constituirse como Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. A partir del fallecimiento de López Buchardo en

de Carlos Felix López Buchardo (1881-1948). En el Conservatorio Nacional de Música y Declamación se organizó un curso gratuito de danzas clásicas a cargo de la primera bailarina rusa María Oleneva (1896-1965). Los bailarines, maestros y coreógrafos rusos George Khasht (1873- 1936)— quien había sido integrante del antiguo Teatro Marinski de San Petersburgo— y Adolf Bolm (1884-1951), bailarín de la Compañía Ballets Russes de Diaghilev, fueron los encargados de organizar el Cuerpo de Baile Estable (Manso, 1987:35).

La creación del Ballet Estable del Teatro Colón se concretó en 1925²⁸. El conjunto contaba con treinta y seis bailarinas, de las cuales tres eran extranjeras contratadas, tres eran solistas —Dora del Grande, Leticia de la Vega y Blanca Zirmaya— y el resto constituía el cuerpo de baile. Las dos obras estrenadas en 1925 (que implicaron el debut del cuerpo de baile), fueron *Le Coq D'or* (El gallo de oro) de Michel Fokine, música de Nikolai Rimsky– Korsakov, que había sido estrenada en París y Londres en 1914 por los Ballets Russes, y *Petrushka*, según una versión de Bolm sobre la obra que Michel Fokine había estrenado en París en 1911 con música de Stravinsky. En ambos casos, los personajes principales estaban interpretados por bailarines extranjeros: el Rey Dodón y *Petrushka* por Adolf Bolm, la princesa y la Bailarina por la norteamericana Ruth Page, y el papel del astrólogo y del moro por Giuseppe Bonfiglio.

Los años subsiguientes y hasta fin de la década del treinta estuvieron signados por cambios en la dirección del Ballet del Teatro Colón, en muchos casos por las condiciones que generó el período de entreguerras para las/os artistas extranjeras/os que ocupaban ese cargo, a lo cual se sumaba la inestabilidad provocada por el continuo recambio de funcionarios que

1949 se le otorga el nombre a la institución de Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo” En 1950 se separó del Conservatorio Nacional la sección Baile y, un año después, se creó la Escuela Nacional de Danzas. Entre 1957 y 1958 se produjo otra fractura; por sucesivos decretos y resoluciones gubernamentales, la sección Arte Escénico también se separó del Conservatorio creándose, así, la Escuela Nacional de Teatro.

²⁸ Para la organización de ese cuerpo hubo un llamado a concurso, con un jurado conformado por la maestra residente en Buenos Aires Madame Reed de Bideleux, que había sido bailarina Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas (Bélgica), la bailarina Esmée Bulnes (en reemplazo de Miss Hughesdon Smith), los maestros rusos Khasht y Bolm, además de un grupo de personas vinculadas al Teatro Colón y al Conservatorio Nacional de Música, Carlos Grassi, Carlos López Buchardo y el compositor Antonio Luzzati (Destaville, 2010:20, 2009: 53).

integraron las juntas directivas del Teatro desde 1931²⁹. En esas condiciones, fueron representantes de la escuela franco-rusa, vinculados a los Ballets Russes, quienes tuvieron preeminencia en la dirección, la coreografía y la pedagogía de la emergente compañía estable del Teatro Colón³⁰. El repertorio estaba conformado por obras que seguían los lineamientos establecidos por los Ballets Russes aunque, en 1929 se produjo el estreno en el Teatro Colón de *La flor del Irupé*, considerado en la narrativa local de la danza como el primer ballet argentino (Kriner, 1948:136; Destaville, 2010:40) o el primer ballet de autor argentino (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1973: 106)³¹. Estas denominaciones estaban más ligadas a los compositores musicales que las/os coreógrafas/os, que en su mayoría eran extranjeras/os. En el mismo sentido, mientras que en las décadas de 1920 y 1930 se fueron delineando una serie de instituciones y agentes clave para el proceso de configuración del campo artístico de la danza, no sucedió lo mismo con la crítica especializada. De hecho, en esas décadas quienes escribían sobre danza eran especialistas en crítica musical. Los anuncios gráficos contaban con el protagonismo de las fotografías, que informaban las fechas y título de la representación esperada, para el historiador Enrique H. Destaville:

Sin que faltaran ensalzamientos del compositor, o su descalificación, generalmente por ser de una etapa anterior o de concepciones distintas a quien por aquella época era, sin duda, el “gran dios”: Richard Wagner. El nombre del coreógrafo era algo tabú, ya que ni se lo mencionaba en muchas ocasiones. Bajo las fotos de ballet, alguna leyenda prosaica

²⁹ “ (...) los directivos recién llegados al cargo debían hacer planes apresurados para la temporada de inicio inminente, para lo cual viajaban a Europa en sus primeros meses de gestión con el fin de contratar a los artistas extranjeros que por esos tiempos conformaban prácticamente el cien por cien de los elencos (Tambutti: 2013).

³⁰ Quienes estuvieron a cargo del Ballet del Teatro Colón fueron: Bronislava Nijinska (1926 -1928); Boris Georgievich Romanoff (1891-1957) reemplaza a Bolm en la dirección del cuerpo estable (1928-1930), Michel Fokine (1931) Boris Georgievich Romanoff (1932) Bronislava Nijinska (1933) Boris Georgievich Romanoff (1934) Jan Cieplinsky (1935) Bronislava Nijinska (1936).

³¹ La Flor del Irupé se estrenó el 17 de julio de 1929. El 21 de septiembre de 1926 se había estrenado *estrena Cuadro Campestre* en el Teatro Colón, con coreografía de Bronislava Nijinska. Con la propia Nijinska, Anatole Witzak, Leticia de la Vega, Dora del Grande, Blanca Zimaya y cuerpo de baile. Música de Constantino Gaito, Escenografía y vestuario de Rodolfo Franco y Dirección Orquestal de Carl Riedel. Éste es considerado en la narrativa local como el primer ballet con música de autor argentino. (Valenti Ferro; 1992:151) (...) el primer ballet con argumento de la ruralia argentina. (...) para sus cuadros: “*Trabajo en el campo*” “*El reposo*” “*Danzas y parejas amorosas*” “*Se reanuda el trabajo*” “*Comienza a llover y se retiran los segadores*” (Destaville, 2008 55).

rezaba: una pose de las plásticas y jóvenes bailarinas, ignorando que la de la foto era nada menos que Tamara Karsavina o Anna Pavlova u Olga Spessitzzeva [...] (2008:27).

Esta descripción acerca de la falta de reconocimiento a las grandes figuras de la danza de ese momento denota que el campo de la danza escénica aún no estaba constituido y reafirma la dependencia de la danza respecto de la música y sus compositores, incluso en los espacios que ocupaba dentro del Teatro Colón.

En resumen, estas primeras décadas del siglo XX marcaron el inicio de un proceso de constitución de un campo artístico de la danza escénica en Argentina. El modelo de los Ballets Russes implicaba una concepción del modernismo y de lo expresivo entendido como innovación o renovación dentro del lenguaje legitimado del ballet. Como parte de un proceso cultural más amplio implicó que los movimientos artísticos e intelectuales de principios de siglo XX, o las “formaciones culturales” en términos de Raymond Williams (2009: 161), ejercieran una influencia determinante en su relación con las “instituciones formalmente identificables” (2009: 161), como en este caso el Teatro Colón. Esta relación determinó que el ballet, en su vertiente franco – rusa, se transformara en una forma hegemónica (2009: 151) para la danza escénica en Argentina.

Además, en este período fundacional para la danza escénica en Argentina, la formación de una serie de instituciones clave se configuró alrededor del lugar central que ocuparon las/os maestras/os en el panorama artístico y pedagógico, hasta aquí, muy marcada por la presencia de artistas extranjeras/os. A partir de la década del treinta se sumarían artistas ligadas/os a la *Ausdruckstanz*, dentro y fuera del marco institucional del Teatro Colón.

1.4 Danza moderna en Buenos Aires en las décadas del treinta y cuarenta.

A partir de la década del treinta van a surgir las primeras experiencias relacionadas con la *Ausdruckstanz*, lo cual servirá para intentar ponderar cómo y de qué modo pudo haber sido interpretada esta corriente de la danza

alemana en la escena local. A partir de la década del cuarenta, aunque otras figuras resignificarían la concepción de lo que se entendía por *moderno* en la danza, coexistió la presencia de artistas de la corriente que estamos abordando.

En las décadas de 1930 y 1940, la “danza moderna” en Buenos Aires va a mostrar dos grandes declinaciones: la alemana y la estadounidense. Esta última, por entonces, ya recibía el calificativo de “modern dance”, estableciéndose vinculaciones pedagógicas y coreográficas entre algunas/os de sus exponentes y las/os bailarines locales. Estas dos corrientes de la danza moderna se ubicaban en una posición opuesta al ballet y, aunque se manifestaron en modos muy diversos, el entrecruzamiento entre los términos moderno y expresivo eran los vectores preponderantes en sus producciones.

La recepción de las danzas de Isadora Duncan, en 1916, estuvo lejos de posicionarla como una bailarina moderna, dado que el horizonte de expectativas dominante acerca de lo que era considerado moderno estuvo representado por los Ballets Russes y se convirtió en el modelo a adoptar. Además, las presentaciones de Duncan no derivaron en un desarrollo metódico, en cuanto a lo pedagógico o lo coreográfico, como sucedió con los artistas de los Ballets Russes, que formaron parte, además, de un desarrollo institucional.

Tanto en lo coreográfico como en lo pedagógico, la vinculación con la *modern dance* estadounidense se desarrolló en Argentina a partir de la coreógrafa estadounidense Miriam Winslow (1909 -1988) que, además de formarse en su país con los denominados “precursores de la *modern dance* norteamericana”³², había realizado viajes de formación para estudiar con Mary Wigman y Harald Kreutzberg en Alemania, y flamenco con José Otero, en España. Para Jodi M. Weber (2009) el tránsito de Winslow por la Escuela Wigman impactó tanto en su producción coreográfica como pedagógica, afirmando que “la comprensión de Wigman de la tensión y la relajación, la improvisación y los conceptos espaciales, todos aparecieron en las

³² Winslow había estudiado en la Denis Shawn School, escuela de Danza de Ruth Saint Denis y Ted Shawn de donde también estudiaron Martha Graham y Doris Humphrey. Véase WEBER, Jodie M. (2009) *The evolution of aesthetic and expressive dance in Boston*. Amherst. New York. Cambria Press.

conferencias demostrativas, el proceso coreográfico y las clases de técnica de Winslow” (p.132). Para Luisa Grinberg, una de sus primeras discípulas en Argentina, Winslow contaba con un bagaje de conocimientos muy amplios que reunía elementos de la técnica alemana a través de Mary Wigman, y de la técnica norteamericana a través de su pasaje por la Denishawn School: “Ella decía que tenía una técnica que la titulaba Winsloveske, porque había unido las dos técnicas” (Isse Moyano, 2006:44)³³.

En 1941 Winslow había realizado presentaciones en el país con su partenaire Foster Fitz Simmons, en el Teatro Odeón y en el Teatro del Pueblo.³⁴ Dos años más tarde creó un grupo de danza formado inicialmente por mujeres que dirigió hasta su disolución, en 1949. Allí participaron las que son denominadas “precursoras” de la danza moderna en Argentina (Ossona, 2003:61), por considerarlas parte de la primera generación de bailarinas argentinas de Danza Moderna: Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius, Ana Itelman, Clelia Tarsia, Élide Locardi y Margarita Guerrero, Luisa Grinberg y Paulina Ossona³⁵.

Si bien la presencia de Winslow implicó el desarrollo metodológico de la danza moderna en Argentina, durante las décadas de 1930 y 1940 ya había comenzado a desarrollarse un ámbito propicio para la resignificación del término “moderno” a través de otras/os bailarinas/es y coreógrafas/os que fueron llegando a nuestro país e interactuando con sus pares locales. Por ejemplo, en la misma temporada donde se presentaron Winslow y Fitz Simmons en 1941 en el Teatro del Pueblo, también lo hicieron³⁶: Renatte

³³ Luisa Grinberg (Buenos Aires ,1931) forma parte de las precursoras de la danza moderna en Argentina. Egresó del Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico. Estudió con los maestros Mercedes Quintana, Esmeé Bulnes, Seda Zaré, Lía Sirouyan, Miriam Winslow, Lous Horst, La Mari entre otras/os.Creó el Ballet Stylos en 1948. Fue responsable de de diversas asociaciones como ASARDA (Asociación Argentina de Danzas) y CIIEDA (Centro de Investigaciones, Experimentación y Estudio de la Danza). (Isse Moyano,2006).

³⁴ Revista Conducta N° 18 octubre- noviembre 1941. Archivo Histórico de Revistas Argentinas - ISSN 2618-3439. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani".www.ahira.com.ar

³⁵ Más tarde se integraron al Ballet Winslow Rodolfo Dantón, Susana Sommi, Enrique Bower, Henry Brown, Ema Saavedra, Paul Arnot, Delia Barros, José Moleta y Ciro Traverso. “La compañía llegó a contar con veintidós bailarines” (Isse Moyano,2006:24).

³⁶ Revista Conducta N° 18 octubre- noviembre 1941. Archivo Histórico de Revistas Argentinas - ISSN 2618-3439. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani".www.ahira.com.ar

Schotellius³⁷, Vera Shaw³⁸, Ida Mèval³⁹, Otto Werberg e Inés Pizarro⁴⁰, en su mayoría vinculados a la *Ausdruckstanz*.⁴¹

La bailarina Renate Schottelius llegó sola a la Argentina cuando tenía catorce años, huyendo de Alemania, debido a su origen judío y a las ideas antifascistas de sus padres. Ella recuerda que, hacia 1936, las clases que había en el Conservatorio Nacional eran de técnica clásica y que:

“[...] paralelamente había dos señoras que daban gimnasia a señoras y a jóvenes. Una de ellas era Annelene Michiels de Bohmli, que había estudiado en Alemania, en un lugar que se llamaba Hellerau, donde se hacía algo así como danza moderna, danza rítmica (Isse Moyano, 2006:22).

Según este y otros testimonios, la danza moderna se manifestó desde la década del treinta y hasta mediados de la década del cuarenta como una noción general: en una misma denominación se incluían elementos autodenominados expresionistas, los elementos provenientes de la

³⁷ Renate Schotellius forma parte de las denominadas precursoras de la danza moderna en Argentina. Había ingresado al Teatro de la Ópera Municipal de Berlín a los ocho años, tomando clases de danza moderna y clásica con: Lizzie Maudrick, Tatiana Gsovsky e Inés Messina, Ruth Abramovich, Alicia Ulhen, Erica Linder y Mary Wigman y como espectadora de danza habría visto a muchos bailarines de la *Ausdruckstanz*. En Argentina se forma en el Conservatorio Nacional, también estudia con Otto Werberg, Ida Melval. Realiza recitales en el Teatro del Pueblo y en el Consejo de Mujeres. Con la llegada de Miriam Winslow integra su compañía y es su asistente. En 1953 viaja a Estados Unidos a tomar clases con Hanya Holm (discípula de Wigman que realizó su carrera en Estados Unidos, Martha Graham, José Limón, Louis Horst y Doris Humphrey. Dictó clases en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, en el Collegium Musicum, Escuela Nacional de Danzas, Escuela Superior de Arte del Teatro Colón y en el exterior. Su rol fue muy importante en la historia del Ballet del Teatro San Martín de donde fue asesora entre 1990 y 1997.

³⁸ Vera Shaw, de origen inglés residente en Montevideo. Estudió Educación Física en Estados Unidos, especialmente relacionados con la danza educativa. Realizó estudios con Rudolf von Laban en Austria en 1966 (Ossona, 2003: 41). Tuvo a cargo la Cátedra de Gimnasia Rítmica en el Instituto Nacional de Educación Física.

³⁹ Ida Méval, es incluida por Paulina Ossona, como parte de “Los sembradores” en su libro “Destinos de un destino. La Danza Moderna por sus protagonistas” que reúne biografías de diversos/as bailarines. Según esta biografía Melval había estudiado con Mary Wigman, integrado el grupo de Vera Skoronel (discípula de Wigman), había tomado lecciones con Kreutzberg, Ivonne Giorgi y Gret Palucca. Fue durante seis años contratada como bailarina en la Ópera de Berlín. Fue maestra de bailarines argentinos como Cecilia Ingenieros.

⁴⁰ Inés Pizarro, bailarina chilena, formada con Jan Káwesky. Desarrolló su tarea por largos períodos en Argentina y también fue integrante de la escuela y el Ballet de Ernst Uthof en Chile.

⁴¹ Estas presentaciones no eran las primeras relacionadas con la *Ausdruckstanz* que llegaba a Buenos Aires. Según el crítico e historiador de la danza Enrique Honorio Destaville, en 1929, se había presentado una primera bailarina de la Ópera del Estado de Viena, Hedy Pfundmayr, que “bailó en el Teatro Colón un solo con elementos del expresionismo alemán, en plena difusión por aquel entonces”. (Ossona, 2003: 8).

gymnastique rythmique de Émile Jaques Dalcroze y el trabajo que Wigman había desarrollado antes de los años treinta⁴².

Alexander Sakharoff (1886-1963) y Clotilde von Derp (1893-1974)⁴³ de origen ruso y alemán respectivamente, realizaron nueve funciones en el Teatro Colón en 1935. Diez años después se presentaron nuevamente en el Teatro Odeón y en el Teatro Colón. Fueron conocidos como los "...poetas de la danza", [...] porque ellos trasmutaban en poemas los elementos más simples" (Malinow, 1963:68). Los títulos de sus obras *Arrullo de María*, *Danza Macabra*, *Jeune fille au jardin*, *La siesta de un fauno*, *Danseuse de Delfhos* exhibían para el público porteño un halo de poesía y una autenticidad referida a la coherencia artística. Para bailarines como, Biyina Klapenbach,⁴⁴ Paulina Ossona y Otto Werberg, fueron la referencia de un modo de abordaje del movimiento ligado al misticismo, a lo sensorial y a la visualización musical, conjunto de rasgos que fueron asociados con lo expresivo. (cit. en Ossona: 2003 e Isse Moyano: 2006). Además de las presentaciones y conferencias ilustradas que realizaron en Buenos Aires, dieron clases y conformaron un grupo de cámara que, en 1948, se presentó en el Teatro Odeón y luego en otras provincias del país, con la participación de las/os bailarines Paulina Ossona, Inés Pizarro, Cecilia Ingenieros, Mara Dajanova, Horacio Gutiérrez Martínez de Hoz y Miguel Pacheco⁴⁵.

Asimismo, el desarrollo de la danza entre las décadas del treinta y del cuarenta se manifestó en un intento de apropiación de discursos y prácticas por parte de mujeres vinculadas con este espacio artístico. Una de las manifestaciones de esta apropiación fue el ámbito de una emergente crítica

⁴² Estos testimonios se encuentran en las entrevistas reunidas por Marcelo Isse Moyano, *La Danza moderna cuenta su historia* publicado en 2006.

⁴³ Programa de mano del espectáculo de Clotilde y Alejandro Sakharoff (1935). Biblioteca del Teatro Colón.

⁴⁴ Fue bailarina y artista visual. Su obra "El Circo", obra de género satírico, se estrenó en la "Asociación Amigos del Arte" que funcionaba en las Galerías Van Riel (Ossona;2003:18). En 1934 debuta como coreógrafa en el Teatro Nacional Cervantes con *Ritmos y Colores: tres caprichos escénicos* con coreografía, escenografía y trajes de su autoría (Seibel; 2011:27). "Efectúa espectáculos de danza. No concretaríamos lo significativo del aserto. Porque Biyina Klapenbach - ella sola es todo el espectáculo. desde la selección de la música, a la ideación de maquetas escenográficas, al dibujo de figurines, a la distribución de tonos, todo es obra suya; y luego su intervención, como centro único del espectáculo mismo [...] (Pagano; 1981:194).

⁴⁵Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Volume 2; Volumes 27-35. P. 51 Comisión Nacional de Cultura. 1948.

especializada. La revista *Conducta*, por ejemplo, tuvo una sección denominada *Crónicas de Danza*⁴⁶ a cargo de Emilia Rabuffeti⁴⁷ donde se realizaban reseñas y comentarios sobre las presentaciones de diversos artistas en el Teatro del Pueblo y otros teatros de la ciudad. La bailarina Cecilia Ingenieros también publicaba en algunos diarios, como *La Prensa*, y en las revistas *Eco Musical*, *Ars*, *Correo Literario*, *Los Anales* de Buenos Aires, entre otras (Ossona, 2003). Dora Kriner, por su parte, publicó el libro *Estudios sobre Danza* en 1948. Pero no todas eran mujeres: Fernando Emery publicaba críticas y notas sobre danza en *Saber Vivir*, *Sur* y *Lyra* y en *Sintonía*, revista donde firmaba con el seudónimo de Balletómano. La presencia de la danza en estas publicaciones, que formaban parte de las lecturas tanto de las elites culturales como de un público más popular, y la publicación de libros de danza muestra el crecimiento de un campo de conocimiento conformado por artistas, estudiantes, aficionadas/os y público interesado⁴⁸.

Este protagonismo de bailarinas y coreógrafas en la emergente crítica se combinó también con una ampliación de los espacios para la danza en Buenos Aires, que desde la década de 1930 en adelante se desplegaron también por fuera de los ámbitos legitimados del ballet. Bailarinas y coreógrafas (extranjeras y nacionales) de características muy diversas se presentaron en teatros como el Odeón, La Máscara, Astral, o del Pueblo en presentaciones o recitales solistas. Esas bailarinas y coreógrafas incluían a Ida Melval⁴⁹, Encarnación López, La Argentinita⁵⁰, La Meri⁵¹, Shyrley

⁴⁶ En la Revista *Conducta* se incluyen: *Crónica de la Música*, *Crónicas del Teatro Independiente*, *Crónica de las revistas*, *Crónica del Teatro Polémico*, además de otras secciones.

⁴⁷ Emilia y Alicia Rabuffetti organizaban además Seminarios Coreográficos en el Teatro del Pueblo.

⁴⁸ La editorial Centurión publica en la Colección Grandes Ediciones: *Historia Universal de la Danza* de Curt Sachs: *Las Bases de la Danza clásica* de A. Vaganova; *Introducción a la Danza Hindú* de Maya Devi y Osvaldo Svanascini. Esta última también editada dentro de la Colección Ulises que se destaca como económicamente accesible y que además cuenta con *Estudios sobre Danza* de Dora Kriner y Roberto García Morillo; *El maestro de Danza* de P. Rameau; *Orquesografía* de T. Arbeau y *Cartas sobre la Danza y sobre los ballets* de J. Noverre.

⁴⁹ Revista *Conducta* N°7. Julio 1939. Archivo Histórico de Revistas Argentinas - ISSN 2618-3439. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". www.ahira.com.ar

⁵⁰ "La Argentinita". Bailaora, coreógrafa y cantante española-argentina, junto con su hermana Pilar López Júlvez. La Argentinita fue considerada la máxima expresión de esta forma de arte durante ese tiempo. Nombre artístico de la cantaora y bailaora Encarnación López Júlvez - Buenos Aires (Argentina 1895 - Nueva York 1945) que eligió en honor a Antonia Mercé" La Argentina (Buenos Aires

Avenvurg, Biyina Klapenbach, Renatte Schotelius, Miriam Winslow, Paulina Ossona, Vera Shaw, Cecilia Ingenieros, María Fux, y Mara Dajanova, entre otras.

Sobre una de esas presentaciones, la de la bailarina alemana Ida Mèval en el Teatro Pueblo en 1939, Emilia Rabuffeti, que también era maestra y coreógrafa, publicaba una nota donde señalaba que Méval era ex bailarina de la Ópera de Berlín y su pertenencia a la “escuela farística de Mary Wigman, una danzarina de tendencia expresionista profundamente intelectual”, y proseguía:

El cuerpo del bailarín tiene que exteriorizar el alma que alberga: la alegría, el dolor, la melancolía, los sentimientos puros y no los estilizados. El bailarín farístico se despreocupa en sus danzas de seducir con la maravillosa elasticidad de la arquitectura humana; va más allá en su transporte; inspirado por una inquietud que nunca cesa, sustraído a toda sugestión y abandonado su cuerpo, danza libre. Y así, indiferente como la naturaleza a los que le dedican su atención contemplativa; produce con prodigiosa diversidad, movimientos, gestos y actitudes de belleza elocuente y solemne, que son las imágenes vivas y sinceras, la traducción espontánea y exacta del infinito ritmo de sus sentimientos.⁵²

La crítica establecía una relación directa entre la danza y la capacidad de la bailarina de expresar sus sentimientos. Esta concepción era coincidente con el dictum de Wigman, “no bailamos historias sino sentimientos”, sustentando la concepción que entendía al bailarín como “emisor o intermediario” (Wigman, 2002: 17) de experiencias subjetivas⁵³. Esta fue una de las formas en que la danza moderna en Buenos Aires sustentó la valoración de la cualidad expresiva asociada a la sinceridad o la autenticidad.

1890 - Francia 1936) quien también se presentó en tres oportunidades en Buenos Aires, en 1915, 1919 y en 1933 para presentar *El amor brujo* de Manuel de Falla en el Teatro Colón.

⁵¹ Apodada La Meri (1898 - 1988). Russel Merivether Hughes fue una bailarina etnográfica, profesora y escritora. Presentó en 1939 en el Teatro del Pueblo dos conferencias bailadas. (Revista Conducta N°9 septiembre – octubre 1939.) “En mayo de 1940 abrió junto a la bailarina norteamericana Ruth St. Denis la escuela de Natya en New York. Situado en la 66 Avenida, en el mismo edificio usado por Martha Graham la escuela ofrecía “Clases de Teoría, Técnica y Composición de auténticas danzas de la India, Java y Japón, y otras derivadas formas del oriente”. (Anuncio de la Escuela de Natya en New York en 1941) (Kowal; 2020: 82).

⁵² Rabuffeti, Emilia. Revista Conducta N°7 (julio 1939) .

⁵³ *La danza alemana*. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Realización: Ulrich Teger en Coproducción con Inter Naciones.

El interés por lo expresivo, y especialmente por la *Ausdruckstanz*, fue uno de los rostros clave de la danza durante toda la década del treinta en Buenos Aires, generando un espacio propicio para la consolidación de esta práctica artística en la década siguiente, cuando coexistió con la *modern dance* estadounidense. Si bien la narrativa de la danza moderna en Argentina ubica como punto de inicio a Miriam Winslow a partir de la conformación del Ballet Winslow, es insoslayable comprender a la *Ausdruckstanz* como una marca fundamental en ese entramado, en función de su desarrollo tanto en la danza moderna como en el ballet, y que además se va a exhibir en otras manifestaciones culturales como el cine a partir de los años cuarenta.

1.5. Transnacionalización de un campo escénico. Visitas, migraciones e inmigraciones.

La *Ausdruckstanz* y sus diversas variantes se venían desarrollando desde la década del treinta del siglo XX y en este sentido el encuentro de esta corriente de la danza con Buenos Aires estuvo marcada constitutivamente por giras, presencia de artistas y figuras extranjeras. Esta transnacionalización de la escena se trastocó por las transformaciones políticas europeas — muy especialmente por la consolidación del nazismo — y por las guerras. Como consecuencia llegaron al país bailarinas/es pertenecientes a la tercera ola de inmigración judía a la Argentina, según la clasificación de Feierstein (2006:111), cuya característica es la procedencia de Alemania, Europa Oriental e Italia y cuya razón común de exilio es la huida del nazismo⁵⁴.

Esta dimensión transnacional (Micol Siegel, 2005: 62-90) se manifestó en la participación de bailarinas/es exiliadas/os en la Argentina en las actividades de la Asociación socialista *Verein Vorwärts*, que llevaba adelante iniciativas culturales “impregnadas de un espíritu combativo antifascista”

⁵⁴ Ricardo Feierstein (2006) distingue tres olas migratorias judías producidas que a partir de fines del siglo XIX: Primera ola: 1889-1914 (Rusia, Rumania y Turquía); Segunda Ola :1918-1933 (Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria); Tercera Ola: 1933-1960 (Alemania, Europa Oriental e Italia). Véase Feierstein, R. (2006) *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires op. cit,111 y 112.

(Bauer, 2008:131)⁵⁵. Esta asociación desarrolló sus actividades en colaboración con otras instituciones como la Asociación Cultural y el Colegio Pestalozzi Schule, y el diario *Argentinisches Tageblatt* y la organización antifascista DAD - Das Andere Deutschland (La Otra Alemania), (Glocer y Kelz, 2015:18). Se trataba de un conjunto de asociaciones que postulaban resistir en forma conjunta las dificultades que enfrentaban los alemanes antifascistas en la Argentina, como la financiación que la embajada alemana otorgaba a medios de comunicación e instituciones sindicales, educativas y culturales pronazis como el *Deutsches Theater* que congregaba a los alemanes nacionalistas (Glocer y Kelz, 2015:16). Como contrapartida, en la asociación *Verein Vorwärts* algunos integrantes del DAD conformaron el elenco *Truppe 38* “cuya estética estaba influida por el “arte de agitación y propaganda”, estilo muy en boga en las agrupaciones culturales del movimiento obrero alemán durante la república de Weimar” (Friedmann, 2009:71), que dirigía el artista gráfico Clément Moreau.⁵⁶ De este elenco conformado por doce actores y bailarines participaron entre otros/as jóvenes inmigrantes Renatte Schottelius, Otto Werberg y el músico y crítico vinculado a la danza Walter Rosenberg.⁵⁷

La bailarina y maestra Paulina Ossona describe la centralidad que tenía la guerra en el marco de las llegadas de estas/os bailarinas/es y, a la vez, expone de qué manera la danza en Argentina sería el producto de esa misma dispersión:

⁵⁵ La *Verein Vorwärts* fue fundada en 1882 por un grupo de obreros e intelectuales y políticos inmigrantes alemanes con ideas socialistas e internacionalistas en su mayoría escapados del gobierno de Bismarck. Desde sus inicios tuvo un inmenso protagonismo en la actividad política argentina. Durante las décadas de 1930 y 1940 diversos exiliados alemanes de izquierda se incorporaron a su comisión directiva y se opusieron con éxito a la presión nacionalsocialista hacia la alineación. (Friedmann, 2009) Para ampliar véase BAUER, Alfredo *La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina*. op. cit, 178.

⁵⁶ Véase Zeller, J. (2014). Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau. *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, 9(33), 139–156.

⁵⁷ El repertorio incluía escenas y diálogos de Kurt Tucholsky y Bertolt Brecht con canciones de Kurt Eisler y de Kurt Weil. “Con ayuda de juegos, música y danza, la *Truppe 38* intentó llegar a un público lo más extenso posible con el propósito de ofrecer un trabajo cultural de esclarecimiento antinacionalsocialista y mostrar de manera satírica las flaquezas de la época.” En el elenco participó además Ernesto Epstein, uno de los fundadores en 1946 del *Collegium Musicum*. (Friedmann, 2009:71) Esta institución va a cumplir un rol fundamental en el desarrollo de la Expresión Corporal en la Argentina a través de la bailarina y maestra Patricia Stockoe.

La historia quiso que en el momento en que Europa Central florecía en un nuevo estilo de danza, una escuela más respetuosa por el cuerpo y su lenguaje, un género en el que la filosofía marchaba de a mano con la experimentación visual y la expresión psicológica, las nubes de una política que arrastró al mundo a una guerra cruel y desgarradora diseminaran por las distintas partes del planeta al núcleo humano que cultivaba este arte (34: 2003).

Precisamente por la forma en la que las guerras mundiales condicionaron esas movibilidades, esos procesos de transnacionalización colaboraron en la configuración de una escena local de la danza. En ese contexto, las enseñanzas de Mary Wigman y Rudolf von Laban llegaron, a partir a sus discípulos, a otros continentes. La ciudad de Buenos Aires era un espacio donde la danza escénica estaba instalada como arte culto, un ámbito propicio para la recepción de artistas que, en algunos casos, se radicaron en forma definitiva, y en otros, venían a realizar giras a Latinoamérica y a exhibir sus obras. En todos los casos, la guerra, como una marca epocal, fue el telón de fondo de esas presencias.

Entre las visitas y las migraciones, en la siguiente sección recortamos dos trayectorias que permiten iluminar las dimensiones transnacionales (Micol Siegel, 2005: 62-90) de la danza en Buenos Aires en las décadas de 1930 y 1940. Se trata de Margarita Wallmann (1904 -1992) y Otto Werberg (1910-2002), cuyos trayectos estuvieron fuertemente atravesados por el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Ambos participaron, desde diversas perspectivas, en el afianzamiento del ámbito local de la danza, ejerciendo su labor tanto en el campo escénico como en el pedagógico. Asimismo, estas trayectorias van a permitir visualizar cómo se entrelazaron aspectos de la *Ausdruckstanz* en el campo artístico y cultural de Buenos Aires en el período.

1.5.1. Wallmann. Hibridaciones en el ballet y en el cine

Margarete Burghauser, reconocida con su nombre artístico Margarita Wallmann, fue bailarina, docente, coreógrafa, regisseur y directora del Ballet en el Teatro Colón por once años consecutivos, desde 1937, poco antes de que los nazis invadieran Austria, hasta 1948. Estudió ballet en la Escuela

Imperial de la Opera de Viena, se perfeccionó en Paris y luego se trasladó a la escuela que Mary Wigman fundó en Dresden (Alemania). Allí formó parte del grupo del *Wigman Gruppe*, integrado por doce de las discípulas de Wigman, junto a Gret Palucca y Hanya Holm, entre otras. En 1927 fue designada como directora de la Escuela Wigman en Berlín. En esta escuela, Wallmann no sólo se ocupaba de impartir las enseñanzas de Wigman, sino que además daba clases de ballet, composición anatómica y arte dramático. Según Wallmann:

Comprendí que era indispensable enseñar las bases de una técnica más ecléctica a fin de que el alumnado pudiera obtener contratos en los teatros más tradicionales [...] Debido a esas heréticas desviaciones, aunque más tarde reconoció que yo había tenido razón. Esta fue nuestra separación en el plano artístico (Wallmann, 1977: 294- 295).

Wallmann explica de esta manera las razones que la separaron artísticamente de Wigman. Sin embargo, fue justamente su capacidad para abordar una técnica más ecléctica, que involucraba al ballet, la que le abrió las puertas del Teatro Colón de Buenos Aires. Durante su permanencia como directora del Ballet Estable realizó coreografías y réggies para ópera, además de montar obras de repertorio clásico. También realizó ballets sobre música de Stravinsky, Strauss, Gluck, Bartok, Falla, entre otros compositores. Pero una de las cuestiones más relevantes fue su interés demostrado por las composiciones musicales de artistas argentinos y la vinculación de estas con los “ballets argentinos” (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1973: 105)⁵⁸. Esta denominación se debía a la utilización de piezas musicales que se inscribían dentro del movimiento conocido como “nacionalismo musical argentino” que, como define la investigadora Melanie Plesch:

“nos persuade de su propia “argentinidad” a través del uso inteligente y deliberado de una serie de *topoi* que, inmersos en un lenguaje musical de fuerte caracterización europea, remiten al oyente urbano a mundos de sentido sancionados históricamente como representativos de la identidad nacional” (2008: 55-111).

⁵⁸ También aludidos como nativistas, americanistas, folkloristas se pueden mencionar sólo algunos de los títulos de estos ballets *Ollantay* (1926), *Cuadro campestre* (1926), *La Flor del Irupé* (1929), *El Matrero* (1929), *El cometa* (1932), *Danzas de la ópera Huemac* (1933), *La leyenda del Uirapurú* (1934), *Amancay* (1937) entre otros.

Como señala Oscar Chamosa (2012) en consonancia con el positivismo y el liberalismo cosmopolita que ocupaban el discurso dominante entre las elites “[...] paradójicamente el giro nacionalista de la elite conservadora fue al mismo tiempo una reacomodación a modas transnacionales que, nuevamente, irradiaban desde Europa occidental especialmente desde Francia y España” (p.41). Si el discurso de los intelectuales de la Generación del Centenario proponía la idea de un *volk argentino*, “el pueblo argentino auténtico o, cómo repetía por entonces ‘el arquetipo de la nacionalidad’” (p. 41), en estos formatos balletísticos se insertaba ahora una idea de *volk* que, en sintonía con el cosmopolitismo del formato universal del ballet, daba como resultado la invención de una naturaleza idealizada, la estilización de danzas folclóricas y el tratamiento temático de leyendas americanistas o indígenas a través de un prisma que exotizaba todo aquello que era considerado, siguiendo la conceptualización de Edward Said (1996), como “el Otro” (p.18).

Esta exotización mostraba dos aspectos contrapuestos y a la vez imbricados: por un lado, la otredad se desplazaba a territorios y concepciones identitarias específicas, donde el “otro” se exhibía siempre amenazante o bien, ese “otro” se transformaba en un objeto de deseo, invariablemente, a partir de estereotipos elaborados sobre la base de una visión romantizada. Asimismo, no se puede soslayar la vinculación entre modernismo y exotismo, que como describe el poeta y crítico Saúl Yurkievich es transhistórico, y transgeográfico:

Avidéz de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época. De ahí que los modernistas se empeñen en la práctica del pachtwork cultural, en la tan heteróclita mezcla de ingredientes de toda extracción (1976:11).

Panambí (1940), que Wallmann estrenó el 12 de julio de 1940 con el Ballet Estable del Teatro Colón, formaba parte de esta categorización de “ballets argentinos”⁵⁹. Desde lo musical, se trató del primer ballet compuesto

⁵⁹ *Panambí*: música de Alberto Ginastera argumento de Félix Errico, coreografía de Margarita Wallmann y escenografía de Héctor Basaldúa. El Ballet Estable estaba integrado por los bailarines argentinos Dora del Grande, Leticia de la Vega, Blanca Zirmaya, Andrée Comte, Sergio Peretti, S.

por Alberto Ginastera (1916-1983), que en 1937 había enmarcado esta obra dentro de lo que denominó “nacionalismo objetivo”. Con relación a la música, Plesch y Huseby (1999) consideran que en este período la relación con los materiales de origen rural es aquí directa e icónica. Si bien Alberto Ginastera evitaba en general la cita textual, las obras de esta etapa poseían una definida “atmósfera argentina”, lograda a través del empleo de esquemas rítmicos característicos de algunas danzas de la región pampeana. Años más tarde, en su libro de memorias *Balcones del cielo*, Wallmann mencionaba su experiencia en relación a estos ballets:

Aprendí a pronunciar los nombres más difíciles en lengua quechua o aymará que eran los de los respectivos ballets: Apurímac, Amancay, Huemac, Chasca Ñahui, Uriaupurú, casi todos fundados en leyendas incaicas. También estrené Panambí que presentó al cuerpo de baile terribles dificultades a raíz de la audacia y complejidad de los ritmos de la percusión que emplea Ginastera (1976:115).

La mención que hace Wallmann a las “leyendas incaicas” muestra el desconocimiento de la coreógrafa respecto de la procedencia de estas leyendas (diversa en cada uno de los ballets) y en *Panambí, leyenda coreográfica en un acto* (Giovannini y Foglia de Ruiz, 1973: 141), en particular, cuyo argumento situado en el Alto Paraná narra una historia de amor sobrenatural entre *Panambí*, la hija del cacique, y Guirahú, el guerrero y cazador de la tribu. El Alto Paraná es escenificado como un territorio utópico idealizado, donde no se contaminan la ciudad con el campo, ni la civilización con la barbarie, por lo que es posible afirmar que *Panambí* sostenía la búsqueda de exotismo proveniente de la matriz europea propuesta por los Ballets Russes.⁶⁰ Wallmann realizó, además, otras coreografías en su etapa de directora del Ballet del Teatro Colón: *Apurímac* (1944), *Chasca Ñahui* (1944), *Offenbachiana* (1940), *Cuentos de abril* (1940), *Salomón* (1942), *Juego de Cartas* (1948), *La Valse* (1948), *Juana de Arco en la Hoguera* (1947) y *La ciudad de los puertos de oro* (1948) entre otras.

Cofone, R. Del Lago, A. Varela, A. Garmendia, A. Gibellini, A. Giralt, S. Montenegro, C. Díaz Fernández, Ángeles Ruanova y María Ruanova.

⁶⁰ Véase Giovanini, M. & Foglia de Ruiz, A. (1973) *Ballet Argentino en el Teatro Colón*. (p.141 y 142)

En 1948, la bailarina y crítica Dora Kriner diferenciaba dos tendencias en la producción argentina de ballets, “una folklórica y otra universalista” considerando en esta última categoría a aquellos ballets que abarcaban temas como los conflictos entre el hombre y la máquina, temas bíblicos, o a los que abordaban el tratamiento musical de determinados compositores. En esta nómina, Kriner destacaba lo que la misma Wallmann consideraba como su “primer ballet argentino” (1978: 115) en el Teatro Colón: el ballet *Georgia*⁶¹ (1939), con música de José María Castro y argumento de Eduardo Mallea. Para Kriner:

Mallea introduce en el ballet argentino un nuevo elemento constructivo, con la aplicación de los dos planos más definidos que presenta el ser humano: el físico y el psíquico, aplicados y utilizados como elementos de forma y originadores del drama (1948: 142).

Estas delimitaciones dentro del repertorio de los ballets estrenados en el Teatro Colón, y la insistencia en determinar cuál era el “primer ballet argentino”, se pueden considerar como un síntoma de una danza escénica que se seguía construyendo sobre un modelo eurocentrado, dentro de un proceso cultural donde formaciones culturales e instituciones continuaban legitimando aquello que provenía de la alta cultura.

En sus puestas coreográficas, Wallmann establecía colaboraciones con artistas plásticos, músicos y poetas, como Raúl Soldi, Ángel Lasala y Carlos Guastavino entre otros, quienes para algunos representaban “[...] la *intelligentzia* de nuestro medio [...]” (Destaville, 2005:36). En el ballet *Georgia*, Wallmann reforzaba esta posición, esta vez, a través del escritor Eduardo Mallea⁶². Años después, en sus memorias Wallmann reafirmaba su contacto con quienes formaban parte del mundo cultural porteño de la época a través del elogio a Victoria Ocampo y del relato que realiza respecto de la valoración que Mallea hacía su trabajo coreográfico, agregando que fue ella

⁶¹ *Georgia*: Ballet pantomima en tres cuadros de José María Castro, sobre poema de Eduardo Mallea. Coreografía y regie de Margarita Wallmann. Decorados de Pío Collivadino y Dante Ortolani- Trajes realizados por Juan Mancini- Director de Orquesta: Juan María Castro. Bailarines: María Ruanova, Michel Borowski, Blanca Zirmaya, Francisco Gago, Angeles Ruanova, Otto Werberg entre otros.

⁶² El escritor integraba el consejo de redacción de la revista Sur, que había sido fundada en 1931 por Victoria Ocampo y de la cual había sido impulsor, además ocupó el cargo de director del suplemento literario de La Nación desde 1931 a 1955.

misma quien le había solicitado al autor un poema para el estreno de otra de sus obras, *La Valse* de Ravel⁶³. En la reseña de *La Valse*, estrenada en 1939, la crítica Emilia Rabuffetti destacaba que Mallea “enriquece con el aporte de sus evocadores poemas el repertorio de argumentos de ballets”.⁶⁴

Respecto del ballet *Georgia*, el diario *La Nación* enfatizaba la labor de María Ruanova, primera bailarina argentina en protagonizar un ballet en el Teatro Colón: “haciendo gala de sus aptitudes técnicas y comunicando a su personaje expresión y emotividad” (Manso, 1987: 272-273). Sobre *Oriane et Le Prine D’Amour*, estrenada dentro de la misma función de gala, la reseña de Emilia Rabuffetti acentuaba la capacidad de la coreógrafa como conductora de grandes masas para lograr un panorama visual que, sobre todo en los conjuntos, podía estar a la altura de la composición musical.⁶⁵ Esta capacidad de Wallmann va a ser valorada en otras reseñas sobre sus trabajos, tanto en el ballet como en sus participaciones cinematográficas. Por otra parte, en diversos fragmentos, Rabuffetti valorizaba los aspectos emotivos y/o expresivos del ballet o sus intérpretes, y caracterizaba a Ruanova como “gran bailarina y expresiva intérprete”, destacando que el compositor ofrecía “un panorama musical [...] donde la acción coreográfica encuentra en sus variados ambientes de delicadeza expresiva y vigorosa dulzura, una prodigiosa variedad de ritmos que permiten manejar sin restricciones los elementos fundamentales del mimodrama y el ballet ”⁶⁶.

La *Ausdruckstanz*, en la versión de Wallmann, también se manifestó en el cine. En su primera coreografía en Argentina Wallmann pudo mostrar su capacidad para movilizar grandes masas de bailarinas/es.⁶⁷ Fue en 1944, para el film *La Casta Susana* de Benito Perojo⁶⁸ sobre la música compuesta

⁶³ El poema de Mallea que Wallmann efectivamente utilizó en *La Valse* es “*El encuentro con el pasado*”.

⁶⁴ Rabuffetti, Emilia. Revista Conducta N°8 (agosto 1939).

⁶⁵ Ibidem. Gala, dedicada al cientocinquenta aniversario de la Toma de la Bastilla, Wallmann estrenó *Oriane et Le Prine D’Amour* sobre música de Florent Schmitt.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Wallmann había realizado la coreografía de la película *Ana Karenina* de Clarence Brown en 1935.

⁶⁸ *La Casta Susana* (1944) Director: Benito Perojo; Guión: Juan Carlos Muello sobre el libro de Maurice Desvallières y Antony Mars; Música : Jean Gilbert; Fotografía : Pablo Tabernero; Reparto : Mirtha Legrand, Juan Carlos Thorry, Homero Cárpena, Raimundo Pastore, Tilda Thamar ,Alberto Bello,Héctor Calcaño, Tito Climent, Francisco Pablo Donadio, Mario Mario, María Santos. Productora: Pampa Film. Género: comedia

por el compositor alemán judío y exiliado en Buenos Aires, Jean Gibert⁶⁹. Román Gubern (1994) señala que: “[...] sobre todo, se considera una rareza que sorprende por su desvergüenza, su tono picante, su desenfado y sus atrevidas coreografías” (citado en Diez Puertas, 2015:318). Filmada en los estudios Pampa, la película es una gran producción, una historia picaresca basada en una opereta al estilo vienés de 1910, desarrollada en gran parte en el Moulin Rouge. Las coreografías más destacadas son aquellas donde las parejas bailan mientras suena la canción “Cuando el ritmo del baile se extiende por el salón, en las almas el fuego se enciende de la pasión”. Las parejas de baile en sucesión van desarrollando el vals a través de giros mientras, “que con las vueltas incesantes se busca una especie de pérdida de conciencia para arrinconar el superyó y dejarse llevar” (Diez Puertas, 2015: 318). Estos giros se van sumando a una coreografía grupal que Wallmann maneja con soltura y que en varios momentos exhibe su diseño a partir de tomas cenitales.

Asimismo, Wallmann realizó la coreografía para la película *Donde Mueren las palabras* (1946), ópera prima de Hugo Fregonese ⁷⁰.El argumento de la película se basa en la historia de un anciano Victorio (Enrique Muiño) que trabaja en la compañía de títeres Podrecca, y que a partir de un evento que por su responsabilidad hace que uno de los títeres se dañe, pasa a ser sereno nocturno del teatro. A partir de allí comienza a develarse el misterio que atormenta el pasado del protagonista, donde, hacia el final, se descubre la verdadera identidad de Victorio, quien es en realidad Ricardo Lauzan, un famoso director y compositor de orquesta creador de la música y el argumento del Ballet *Resurrección*, sobre el segundo y tercer

⁶⁹ Jean Gilbert (Max Winterfeld), arribó a Buenos Aires en 1939 contratado para conducir la Orquesta de Radio El mundo. Hizo la música para otras películas como *Novios para las muchachas* (Antonio Momplet, 1941), *El pijama de Adán* (Francisco Mugica, 1942), *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942), *En el viejo Buenos Aires* (Antonio Momplet, 1942).

⁷⁰ Estrenada el 25 de abril de 1946. Dir. Hugo Fregonese. Argumento de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat. Reparto: Enrique Muiño, Darío Garzay, Héctor Méndez Italo Bertini, Aurelia Ferrer, María Ruanova, René Mugica, Pablo Cumo, Linda Morena, María Hurtado. Vittorio Podrecca y sus Piccoli. Música: obras de Ludwig Van Beethoven, Johann Sebastián Bach, Serguei Rachmaninoff, Claude Debussy, Chopin, César Frank, Richard Wagner, Johan Strauss y Franz Liszt. Dir. musical: Juan José Castro. Esculturas: Mario Arriguti sobre bocetos de Germán Gelpi Vestuario del Ballet: Héctor Ferngó sobre diseños de Germán Gelpi. Coreografía: Margarita Wallmann. Mtj: Atilio Rinaldi. Artistas argentinos Asociados. Duración: 80 minutos.

movimiento de la séptima sinfonía de Bethoven⁷¹ que, en la película, se muestra a modo de flashback al pasado del protagonista.



Imagen 2 - Afiche de la película *Donde mueren las palabras* (1946)⁷²

El ballet *Resurrección* fue interpretado por bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón y alumnos de Wallmann y cuenta con una duración de casi 17 minutos, proporcionalmente casi una quinta parte del total del film, lo que muestra la ampliación del campo artístico en la década del cuarenta, si se considera la expectativa de los productores acerca del interés que podía suscitar en el público la ejecución de un ballet. Aunque alguna crítica calificaba la “inusitada extensión” (Manso, 1987:436) del ballet, otras marcaron a este film como un “ejemplo de coreografía cinematográfica”⁷³.

⁷¹ Ballet *Resurrección*: Bailarines: El alma: María Ruanova; El amor: Wasil Tupin; El placer: Nely Casella y Rubén Molet; La muerte: Ciro Di Pardo. El Hastío: Sava Andreiev; El poder: Carlos Sandoval; La vida: Eva Molnar; El desencanto: Victor Moreno; El olvido: Francisco Pinter. Y cuerpo de baile. Máscaras: Néstor Arigutti, Vestuario: Héctor Femgó.

⁷² Internet Movie Database <https://www.imdb.com/title/tt0036770/> (en línea).

⁷³ *El ballet en el cine argentino*. Revista Lyra 1962. N°186- 188.



Imagen 3 - Personaje "La muerte" de *La Mesa Verde*. (1932)



Imagen 4 – Personaje "La Muerte" Ciro Di Pardo.

La coreografía *Resurrección*, que Wallmann realizó especialmente para el film, muestra la hibridación entre los elementos del ballet y los rasgos provenientes de la *Ausdruckstanz*, estos últimos marcados por las máscaras

utilizadas por los distintos personajes. Entre 1925 y 1930 Mary Wigman había incluido máscaras en algunas de sus obras, tanto en las corales como en las que realizó como solista⁷⁴. Este empleo de la máscara proveniente de la *Ausdruckstanz* se puede observar en las fotografías de las danzas solistas de Dore Hoyer, donde la máscara es su propio rostro⁷⁵. El coreógrafo Kurt Joos, también las había utilizado en la obra *La mesa Verde* (1932) (Imágen 3) con la cual la coreografía *Resurrección* comparte el uso de la máscara para algunos personajes, como el personaje de La Muerte que interpreta en el film el bailarín Ciro Di Pardo (Imagen 4). Más allá de esta semejanza, presente en la coreografía de Wallmann, en todos los casos la máscara opera anulando la expresión individual o anecdótica que podía ejercer cada intérprete para conducir la expresión del gesto a un universal. Esto se observa también en los nombres y en el uso de las máscaras de los otros personajes como El Alma, El amor, El Olvido, El Hastío, El Amor, El Poder. Otro rasgo de la coreografía de Wallmann ligado a la *Ausdruckstanz* es el manejo de los diseños corales, que refieren al “coro de movimiento”, pero especialmente, a las “danzas de grupo” coreografiadas por Mary Wigman, íntegramente interpretadas por mujeres (Imágen 5 y 6).

Estos aspectos provenientes de la *Ausdruckstanz*, presentes en la coreografía *Resurrección*, se introducen dentro del lenguaje del ballet en consonancia con el romanticismo planteado por el film *Cuando mueren las palabras*. La evasión del personaje a un pasado idealizado, e incluso la evasión hacia el arte mismo ubicándolo en un lugar inalcanzable, particularmente en la figura de la Fedora, la hija del protagonista que finalmente muere, enlazándose con los personajes femeninos de los Ballets

⁷⁴ En 1925 Mary Wigman usó una máscara para el personaje de "Ceremonia" dentro de la secuencia de "Visiones" que consta de I -Personaje de Ceremonia, II-Personaje enmascarado, III -Personaje espectral (obra solista). Luego en 1926 utiliza la misma máscara para la secuencia de Visiones, Visión IV -Danza de la Bruja (Hexetanz) - (danza con máscara), segunda versión de "Hexentanz I" que había estrenado en 1914. En 1927 las utiliza para la obra coral Celebración, específicamente para el coro de hombres y mujeres. En 1930 las utiliza en Das Totenmal: In memoriam (El monumento a los muertos) – Véase Imagen 1.

⁷⁵ Ver en capítulo II de esta tesis.

Blanc⁷⁶, son sólo algunos de los rasgos románticos planteados en el film de Hugo Fregonese.



Imagen 5 - *Ballet Resurrección*. Donde Mueren las palabras (1946)



Imagen 6 - *Ballet Resurrección*. Donde Mueren las palabras (1946)

⁷⁶ Formato del ballet en el Siglo XVIII, cuya estructura coreográfica, estaban dividida en dos actos. "En el primero tenían un fuerte componente pantomímico explicativo, mientras que, en el segundo, conocido como *ballet blanc*, se hacía presente la retórica dieciochesca de lo sublime bajo la forma de una poética funeraria en el caso de *Giselle* o de un bosque tenebroso en *La Sylphide*. En ambos casos, los intimidantes paisajes nocturnos enfatizados por los contrastes de luz eran el marco necesario para contener el enigma de la desaparición de ambos personajes femeninos transformados en los reflejos de una Sombra" (Tambutti: 2018).

En cuanto a la trayectoria de Wallmann, las tensiones políticas que se intensificaban con la consolidación del primer gobierno peronista habrían sido determinantes para su alejamiento de la dirección del Ballet del Teatro Colón en 1947, tras lo cual se embarcó a Italia.⁷⁷ Margarita Wallmann volvió al país quince años después, en 1967, convocada por el entonces director del Teatro Colón, Enzo Valenti Ferro⁷⁸ y el comodoro Guillermo Galacher, para realizar regies de ópera.

El trabajo de Wallmann tuvo un profundo impacto en los bailarines del medio local. Paulina Ossona, por ejemplo, reconoce que Wallmann le “hizo conocer en la práctica la escuela moderna centroeuropea” (2003:86)⁷⁹. El encuentro con la que ella denomina “danza centro europea” fue descubrir “las tensiones extremadas, las extensiones prolongadas hasta hacer perder el equilibrio, los impulsos, las contracciones, los balanceos y la gloria de la improvisación creativa” (2003:86). A estas descripciones de Ossona que se relacionan con la propuesta de movimiento de Wallmann, se sumaba la impronta que dejaba la *Ausdruckstanz* alemana, con respecto a la danza como un medio expresivo: “Quizá no hubiese sido muy buena bailarina clásica porque me gustaba demasiado la expresión y pienso que la danza clásica exige un estilo que no permite tanto la personalidad” (Isse Moyano, 2006:32). Ossona participó como bailarina de varias coreografías que Margarita Wallmann realizó para su grupo de cámara y dijo haber experimentado con la danza moderna en su cuerpo a partir de esa experiencia:

[[...]] Yo había visto los Ballets Jooss y me habían encantado, me habían maravillado. Había sentido que eso era lo que quería hacer. Pero no percibía que, para lograr ese tipo de danza, que era lo que a mí me gustaba, se necesitaba otra escuela; no percibía eso. Había visto a los

⁷⁷ Para seguir la trayectoria de Wallmann y su vínculo con el primer gobierno peronista ver: Cadús, María Eugenia. Tesis de Doctorado: La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2017)

⁷⁸ Crítico del diario *Correo de la tarde* y fundador de *Buenos Aires Musical*. Fue director del Teatro Argentino de La Plata en 1961 y a partir de 1967-72 y desde 1977-82, donde creó la *Ópera de Cámara del Teatro Colón* en 1968. Fue miembro y presidente del Fondo Nacional de las Artes de Argentina y presidente de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y de la Asociación Interamericana de Críticos Musicales (1973).

⁷⁹ Paulina Ossona participó de las siguientes coreografías de Margarita Wallmann; *El pájaro de Haydn*, *La Niña y la muerte* de Schubert, y *Estampas brasileñas 1830* de Villalobos.

Sakharoff, cuyo refinamiento no había logrado evaluar realmente. También a Ida Meval en el Teatro del Pueblo, presentada por el Seminario Coreográfico que dirigían Alicia y Emilia Rabuffetti (Isse Moyano, 2006: 32).

Hasta los años cuarenta inclusive, así, la danza moderna aparecería ligada fuertemente a un conjunto de representaciones de la danza alemana, con características expresivas, vinculadas a la *Ausdruckstanz*. Sin embargo, esta denominación no fue utilizada frecuentemente en Argentina: durante ese período se la denominó “danza expresiva” (para distinguirla de la danza moderna), “danza expresionista”, “danza alemana”, “danza moderna alemana” o “danza centro europea”.

Este conjunto de denominaciones reflejaba la transnacionalización del espacio artístico de la danza en Buenos Aires. Las migraciones de bailarinas/es como Francisco Pinter⁸⁰, Isolde Klietman⁸¹ y Otto Werberg provenientes de Austria o Hungría, que estaban ligadas/os a la *Ausdruckstanz*, mostraba lo que Andrea Amort (2009) describe como la importante transferencia y circulación de conocimientos y vínculos culturales entre ciudades tan disímiles como Moscú, Varsovia, Praga, Budapest o Viena que se produjo en Europa luego de la Primera Guerra Mundial.

En su período al frente del Ballet Estable del Teatro Colón, a la vez, Margarita Wallmann actuó como agente para la llegada de otras figuras de la danza alemana al contexto local, que incluyó a bailarines como Otto Werberg. Esta será la segunda trayectoria que vamos a destacar en este apartado.

⁸⁰ Francisco Pinter. Bailarín de origen húngaro, integrante de la Ópera de Budapest. Es contratado en el Teatro Colón. Donde participó de varios ballets donde tuvo roles protagónicos. También desarrolló su propio repertorio durante la década del cincuenta: Danza Macabra, Marcha fúnebre, que expresaban el patetismo ligado a la danza de expresión. Además, realizó el papel de El Olvido en Donde Mueren las Palabras y actuó en Homenaje a la hora de la siesta de Torre Nilson (1962). Tuvo una extensa labor pedagógica en Buenos Aires y también en Catamarca a partir de 1962.

⁸¹ Isolde Klietman (nacida en Austria, radicada en Argentina en 1939, que había iniciado sus estudios en Alemania, con Mary Wigman y Harald Kreutzberg. Una de las primeras maestras de *Ausdruckstanz* en la Argentina. Fundó su propia escuela y estuvo al frente del Instituto de Arte Coreográfico de la Universidad de Cuyo desde 1955. Fundó y dirigió un Grupo de Danza de Cámara contratada por la Asociación Filarmónica de Mendoza y montó *Pedro y el lobo* en 1961 para el Teatro Argentino de La Plata.

1.5.2 Otto Werberg

Werberg nació en Viena y estudió en la Academia estatal de esa ciudad, con Willy Fraenzl, primer bailarín de la Opera de Viena, y con Gertrude Krauss, fundadora de la danza moderna en esa ciudad⁸². Para entender el contexto de su formación inicial como bailarín, es relevante el análisis que realiza Andrea Amort (2009) respecto a la gestación de la “*Ausdruckstanz o más bien la danza libre*” (p.117) en Viena, entre 1920 hasta 1930, momento en el cual comenzó su declive, y que la autora designa como “formas de danza cuyos creadores deseaban, ante todo, distanciarse del contenido y la estética tradicionales del ballet clásico” (p.117). Esta investigadora destaca a la interdisciplinariedad como uno de los rasgos que caracterizó la labor de los pioneros de esta corriente de la danza en el período entreguerras, en función del surgimiento de tendencias similares en otras artes y, en base a la cooperación y el trabajo conjunto entre escritores, compositores, diseñadores de vestuario y fotógrafos con las/os bailarinas/es. Esta interdisciplinariedad, paradójicamente, ayudó a resolver las dificultades que enfrentaban las/os bailarinas/es de la *Ausdruckstanz*, entre las cuales estaban encontrar espacios donde presentarse, dado que, en los teatros de Ópera esta corriente de la danza había sido prohibida, otorgándole estos ámbitos escénicos al ballet. Por esa razón, la *Ausdruckstanz* se exhibía en disímiles escenarios que iban desde espectáculos de variedades, cabarets, o auditorios destinados a conciertos musicales hasta museos y galerías de arte, muchos de los cuales no eran adecuados para espectáculos de danza. Analizando especialmente el período de entreguerras, Amort (2009) señala que, aunque la fuerza impulsora detrás de la creatividad y la originalidad del período fue en gran parte femenina “[...] un pequeño número de hombres, incluidos Fritz Berger (alias Fred Berk), Otto Werberg y Sascha Leontjew, también participaron de la danza moderna en la Viena de entreguerras” (en Holmes y Silverman, p. 118). Muchos de estas/os bailarines eran, casi siempre, de origen judío. “Esto sirve para explicar el declive de la danza libre

⁸²“Maestros alemanes radicados en la Argentina” (citado en Werberg, 1999: 172).

a mediados y finales de la década de 1930 debido al aumento del antisemitismo” (en Holmes y Silverman, p. 118).

La trayectoria de Werberg estuvo marcada por su intento de huir del nazismo. En su autobiografía, el bailarín cuenta que fue contratado por Kurt Joos, y que mientras realizaban funciones en Inglaterra, se enfermó y decidió regresar a Austria.⁸³ Con el advenimiento definitivo del nazismo, buscaba ser contratado como bailarín para lograr escapar. Con ese objetivo viajó a Holanda para visitar a la bailarina Yvonne Georgi, quien no pudo contratarlo por ser extranjero. Luego volvió a Bélgica y fue trasladado a un “campo de refugiados” cerca de Amberes, desde donde todos fueron trasladados a Auschwitz. Sin embargo, según señala Werberg (1999), Margarita Wallmann le “salva la vida” porque, enterada de su situación, le habría enviado un telegrama donde le informaba que había gestionado con los directores del Teatro Colón, Floro Ugarte y Cirilo Grassi Díaz, su contratación en el ballet. “Poco después de estar actuando en el Ballet Estable, surgió el problema de traer a su familia, para cuyos pasajes marítimos Werberg carecía de dinero” (Destaville, 2010: 46). La bailarina Esmée Bulnes fue quien ayudó económicamente a Werberg, en Buenos Aires, para salvar a su familia⁸⁴.

Werberg participó, como exiliado alemán, del elenco Truppe 38, que en sus presentaciones incluían baladas y consignas pintadas “[...] que mantenían la tradición teatral progresista de los años de entreguerras [...]” (Friedmann, 2009:72). Asimismo, para poder reunir dinero para traer a su familia a Buenos Aires, Werberg comenzó a reunir a bailarines del Teatro Colón para hacer presentaciones en cabarets y teatros. Así formó la compañía Roxi Ballet con la cual realizaron funciones en el Tabaris, Chantecler, Marabú y Novelti (Werberg, 1996:53). Estos bailarines se presentaban con seudónimo:

⁸³ Otto Werberg publicó una infinidad de libros: *Todo bajo control, danzando por la vida; Yo Otto Werberg, chistólogo. Autobiografía de un bailarín; Chistes verdes, prohibidos para señoras; De Sócrates a Otto Werberg; chistólogo. Estos sí son chistes verdes y otros.*

⁸⁴ Esmée Bulnes, fue bailarina, maestra en la Escuela de Ballet del Teatro Colón, directora y repositora del Ballet Estable. Fue directora del Ballet estable del Teatro Argentino de La Plata y fundadora de la Escuela de Danzas. En la década de 1950 se trasladó a Italia donde se abocó a formar a nuevas generaciones de bailarines del Teatro alla Scala di Milano. Fue maestra en la escuela del American Ballet y en el Royal Ballet del Reino Unido.

[...] Mezclaron su arte clásico con el Revisteril, las luces del Teatro Colón con las del cabaret, donde la noche se vivía con intensidad lejos de la guerra, lejos de las bombas. Este era el mundo feliz (Werberg; 1999:89).

Esos elementos de la trayectoria de Werberg permiten analizar el estado del campo de la danza escénica aún en proceso de consolidación en la década del cuarenta. Para muchas/os las/os bailarinas/es locales, la danza estaba relegada al ámbito de los teatros especializados mientras que, para Werberg, la posibilidad de borrar esa distinción era más cercana, aunque no fuera así, para las carreras profesionales de estas/os artistas que elegían o quizás necesitaban usar un seudónimo. De todas maneras, Werberg favoreció la ampliación del espacio de difusión de la danza escénica, cuestión que habla del ámbito laboral de las/os bailarinas/es en Buenos Aires en este período.⁸⁵

⁸⁵ Werberg utiliza su característico humor para hablar de los sueldos de los bailarines del Teatro Colón: "Al sueldo lo llamaban menstruación: porque se recibe una vez al mes y dura solamente cuatro días" (1996: 53).

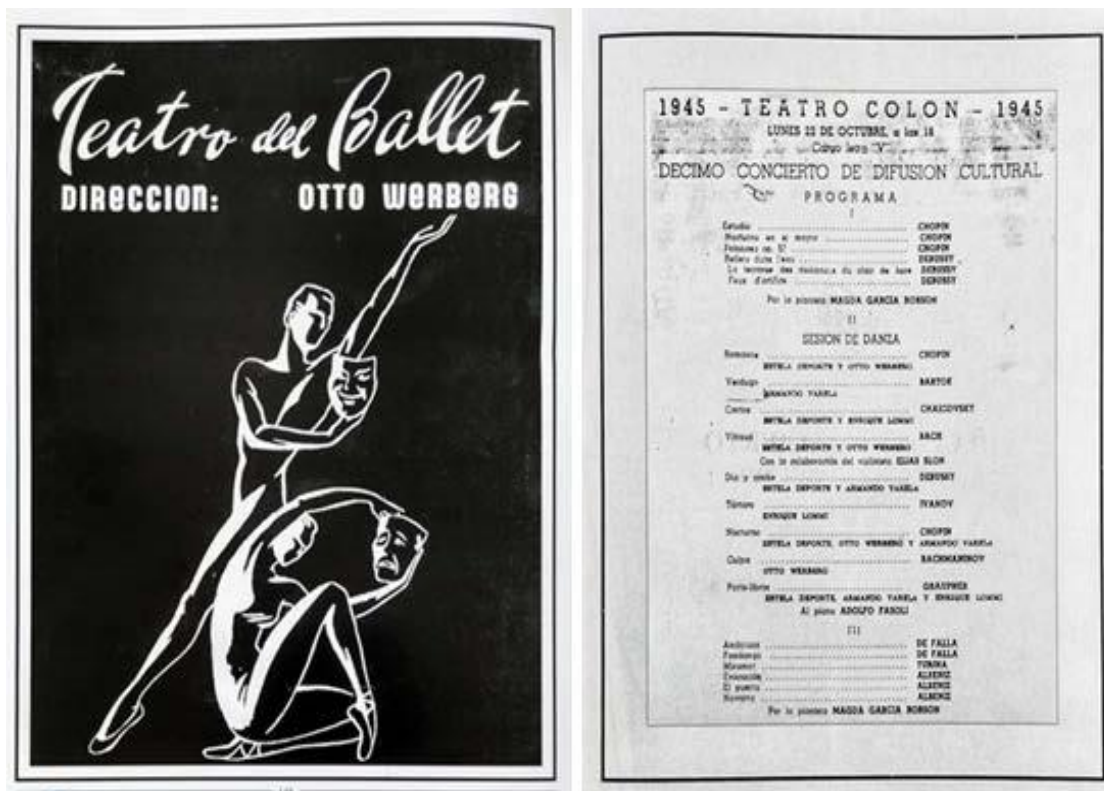


Imagen 7 - Programa de mano - Teatro del Ballet. Dirección: Otto Werberg.⁸⁶

Por otro lado, el mismo Werberg fundó el Teatro del Ballet⁸⁷, una denominación que parece emular al Teatro de la Danza alemán iniciado por Kurt Joos. Según su relato: “Tuvo mucha aceptación. Yo fui uno de los primeros que trajo a Buenos Aires la escuela de *Danza Moderna* [...] Dado que siempre tuvo para mí preponderancia la interpretación, y no solamente la técnica, lo denominé Teatro del Ballet” (Isse Moyano, 2006: 51). Sin embargo, en 1960, Jorge Birba enmarca el trabajo de los últimos veinte años de Otto Werberg al frente del Teatro del Ballet entre los neoclásicos, diferenciándolo de lo moderno que, según el crítico, se había iniciado con Miriam Winslow. El crítico destacaba su labor pedagógica porque “ha descubierto, alentado y confirmado muchas vocaciones que hoy son gala y

⁸⁶ Programa de mano- Teatro del Ballet. Dirección: Otto Werberg- Temporada 1945, lunes 22 de octubre. En: Werberg, Otto. (1999) *Autobiografía de un bailarín* (pp.148-149).

⁸⁷ El Teatro del Ballet estuvo integrado entre otras/os por: Enrique Lommi, Estela Deporte, Rodolfo Dantón, Vassil Tupin, Adriano Vitale, Rubén Celiberti, Angélica y Ana Marina, Carmen Panader, Carlota Pereyra, Malia Lozano. Más tarde se incorporaron: Alfredo Gurquel (quien también ejerció el rol de maestro), Juana Lederer, Delfino Larrosa y otras/os. La mayoría provenientes de los bailarines provenientes del ballet.

honra del ballet argentino". Birba también señalaba que algunas de sus coreografías habían sido representadas con éxito en el exterior, que, de alguna manera indica que en décadas posteriores la valoración iba a estar dada también por la legitimación en un campo internacional de la danza ⁸⁸.

Al igual que Wallmann, Werberg también realizó coreografías y participaciones en el cine. Como actor trabajó en *Los tallos amargos*⁸⁹ (1956) de Fernando Ayala y realizó las coreografías de *Tu eres la Paz*⁹⁰ (1942) de Gregorio Martínez Sierra, *Canario Rojo* ⁹¹ (1955) de Julio Porter, *África Ríe*⁹² (1956) y *Libertad bajo palabra* (1961) de Alfredo Bettanin⁹³. La Revista *Lyra*, en un número dedicado al cine argentino, realizó una selección de películas para hablar del Ballet en el Cine Argentino, entre las que se encontraban *Donde mueren las palabras*, mencionada con relación a Wallmann y *Libertad bajo palabra* de la cual elogiaba el trabajo coreográfico de Werberg:

⁸⁸ Birba, Jorge. *Los bailarines modernos y los neoclásicos*. Revista Lyra. Año XVIII. N 177- 179. Primer ejemplar de 1960. Número extraordinario dedicado al Ballet.

⁸⁹ Los tallos amargos. Director: Fernando Ayala. Guión: Sergio Leonardo según novela de Adolfo Jasca. I: Carlos Cores, Aída Luz, Julia Sandoval, Vassili Lambrinos, Bernardo Perrone, Virginia Romay, Otto Werberg, Gilda Lousek, Pablo Moret, Alfonso Pisano, Jorge Villoldo. Fotografía: Ricardo Younis. Música y dirección Musical: Astro Piazzolla. Escenografía: Mario Vanarelli y Germán Gelpi. Mtj: y Antonio Ripolly Gerardo Rinald. AAA. Duración: 90 minutos.

⁹⁰Tu eres la paz. Director y Guión: Gregorio Martínez Sierra. Adaptación: Tito Davison. I: Catalina Bárcena, Alicia Barrié, Ernesto Rauquén, Ricardo Canales, María Santos, Armando Bó, Domingo Márquez, Iris Portillo, Alberto Contreras, Ricardo de Rosas, Edna Norell, Percival Murray, Elina Colomer, Julia Anguita, Margarita Romano, Alberto Rey, María Elena Rouge, Ballet de Otto Werberg, F: Huho Chiesa. Música: Julián Bautista, E: Gori Muñoz, Mtj: Carlos Rinaldi, y José Cañizares.P: Carlos Gallart.DIs: EFA. Duración: 74 minutos.

⁹¹ Canario Rojo. Director: Julio Porter. Guión: Porter sobre la obra de Carlos III y Ana de Austria de Manfred Roessner. I: Elder Barber, Alberto Dalbes, Héctor Calcaño, Luis Dávila, Morenita Galé, Beatriz Bonnet, Don Pelele, Fernando Siro, Amalia Bernabé, Luis García Bosch, Marcos Zucker, Vassili Lambrinus, Amalia Britos, Víctor Martucci, Pascuala Nacaratti, Humberto De Rosa. Fotografía: Roque Giacovino, Música: George Andreani. Coreografía: Otto Werberg, Dimas Garrido Mtjista: Higinio Vecchione. ASF. Duración: 96 minutos.

⁹² África Ríe. Director: Carlos Rinaldi. Guión: Julio Porter. I: Los cinco grandes del Buen Humor. Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmara Gueñol, Guillermo Rico, Fada Santoro, Vicente Rubino, Luis García Bosch, Humberto de la Rosa, Ángel Walk, Néstor Sabino, IGabsky, Domingo Carlos Y Carlos Benso. F: Américo Hoss. Música: Tito Ribero, Coreografía: Otto Werberg, E: Emilio Rodríguez. Duración: 65 minutos.

⁹³ Libertad bajo palabra. Dir: Alfredo Bettanin. G: A. Bettanin, Hugo Moser, Isaac Aisenberg, Federico Guillermo Pedrido, sobre idea de Nathan Pinzón. Reparto: Ubaldo Martínez, Enrique Fava, Lautaro Murúa, María Aurelia Bisutti, Raúl Parini, Marcela López Rey, Zoe Ducós, Inés Moreno, Enrique Chaico, Lola Palombo, Mariquita Gallegos, Nelly Beltrán, Rodolfo Abate, Salvador Fortuna, Hugo Caprera, Mario Savino, Eduardo Nóbili, Manuel Rodríguez Cordero, Claudio Lucero, María Esther Rodrigo, Mario Ponce León; F: Américo Hoss; M: Mtj: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. Cor: Otto Werberg. Py Dis: Aracaunia Films; Duración: 100 minutos. Estreno :23 de noviembre de 1961.

[...] donde el ballet, tal como debe ser encarado en el cine actual, se ensambla con la acción dramática del film. Los bailes ideados por Werberg, charleston y rock and roll componen una visión onírica de gran poder emotivo. Lo notable de su labor, es que Werberg no contó con bailarines de renombre ni mayores facilidades técnicas. No obstante, la coreografía de “Libertad bajo palabra” representa un importante adelanto en relación con los films donde el *ballet* es sólo un *show* injertado en la acción dramática, sin relación con ella⁹⁴.

El tratamiento de los elementos de la *Ausdruckstanz*, como en el caso de Wallmann, se mantuvo en el trabajo de Werberg a partir de la hibridación con el vocabulario del ballet. Sin embargo, Werberg se ubica a sí mismo como un agente que tuvo acceso, de primera mano, a las “fuentes originales de la danza moderna” y de esta forma establece una diferencia entre los auténticos “centros de gestación de la danza moderna” y la periferia:

El bailarín de hoy debe tener perfecta base clásica y una perfecta escuela de expresión mímica; el público exige más y más caminos nuevos, quiere renovación, gustaría y aplaudiría la audacia en materia de conceptos nuevos. Existe el deseo de conocer personalmente los ballets modernos de Trudi Schoop⁹⁵, Martha Graham, Mary Wigman etc. que se conocen a través de libros únicamente” (Werberg citado en Kriner, 1948: 148).

Werberg expone el deseo que podría existir en las/os bailarines de conocer de “primera mano” a quienes eran los gestores de la danza moderna de ese momento tanto en Estados Unidos como en Alemania. Este modo de enunciación es definido por Susana Tambutti (2013) como *danza periférica*⁹⁶, es decir, una danza inscripta en un contexto cuyas características socioculturales obedecen a aquellas de los países no desarrollados en su experiencia de modernidad, por lo tanto, la imitación y la adaptación se transforman en un tipo de contacto con lo moderno.

⁹⁴ Revista Lyra. Año XX. N 186-188. Dedicado al cine argentino. (1962). El *ballet* en el cine argentino.

⁹⁵Trudi Schoop (1903-1999) era una bailarina nacida en Suiza. Tuvo una compañía dedicada a producciones teatrales ligadas al humor. A menudo fue comparada con Charles Chaplin. Estudió a partir de los 17 años ballet clásico en Viena y danza moderna en Zúrich. En 1926 abrió una escuela de baile en Zúrich y en 1931 organizó el Trudi Schoop Comic Ballet. El hermano de Schoop, Paul Schoop, compuso la música para muchos de los actos de la compañía. La compañía viajó ampliamente por Europa y Estados Unidos hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual Schoop actuó en Suiza para los cabarets antifascistas. La gira se reanudó después del final de la guerra. Finalizó su carrera como intérprete en 1947 cuando se mudó a Los Ángeles. Allí comenzó a trabajar con pacientes que padecían esquizofrenia y fue pionera en el desarrollo del campo de la danzaterapia. Schoop murió en 1999.

⁹⁶*Reflexiones sobre la danza escénica en la Argentina*. Susana Tambutti. Ficha 1 Globalización: la misma danza bajo todos los climas. Universalismo, colonialidad, modernidad: posibilidades y dificultades de una “Historia de la danza en Argentina”.

En cuanto al trabajo pedagógico de Werberg entre las/os bailarinas/es locales, en sus primeros años de trayectoria en el país se puede mencionar sintéticamente la trayectoria de la bailarina Cecilia Ingenieros⁹⁷, quien estudió con él y con Ida Mèval. Su primera coreografía fue *Danza del amor ausente*, y respecto a esta obra, Ingenieros dice: “[...] la recuerdo con una mezcla de ironía y nostalgia porque creo que en su emoción era muy sincera” (Falcoff, 2008:244). Para ella, como para otras bailarinas de la primera generación de danza moderna, la danza solista habría sido el modo de adopción de la danza moderna en Buenos Aires. Asimismo, el término moderno asociado a la danza fue comprendido en función de su capacidad expresiva, sumándose, en los dichos de Ingenieros, un rasgo que se va a entrecruzar con esta concepción: la sinceridad, es decir, la expresión como una marca de autenticidad, que en las décadas siguientes se cruzará con otro clima de época.

1.5.3 La difusión transatlántica: la década del cuarenta y los artistas en gira.

La década del cuarenta va a significar un impulso en relación con la presentación de compañías y figuras provenientes de la tradición de la *Ausdruckstanz*, intensificado en la década siguiente. Aunque no fueron las únicas, en este apartado señalaremos tres visitas que tuvieron una importante recepción en el escenario local de la danza. En primer lugar, los Ballets Joos, por el impacto que tuvo su presentación en Buenos Aires, sus implicancias posteriores en el desarrollo de la danza escénica en Chile y los efectos que tuvo este desarrollo en las/os referentes locales. En segundo lugar, el coreógrafo Aurel von Millos, por su trabajo en el Teatro Colón y en el Teatro Argentino de La Plata. Finalmente, el bailarín Harald Kreutzberg, por la recepción con la que contó en la escena local, tanto en la crítica como en las/os bailarines reunidos en torno a la danza moderna.

⁹⁷ Cecilia Ingenieros forma parte de las denominadas precursoras de la danza moderna en Argentina. Fue alumna de Ida Melval y de Otto Werberg. Formó parte del Ballet Winslow, se formó con Clotilde y Alexandre Shkarof, estudia con Martha Graham y otros maestros en Estados Unidos. Fue docente en la Escuela Nacional de Danzas desde el año 1957. Entre 1938 y 1950 publicó notas sobre danza en el Diario La Prensa, Eco Musical, Ars, Correo Literario entre otros espacios. (Ossona; 2003).

Ya hemos mencionado a Kurt Joos (1901-1979), por sus vínculos con otros agentes de la danza local, especialmente Otto Werberg. Su compañía llamada Ballets Joos llegó por primera vez a Buenos Aires en mayo de 1940 para cumplir una temporada de tres semanas en el Teatro Odeón de la Ciudad de Buenos Aires. El repertorio incluía, entre otras obras, *La mesa Verde* (1932), con música de Friederich Cohen, *La gran Ciudad* (1932), con música de Alexander Tansman, *Pavana para una infanta difunta* con música de Ravel y *Los Siete Héroes* (1937) con música de H. Purcell y arreglos de F. Cohen. La repercusión de estas presentaciones fue muy importante y la compañía regresó dos meses después con las obras que habían tenido mayor éxito en el público. Las obras de Joos y las/os bailarines de su Compañía arribaban a la Argentina en medio de la Segunda Guerra Mundial; su ya entonces célebre obra, *La mesa verde*, mostraba, con una perspectiva innovadora tanto desde el punto de vista formal como conceptual, la temática de la guerra. Joos abandonó Alemania en 1933, siendo uno de los pocos artistas alemanes de la danza que dejaron su país natal como consecuencia del avance del nazismo, continuando su actividad en Inglaterra hasta 1949, año en el que regresó a Alemania.⁹⁸ Durante la guerra el Ballet Joos se radicó en Chile, lo cual tuvo una gran importancia en el desarrollo de la danza chilena.⁹⁹ La única vez que Kurt Joos estuvo en Argentina fue en 1948, cuando ofreció una conferencia en francés, en una escala que hacía en Buenos Aires en dirección a Londres, en la sala

⁹⁸ Kurt Jooss comenzó a estudiar con Laban en 1921, llegando a ser su asistente. Conformó un equipo de trabajo con el pedagogo Sigurd Leeder (1902- 1981) y el compositor Friederich Cohen. Partiendo de las enseñanzas de Laban y Wigman, fundó con Leeder, en 1927, en la ciudad de Essen la escuela llamada *Folkwangschule* y en 1930 su propia Compañía que se transformó en la Ópera de Essen, es con esta Compañía que en 1932 ganó en París con *La Mesa Verde* el Concurso Internacional de Coreografía que dirigía Rolf de Marè, fundador de los célebres Ballets Suedois.

⁹⁹ En 1940, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la Compañía de Kurt Joos realiza una gira a Brasil, Perú, Venezuela y Chile presentándose en 1940 en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, en función de las diferentes procedencias de los bailarines de la compañía, sus integrantes deben separarse, un grupo se quedó en Venezuela y otros fueron contratados para formar la Escuela del Ballet Nacional dentro del IEM (Instituto de Extensión Musical). Allí llegan en carácter de director de la futura escuela Ernst Uthoff, acompañado de su esposa Lola Botka y del bailarín Rudolf Pescht. Jooss volvió a Chile en 1948 y montó nuevamente con el BANCH (Ballet Nacional Chileno) la mayor parte de sus creaciones: *La Gran Ciudad*, *Baile en la antigua Viena*, *La mesa verde* y *Pavana*. Además, creó especialmente para la compañía el espectáculo *Juventud*. El bailarín chileno Patricio Bunster, cumplió una destacada participación en estas representaciones, lo que le valió ser escogido por el Joos para completar su formación en su compañía, que había reabierto con sede en Essen (Alemania) en 1949.

Argentina del Teatro Nacional Cervantes patrocinada por el Seminario de Estudios Coreográficos que dirigía Emilia Rabuffetti.¹⁰⁰

Por su parte, Aurell von Milloss, (1906-1988), de nacionalidad húngara, naturalizado italiano, creó su propio estilo combinando la danza clásica con la *Ausdruckstanz*, que había estudiado en la escuela de Rudolf Von Laban.¹⁰¹ En 1935 dejó Alemania por razones políticas y acusaciones sobre su homosexualidad, y se radicó por un tiempo en Budapest. Desde la década del treinta, Aurel von Millos había comenzado a trabajar realizando versiones de algunas obras de los Ballets Russes. Admirador de Stravinsky, montó muchas de sus obras con música de este compositor. Llegó a la Argentina en 1948, donde fue contratado como director artístico del Teatro Colón presentando *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven, *Bolero* de Ravel, *Scarlattiana*, *Orfeo y Petroushka*, estas dos últimas con música de Stravinsky. Sin embargo, su actuación en el Colón no tuvo la mejor de las críticas por parte de Fernando Emery: “No tuvo mucha suerte, Terpsícore en el Teatro Colón: el coreógrafo Aurell von Millos, contratado para organizar la parte más importante de la temporada de baile, no alcanzó el punto de cocción exacto en sus alquimismos visuales [...]”¹⁰². En 1949 fue contratado en el Teatro Argentino de La Plata como coreógrafo y director del Ballet Estable de esa institución.

Por último, destacamos brevemente la trayectoria de Harald Kreuzberg (1902-1968), quien en 1947 se presentó, por primera vez, en el Teatro Politeama y en el Teatro Colón.¹⁰³ En esta última sala teatral, su actuación se organizó dentro de una serie de recitales que incluyeron a solistas de música académica y como único artista ligado a la danza, a Harald

¹⁰⁰ Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Volume 2; Volumes 27-35. P.51 y 52. (Comisión Nacional de Cultura).

¹⁰¹ Aurel von Milloss. En: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa405477/aurel-von-milloss>>. Consultado: 30 de enero de 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰² Revista Saber Vivir. Año VIII.Nº88.enero – febrero 1950. Director: “Recapitulación coreográfica de 1949” de Fernando Emery .Fundación Espigas.

¹⁰³Aunque Harald Kreuzberg figura en el libro El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958 (Matera, 1958:64) como coreógrafo en la Temporada 1936, etapa en la que Cuerpo Estable del Teatro Colón tuvo como Director coreógrafo a Ian Ceplinsky, no es posible confirmar si el dato es fehaciente.

Kreutzberg¹⁰⁴. Luego volvió al Teatro Colón en 1952 y en 1954. El programa de mano de su actuación en el Teatro Colón que lo presentaba a las audiencias locales especificaba que Kreutzberg había nacido en Checoslovaquia en 1902, y que había estudiado con Mary Wigman y Max Terpis, a cuya compañía se integró para luego ir a la Ópera del Estado de Berlín, donde se desempeñó como bailarín solista, y fue contratado por Max Reinhardt para participar en los Festivales de Salzburgo¹⁰⁵. La reseña del programa de mano de 1952 cierra su presentación acentuando lo que comienza a ser un “horizonte de expectativas” respecto de lo que debe transmitir un bailarín en el escenario:

Sus caracteres y la maravillosa metamorfosis de sus personajes llegan al público naturalmente, pero con maestría cabal. El intérprete con la danza y la figura de lo que siente en su intimidad, sensible por excelencia se trasmuta modelando la emoción de su público según el ritmo de su genio y el brillo de su espontaneidad.¹⁰⁶

Esas cualidades (emoción, naturalidad, espontaneidad) se singularizaban como las deseables para la danza moderna a fines de la década de 1940, un contexto en el cual la danza crecía en protagonismo en el campo cultural local. Recapitulando sobre la temporada de danza de 1949, el crítico Fernando Emery señalaba que

ha sido un año eminentemente danzante en el sentido más radiante y espectacular de la palabra [...]. Lo cierto es que durante el año que acaba de concluir, casi todos los teatros, aparte del Colón, catedral de la danza, recibieron la visita de Terpsícore; y si esta especie de resurgimiento de la danza entre nosotros [...] ¹⁰⁷.

Esa vitalidad se profundizaría a comienzos de la década de 1950. El año 1952, de hecho, fue particularmente intenso en materia de

¹⁰⁴ Su actuación en el Colón estuvo dentro de una serie de recitales que incluyeron al cantante Bienamino Gigli, a la violinista Ginette Neveau, Whilhem Backhaus, ejecutando las sonatas de Beethoven.

¹⁰⁵ En la década del treinta Kreutzberg había formado un dúo con Ivonne Georgi, otra discípula de Mary Wigman, que hemos mencionado con relación a Otto Werberg, con el que realizaron presentaciones en New York.

¹⁰⁶ Programa de mano. Teatro Colón. Temporada 1952, sábado 31 de mayo. Biblioteca del Teatro Colón.

¹⁰⁷ Emery, Fernando. “Recapitulación coreográfica de 1949” en Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre Año VIII.Nº88.enero – febrero 1950.

presentaciones relacionadas con la *Ausdruckstanz*. En junio volvió a presentarse Harald Kreutzberg en el Teatro Colón y la crítica decía:

Este bailarín conoce todos los recursos que pueden permitir a un hombre mantener la atención tranquila o reticente del público durante todo el espectáculo. Evidentemente no tiene ningún ribete latino, ningún exceso emocional, ningún pathos mediterráneo. Es una inteligencia hecha físico; nada hay gratuito ni “ad honorem” en su arte¹⁰⁸.

La observación de Uboldi, elogiando la capacidad de Kreutzberg de mantener al público atento, pero especialmente, su elogio a la “falta de ribetes latinos” y “excesos emocionales” estaría mostrando que el crítico asociaba *lo alemán* con algo opuesto a *lo latino*. Esto podría estar dado por un prejuicio del crítico acerca de la mentalidad alemana por sobre la latina, pero también podría pensarse como una cuestión de *habitus*, término tan conocido del sociólogo Pierre Bourdieu que, en modo sintético, puede ser “entendido como el conjunto de modos de ver, sentir y actuar que, aunque parezcan naturales, son sociales. Es decir, están moldeados por las estructuras sociales, se aprenden” (Flachsland, 2003:52). En esta línea, podría pensarse que el crítico podía reconocer una exhibición del movimiento, una expresividad que, hasta la recepción de las presentaciones de Kreutzberg, no había podido apreciar antes en los escenarios de Buenos Aires.

En septiembre de 1952, la revista *Buenos Aires Musical* publicaba una nota, cuyo autor enviaba directamente desde Frankfurt. Allí desarrollaba una abreviada historia de “la danza expresionista alemana” que según el autor habría adquirido fama mundial en el siglo XX merced a Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, y el bailarín Harald Kreutzberg, mencionado como “discípulo de Mary Wigman que ha alcanzado fama mundial”¹⁰⁹. Más allá de esta ascendencia propuesta por el autor que culmina con Kreutzberg, la inclusión de una nota sobre “la danza expresionista” indicaba el interés de cierto público especializado en esta corriente y la forma en que era

¹⁰⁸ Uboldi, Oscar. “Volvió Harald Kreutzberg” en *Buenos Aires Musical*, 15 de junio de 1952.

¹⁰⁹ “*La Danza Expresionista en Alemania*” de D.Z. F. en *Buenos Aires Musical*. Director: Enzo Valenti Ferro. Septiembre 1952. P.5 Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

comprendida. Este interés se va a manifestar en la década del cincuenta entrecruzado con el clima de ligado al existencialismo.

1.6 Conclusiones

Como se ha expuesto, la *Ausdruckstanz* fue, durante la década del treinta y la del cuarenta, una de las caras más potentes de la danza moderna en la Argentina que coexistió a partir de la década del cuarenta con los elementos derivados de la *modern dance* estadounidense.

Con relación a las diversas manifestaciones del modernismo analizadas, se puede observar el carácter abierto del campo de la danza escénica en Argentina, en particular hacia lo que se fue redefiniendo como “moderno”, desde la caracterización de Isadora como bailarina “ultramoderna”, las visiones modernistas hacia el “ballet moderno” en la primera década del siglo XX, hasta el surgimiento de la “danza moderna”.

Esta última se consolidó sobre un paradigma donde lo emocional, muchas veces ligado a lo subjetivo, aparecía en primer plano. Este fundamento emocional no cuestionaba límites territoriales ni identidades, por lo que universalizaba, de esta forma, todo lo que era denominado “expresión” en el ámbito emergente de la danza local. Este fue un elemento central con el cuál las/os bailarinas/es locales tuvieron que involucrarse en el proceso de apropiación de los elementos provenientes de la *Ausdruckstanz* y de la *modern dance* en estas primeras décadas de desarrollo. De esta forma, el término “moderno” asociado a la danza fue comprendido en función de su capacidad expresiva.

Aún en un espacio artístico que se encontraba en pleno proceso de consolidación se podía vislumbrar que, para la danza moderna, Estados Unidos (*modern dance*) y Alemania (*Ausdruckstanz*) se convertían en los centros de difusión que legitimaban el modo de hacer, producir y enseñar la danza. Uno de los aspectos en lo que esto se manifestó fue en la intensificación de los viajes de formación de las/os bailarines hacia esos centros de legitimación artística.

Para las/os artistas que integraban el ámbito de la danza local, que en muchos casos también eran inmigrantes, la *Ausdruckstanz* se asoció a diversos términos como danza expresionista, danza expresiva o centroeuropea, denominación que incluía una serie de experiencias derivadas de diversas tendencias de la danza moderna que en el contexto del período entreguerras europeo provenían de diversos referentes como Dalcroze, Laban, Wigman, Joos entre otras/os. Hay que mencionar además que las diversas versiones de la *Ausdruckstanz* en contacto con el *ballet* produjeron manifestaciones ligadas a un romanticismo, que mantuvo, especialmente en las producciones gestadas en el Teatro Colón, un modelo que ya estaba legitimado.

Por otra parte, las disrupciones de los circuitos de la danza en Europa a partir de la década del treinta con la llegada del Nazismo y la irrupción de la Segunda Guerra Mundial fueron clave para la llegada de artistas provenientes de la *Ausdruckstanz* que participaron, como jóvenes exiliadas/os, en actividades culturales de resistencia al nazismo. Asimismo, esas/os bailarines/as integraron espacios de formación, de creación de nuevas instituciones o fueron puestos/as al frente de las mismas, además de estar en contacto e interactuar con sus pares locales o en contacto con otras disciplinas, como la poesía, el teatro, la música o el cine. Se puede observar que, a partir de la década del treinta, pero especialmente a partir de la década siguiente, la danza se expandió desde los teatros legitimados (el Colón, por ejemplo) a los cabarets y el cine, y a públicos más masivos. Este proceso de expansión y afirmación de la danza en el campo cultural estuvo dinamizado, al menos en parte, por la *Ausdruckstanz*, ya sea mediante sus artistas o mediante los discursos críticos en circulación que la ubicaban en un lugar central.

2. DANZA MODERNA Y EXPRESIÓN EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA

La recepción de la *Ausdruckstanz* por parte de quienes integraban la escena local de la danza de Buenos Aires se había ido articulando con la presencia de bailarinas/es que, desde mediados de la década del treinta, habían entrado en contacto con esta corriente de la danza alemana. Entre esas presencias estuvo, por ejemplo, la estancia prolongada de Margarita Wallmann en el Teatro Colón, la visita de los Ballets Joos en el año 1940, y otras posteriores, como las que inició Harald Kreutzberg en 1947. Como parte de esa saga de visitas, Dore Hoyer llegó a Buenos Aires en 1952. Este capítulo se inicia con una revisión de la trayectoria de Hoyer y de la *Ausdruckstanz* en la Alemania de la Segunda Posguerra, remarcando que al tiempo que allí esta última era cuestionada, se afianzaba como uno de los dos grandes pilares de la danza moderna en la Argentina.

En este capítulo, se sostiene que, en la década de 1950, los elementos provenientes de la *Ausdruckstanz*, presentes en las experiencias de los años anteriores, se fusionaron con el lenguaje que comenzaba a instalarse a partir de la conformación del Ballet Winslow. Sostenemos así que la danza moderna se constituyó en base a estos dos cauces: la *Ausdruckstanz*, en su versión local y la “modern dance” (a través del Ballet Winslow y las bailarinas de su grupo en Buenos Aires). Por esa razón, se analiza de qué manera los viajes de formación de estas bailarinas influyeron en el fortalecimiento de un espacio de recepción dentro del escenario de la danza moderna en Buenos Aires y otras ciudades del país. La *Ausdruckstanz* se manifestó durante toda la década a través de las visitas de Hoyer. El capítulo revisa la recepción de sus presentaciones solistas durante todo este período. Por un lado, analiza notas de la crítica de danza, en continuo proceso de especialización y, por el otro, explora la circulación de imágenes de Hoyer en la prensa local. Esas imágenes no solo permiten adentrarnos en las características formales de su práctica, sino también fueron constitutivas para la recepción y significación de Hoyer entre bailarinas y bailarines, el primero de los círculos de su audiencia local.

2.1 Danzas viajeras: *Ausdruckstanz* en la posguerra alemana / consolidación de la danza moderna en Argentina.

Este apartado aborda, de manera sintética, la trayectoria de Dore Hoyer en la Alemania de posguerra a fines de analizar las condiciones que dieron lugar a sus presentaciones en Buenos Aires en la década del cincuenta. Dado que estas sucedieron en medio de una trama que iba fortaleciendo el espacio de la danza escénica en Buenos Aires, el apartado también revisa viajes y presentaciones de tres de las principales protagonistas de la danza moderna en Buenos Aires: Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius y Ana Itelman.

2.1.1. Dore Hoyer: Entre la posguerra y las dos Alemanias.

En 1952, se presentaba por primera vez, en un ciclo de dos recitales en el Teatro Colón, la bailarina Dore Hoyer, acompañada por el músico Dimitri Wiatowitsch. El crítico Fernando Emery describía de esta manera, para la revista *Lyra*, el impacto que produjo en él esta bailarina prácticamente desconocida para el público local:

Cuando Dore Hoyer- la extraordinaria danzarina alemana que ofreció dos recitales en el Teatro Colón -surgió entre las cortinas grises con su traje talar y su misterioso aire de acólito extraviado, para herir brutalmente la atención del público con "La Señal", su primer baile, no hubo quien no sintiera la presencia de un milagro. Una sorpresa llena de fervor, de agradecimiento y de ternura, recorrió la fila menguada de los *balletómanos* que esa tarde desapacible y lluviosa se habían jugado el tiempo a un nombre desconocido. ¿Quién era y de donde venía esa adusta criatura, empapada en gracia subconsciente, que bailaba entre fantasmas, ideas y ectoplasmas, arrasando triunfalmente todos los recuerdos, los datos, las cifras y los nombres de la Danza Moderna?¹¹⁰

¹¹⁰ Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista *Lyra*. Año X. N °110 -112. Diciembre 1952.

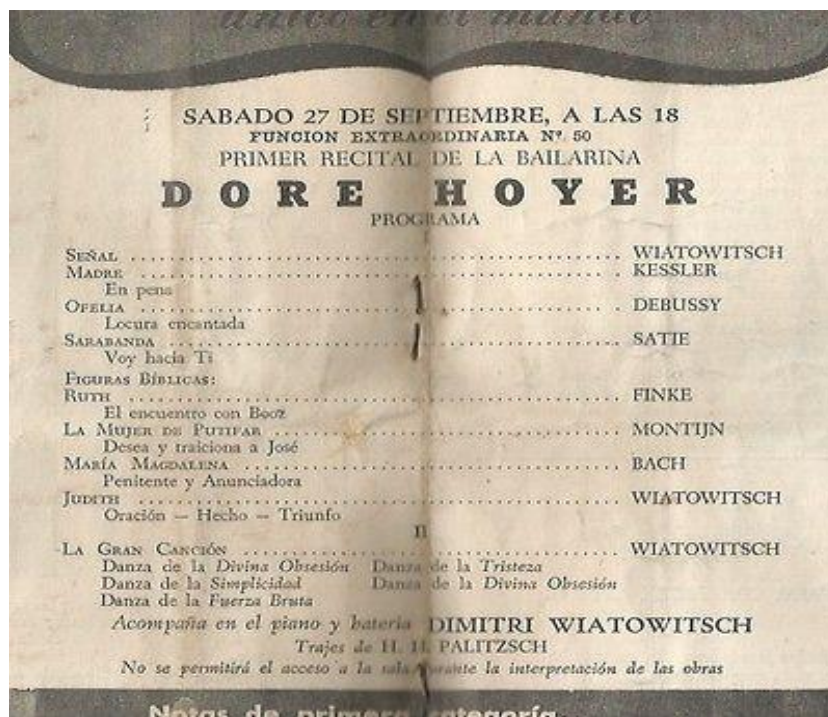


Imagen 8 - Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°50 ¹¹¹

En esta ocasión, además de *La Señal*, Hoyer bailó *Madre*, *Ofelia*, *Zarabanda*, *Figuras bíblicas: Ruth*, *la mujer de Putifar*, *María Magdalena* y *La Gran Canción*. La pregunta, y a la vez la afirmación, que hace el crítico Fernando Emery parece indicar que Hoyer representó un punto inicial, el comienzo de algo nuevo dentro de una genealogía que, sin embargo, ya contaba con nombres instalados.

La sorpresa de críticos, y posiblemente también del público, frente a la “nueva” bailarina, poco tomaba en cuenta las condiciones logísticas o materiales en las que se produjeron esas presentaciones. Para desarrollar brevemente estas condiciones, contamos con los diferentes escritos del músico y crítico Walter Rosemberg quien, por el lugar que ocupaba en el espacio artístico y cultural alemán en Buenos Aires, se convirtió, a lo largo de los años, en un biógrafo de la actividad de la bailarina en sus visitas a Argentina. La posición de enunciación que asume su relato, a veces en su propia voz y otras en la de Hoyer, va a dar cuenta de la mirada hegemónica, que extiende sobre las condiciones de producción para la danza en Buenos

¹¹¹ Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°50. sábado 27 de septiembre 18.00hs. Primer recital de la bailarina Dore Hoyer. Biblioteca del Teatro Colón.

Aires y, sobre todo, lo que comprende como “sudamericano”. Según la narración que realizó Rosenberg, a pesar de que la presentación había sido sumamente exitosa, con una platea de dos mil quinientos espectadores que aplaudieron de pie, esas visitas se habrían desarrollado en un marco muy tenso y conflictivo:

“Un verdadero caos: condiciones de actuación en parte miserables, escenarios inadecuados para bailar, pisos inclinados y de maderas llenas de astillas. Los conceptos sudamericanos de confiabilidad y coordinación están muy alejados de los preparativos para un buen recital de danza. Dore Hoyer pasa de un ataque de rabia al otro... Encima de todo el agente resulta un usurero y no paga los honorarios. Hoyer y Wiatowitsch están sin dinero. Ni siquiera el viaje de vuelta está asegurado” (Rosemberg; 1987: 40).¹¹²

La falta de previsibilidad y coordinación que relata Rosemberg no impidió que Hoyer regresase varias veces a Buenos Aires durante toda la década, aunque por estos comentarios se pueda deducir que las condiciones de la posguerra alemana eran mejores que las que ofrecían los escenarios de Buenos Aires. No obstante, lleno de contratiempos y cortocircuitos, el viaje de Hoyer en 1952 contó con la ayuda de la embajada de Alemania, desde donde se intercedió para levantar el contrato y para asegurar que un empresario de apellido Iriberry se hiciera cargo del resto de la gira, organizando algunas presentaciones con el fin de asegurar la vuelta en barco a Alemania y, de esa manera, asegurarse la exclusividad de Hoyer y Wiatowitsch para una próxima gira.

Hoyer se presentaba por primera vez en el Teatro Colón cuando sus posibilidades de trabajo en Alemania comenzaban a cercenarse. Ellen von Frankenberg, bailarina que fue discípula de Mary Wigman en los años 20, explicaba así el panorama de la danza en la Segunda Posguerra:

Después de la guerra, la Ausdruckstanz, el arte de la danza que había brillado durante la República de Weimar y cuya llama casi había sido apagada bajo el poder de Hitler, volvió a vivir, especialmente a través de

¹¹² Rosemberg, Walter en “*In memoriam Dore Hoyer*”. en 25 años del Teatro San Martín. Centro de documentación Ana Itelman. Complejo Teatral de Buenos Aires. Según se refiere en el artículo: “El artículo es un compilado sobre la base de sus propios apuntes y textos del libro de reciente aparición: *Dore Hoyer - Tänzerin* (Edición Henrich- Berlín). (Rosemberg, 1987: 43). Según Falcoff (2008) Rosemberg se ocupó de traducir pasajes de los diarios íntimos de Dore Hoyer.

Dore Hoyer, a quien Mary Wigman llamó "la gran última bailarina moderna de Europa [...]" (Bell Kanner, 1991: 118).

En 1945, Hoyer asumió la dirección de la que había sido la Escuela Wigman en Dresden, una institución que estuvo a cargo de Wigman hasta 1942, cuando fue removida por razones políticas (Partsch Bergson, 1994: 122)¹¹³. En 1946, en lo que ahora era el "Estudio de danzas de Dore Hoyer", formó su Grupo de Danza, integrado por ocho bailarinas (Bell Kanner, 1991:119). Con este grupo presentó el ciclo de danza "*In MemoriamTänze für Käthe Kolwitz*"¹¹⁴, en homenaje a la artista plástica Käthe Kollwitz (1867-1945). Esta artista visual recurrió al grabado como medio para poder dedicarse a la crítica social. Se dedicó a representar mujeres, incluyendo sus propios autorretratos en "un período en el que las mujeres aún estaban negociando formas de representarse a sí mismas en las artes"¹¹⁵. El nazismo la expulsó y prohibió la exhibición de sus obras, aunque se apropió de sus imágenes para su propia propaganda. En la posguerra, sus litografías y grabados se concentraron en las causas humanitarias. Para la investigadora I. Partsch Bergson (1994), no era casual que Kollwitz fuera una inspiración para Hoyer. Había muchos puntos de contacto entre los intereses de la bailarina y la artista visual:

Como las obras Kollwitz, las danzas de Hoyer eran gritos. Eran austeras, intensas e intransigentemente feas cuando el tema así lo demandaba. También eran muy abstractas, básicamente sin esperanza, y profundamente sentidas. Tal vez por esto tenía tanto peso y este ciclo de danzas modernas fue uno de los pocos eventos que se desarrolló más allá de las fronteras de las zonas de ocupación en el período inmediato a la posguerra (p.122).

Más allá de la aproximación a una figura como Kollwitz—y sus motivos—el trabajo y la trayectoria de Hoyer estaban insertos en el marco de las crecientes tensiones políticas y culturales entre las dos Alemanias: —la Federal, u Occidental, y la Democrática, u Oriental. El crítico J.R. Giersdorf

¹¹³ Según la bailarina Ellen von Frankenberg, la ciudad de Dresden le había dado a Hoyer el edificio de la escuela Wigman (que había sido bombardeado durante la guerra sin haber sufrido grandes daños), y que fue rebautizado "Estudio de danzas de Dore Hoyer" (Bell- Kanner, 1991).

¹¹⁴ "*In MemoriamTänze für Käthe Kolwitz*. (1946) Música: Ulrich Kessler, estrenada en la Ópera del Estado en Dresden. Con esta obra Hoyer y su grupo realizan una gira por Alemania (Partsch Bergson 1994:122)

¹¹⁵ <https://www.moma.org/artists/3201>

(2013), por ejemplo, subraya que la coreografía de Hoyer, *Der Grosse Gesang (La gran canción)* de 1947, tuvo cualidades formalistas y afirma que esta obra la convirtió en un objetivo en medio del creciente debate en torno al realismo socialista, por lo que tuvo que dejar Alemania Oriental en 1948 para pasar a Alemania Occidental. En ese sentido, Rosemberg (1987) relata que entre 1947 y 1948 surgieron, para Hoyer, los primeros conflictos políticos en la zona de ocupación soviética¹¹⁶. El origen proletario de Hoyer y su apoyo al socialismo, que inicialmente habían sido estimados, ya no eran valorados y comenzaron las tensiones entre dos orientaciones estéticas: el realismo socialista y la *Ausdruckstanz* anterior. En 1948, Hoyer perdió el apoyo del público, las composiciones de su músico Dimitri Wiatowitsch fueron calificadas de “occidentalmente decadentes” (Rosemberg, 1987:40) y, en septiembre de 1948, la bailarina y el músico abandonaron Alemania Oriental¹¹⁷.

La división de Alemania en 1948 implicó también el declive del financiamiento oficial, que hizo más difícil la supervivencia para los grupos independientes de danza moderna. Hoyer disolvió su grupo y ancló su trabajo en Alemania Occidental. En ese contexto, el director de la Ópera de Hamburgo le ofreció dirigir el cuerpo de baile de ese teatro. Allí trabajó por dos años, hasta 1951, fracasando en su intento de transformarla en una compañía de danza moderna, dadas las dificultades que tuvo para enmarcarse en las estructuras del teatro. Sin un arraigo institucional en ninguna de las dos Alemanias, Hoyer delineó una trayectoria profesional que incluyó una profusa experiencia de viajes. En medio de sus apariciones en América del Sur (que incluyeron nuestro país en seis oportunidades: 1952, 1953, 1955, 1958, 1960 y 1963), se presentó en varios países de Europa y Estados Unidos, país que para 1950 se había convertido en el centro de difusión más importante de la danza moderna¹¹⁸.

¹¹⁶ Rosemberg, Walter en “*In memoriam Dore Hoyer*”. en 25 años del Teatro San Martín. Centro de documentación Ana Itelman. Complejo Teatral de Buenos Aires.

¹¹⁷ Ibidem

¹¹⁸ Para 1950, la “modern dance” norteamericana se había consolidado a través de referentes como Martha Graham y Doris Humphrey, que son sólo las más conocidas y también con las compañías fundadas por sus discípulos como la de José Limón. Por otra parte, desde 1948, George Balanchine (1904- 1983), coreógrafo en la última etapa de los Ballets Russes, se transforma en el director artístico

Algunos autores coinciden, aunque por diversas razones, que la *Ausdruckstanz* entró en decadencia al finalizar la guerra, por lo menos dentro de Alemania. Para Giersdorf (2013) la biografía de Hoyer es la prueba de esta devaluación:

Casi todos los principales referentes de la *Ausdruckstanz* tenían sus propias compañías, además de presentarse en formato solista. Todos ellos enseñaron y abrieron sus propias escuelas [...] La *Ausdruckstanz* estuvo ligada al interés nacionalista en el final de la República de Weimar y en el inicio de la Alemania Nazi. Sin embargo, la *Ausdruckstanz* no pudo retener esa importancia luego de la Segunda Guerra Mundial y fue reemplazada por el ballet y el énfasis en lo folklórico. Solo sobrevivió como un instrumento pedagógico y coreográfico en la Escuela de danza Folkwang en Alemania Occidental y la Escuela de Gret Palucca en Alemania Oriental [...].

Como afirma Susan Manning (2006), “en los cincuenta y en los tempranos sesenta el ballet eclipsó a la *Ausdruckstanz* como género preferido [...]” (p. 221). Sin embargo, fue la época más prolífica en la producción de solos de Hoyer. Partsch-Bergsohn (1994) afirma que en las danzas de Hoyer no había rasgo del romanticismo inherente a las danzas de Wigman o Kreutzberg, porque Dore Hoyer no hubiera podido escapar de la realidad política de su tiempo a través de la fantasía, a un estado de armonía, como ellos lo habían hecho: “Ella fue la primera existencialista de la danza moderna, para ella la danza confrontaba la hostil realidad de la vida contemporánea” (p. 122). Hoyer manifestaba así la decadencia de la *Ausdruckstanz* en abril de 1950:

¿Por qué el ballet clásico vuelve a festejar victorias? Francia, Rusia, Inglaterra mandan a sus conjuntos (por cuenta del estado) a la Alemania hambrienta de grandes ballets. Y los devotos alemanes son marionetas agradecidas. A lo largo y a lo ancho soy la única *regisseur* de danza moderna, ultramoderna (Hoyer en Rosemberg, 1987:40).

En este contexto de profundos cambios estéticos y políticos en Alemania, Hoyer comienza el largo recorrido que incluye a nuestro país. En

del New York City Ballet, con esto se terminaba de concretar el proyecto del coreógrafo y del crítico, escritor y gestor Lincoln Kirstein (1907-1996) de modernizar y americanizar el ballet. En el contexto de la “guerra fría” en 1962 Balanchine viaja a Rusia y en una entrevista para la Radio Moscú, “el periodista le dijo a Balanchine: “Bienvenido a Moscú, el hogar del ballet clásico”; Balanchine respondió: “¿Perdón? Rusia es el hogar del ballet romántico. El hogar del ballet clásico es ahora América” (Taper, 1996: 278 citado en Tambutti, 2020: 23).

1951, la bailarina Tatiana Gsovsky¹¹⁹—quien fuera directora del Ballet de la Ópera de Berlín oriental, y, por una temporada, también maestra del Ballet del Teatro Colón—le ofreció a Hoyer la posibilidad de trasladarse a Buenos Aires y “formar un pequeño, muy competente grupo para obras modernas y clásicas y con la posibilidad de incluir danzas solistas” (Rosemberg, 1987:40). Aunque en 1952 el proyecto se truncó, quienes iban a producir este grupo, de todas maneras, buscaron contar con una bailarina invitada. Así lo relata Rosemberg: “Dore Hoyer y Dimitri Wiatowitsch parten el 20 de septiembre de 1952 a la Argentina y Brasil. Es su primer viaje en un avión (a hélice) Frankfurt- Paris- Lisboa- Dakar. Todo es nuevo y desconocido. Las enormes ciudades, las poblaciones, colores, luz, palmeras, playas” (1987:40).

Al retornar de su gira, en la cual se presentó en el Teatro Colón en 1952, Hoyer realizó presentaciones en Alemania con poca repercusión. Allí escribió, respecto a este contexto alemán: “La danza expresiva ha pasado de moda; el público quiere alegría, bromas, risas. Mi danza empero es manifestación de duelo. ¿Para qué voy a agobiar al público con mi duelo? No voy a volver a bailar, ¡no más!” (Hoyer en Rosemberg, 1987: 41)¹²⁰.

2.1.2. Danza Moderna en Buenos Aires. Consolidación de un espacio artístico.

Al mismo tiempo que Hoyer se lamentaba por lo que entreveía como un contexto desfavorable para sus apuestas artísticas en Alemania, en la Argentina se afianzaban las condiciones de producción y recepción para la danza escénica. En el mismo número de *Lyra* donde Fernando Emery daba

¹¹⁹ Tatiana Gsovsky (Rusia, 1901 – Berlín, 1993) Bailarina, directora de ballet, coreógrafa y maestra. Una de las influencias más importantes del ballet alemán del siglo XX, y el principal coreógrafo alemán de los años cuarenta y cincuenta. Dejó Rusia en 1925 y se trasladó como coreógrafa a teatros de variedades alemanes y en los teatros de ópera de Essen, Leipzig y Dresde. De 1945 a 1952 fue directora de ballet de la Ópera Estatal Alemana en Berlín Oriental, donde coreografió muchas obras. Después de un breve tiempo con el Teatro Colón de Buenos Aires (1952-3), regresó a Alemania y se unió a la Ópera Municipal de Berlín Occidental (más tarde el Ballet de la Ópera de Berlín) donde permaneció desde 1954 hasta 1966. (Craine & Mackrell, 2003) Montó varias coreografías en el Teatro Colón que la crítica asoció con el expresionismo alemán. Fue directora del Berliner Ballet que se presentó en Buenos Aires el Festival Internacional de la Danza en 1958 (Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°177. 15 de abril de 1958. pp.23 Hemeroteca de la BNMM).

¹²⁰ Rosemberg, Walter en “*In memoriam Dore Hoyer*”. en 25 años del Teatro San Martín. Centro de documentación Ana Itelman. Complejo Teatral de Buenos Aires.

rienda suelta a su deslumbramiento con Hoyer, había un apartado, sin firma, que reseñaba la presentación de la bailarina Renate Schottelius en el Teatro El Nacional¹²¹. Si se combinan los dos nombres, es posible pensar que el pasaje de las décadas del cuarenta a la del cincuenta implicó el afianzamiento de la danza escénica en la Argentina, aunque se haya manifestado de forma diferenciada para los ámbitos de la danza *moderna* y los del ballet¹²².

El desarrollo que alcanzó la danza moderna durante todo este período reside en la confluencia de varias dinámicas. Entre las más significativas se encuentran el crecimiento de los espacios de difusión, el ingreso de otros/as agentes a la crítica, el pasaje de presentaciones solistas a la conformación de diversos grupos de bailarines, la creciente profesionalización de las/os bailarinas/es, la búsqueda de formatos de producción y la sedimentación de espacios institucionales y asociativos. La disolución del Ballet Winslow en 1949 permite ejemplificar algunas de esas dinámicas¹²³. Aunque tal disolución pudiera tomarse como un signo de debilitamiento de la danza moderna, las bailarinas que habían integrado este grupo desarrollaron su propio rumbo, retomando el dictado de sus clases y, en muchos casos, creando sus propios grupos. Según la bailarina Renate Schottelius, “el Ballet Winslow había hecho conocida a la danza moderna, por esa razón, había muchos interesados en tomar clases y convertirse en bailarines modernos” (Reinhart en Fiedler & Gleizer, 1997: 50). Este interés se entrecruzó con el deseo de algunas/os por conocer las “fuentes originarias” de la “modern

¹²¹ Revista Lyra. Año X. N °110 -112. Diciembre 1952.s/n.

¹²² Dado que en este apartado se van a desarrollar específicamente aspectos derivados de la danza moderna en Buenos Aires, y en función del desarrollo que tuvo en el capítulo anterior, no se pueden soslayar algunas presencias fundamentales en cuanto a la escena del ballet : como las presentaciones de ballet en espacios públicos hacia fines de los cuarenta que contaron con Léonide Massine y Aurel von Millos como coreógrafos, el Ballet de la Ópera de París con Serge Lifar en 1950, el estreno de obras nacionales como Estancia en 1952, la Gran Compañía del ballet de Cuevas en 1954 y 1956 y las presentaciones de Alicia Markova, entre otros estrenos relevantes en el Teatro Colón. Con relación a la *Ausdruckstanz*, el Ballet Nacional de Chile volvió a presentar *La mesa verde* de Kurt Joos, Gert Reilhom se presentó en el Teatro Colón en 1951. Además, se destaca la presencia de Tatiana Gsovsky como maestra y coreógrafa del Cuerpo de Baile del Teatro Colón de Buenos Aires en 1950 y la presentación del Berliner Ballet bajo su dirección.

¹²³ La fecha de disolución del Ballet Winslow difiere según el relato de cada una/o las/os protagonistas. Aquí se toma en cuenta esta nota de la propia Winslow en la Revista Lyra. (1960). La danza moderna en Argentina. Lyra, p.177-179.

dance” encarnada por Winslow. Por lo tanto, otra característica de este período son los viajes, que involucraron a bailarinas/es extranjeras/os que visitaron nuestro país, especialmente ligados a la *Ausdruckstanz* y, las/os bailarinas/es que se dirigieron a esos centros de difusión de la danza, especialmente marcado, en este período, por la danza moderna estadounidense.

Observar el recorrido de algunas figuras —como Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius y Ana Itelman— que aquí se toman como ejemplo, muestra que el espacio de la danza moderna en Buenos Aires se fue ampliando y consolidando con la misma intensidad con la que estas figuras iban legitimándose a través de sus contactos con estos centros de difusión de la danza moderna. Así, por ejemplo, Cecilia Ingenieros viajó a Estados Unidos en 1945, donde hasta 1947 estudió con Martha Graham¹²⁴. A su regreso, Ingenieros conformó un grupo que, según Ossona (2003), “es el primer grupo de danzas modernas argentino”, con las/os bailarinas/es Noemí Fredes, Lía Labaronne, Héctor Estevez, Estela Maris, Martha Jaramillo, Amilcar Cassettari, Rodolfo Dantón, Susana Ibañez y Diana Spivak (Tambutti, 1999: 94), varias/os de las/os cuales formarían parte del Grupo de Hoyer en La Plata durante el año 60.

Renate Schottelius, por su parte, se proyectaba a sí misma como la encarnación de las dos vertientes centrales de la danza moderna. En una reconstrucción de su trayectoria, Schottelius sostenía que, “Yo tengo esa gran suerte de tener incorporado en mi manera de enseñar, de bailar y de coreografiar, las dos tendencias, la alemana y la norteamericana, y esa unión es sumamente importante” (Isse Moyano, 2006: 29). Su trayectoria también da cuenta de la combinación entre la formación en el exterior y la búsqueda por consolidar espacios y estilos a nivel doméstico. A comienzos de la década de 1950, Schottelius realizó presentaciones solistas, en los Teatros Alvear, Smart y Astral, además de realizar presentaciones en Córdoba, Tucumán, Jujuy, Salta, Mendoza. Según la bailarina, estos

¹²⁴ Cecilia Ingenieros es becada para estudiar coreografía, danza y pintura en el Colegio Sarah Lawrence en Bennington, donde pudo estudiar con José Limón y Bessie Schoenberg. (Ossona; 2003: 65). Desde 1932 Bennington College, Vermont, Estados Unidos, fue la primera universidad en dictar clases de danza, especialmente vinculada con la *modern dance*.

circuitos estaban establecidos por asociaciones o sociedades de conciertos, donde también fueron convocadas otras bailarinas como Paulina Ossona y María Fux¹²⁵ (Isse Moyano, 2006: 26). Con alumnas/os de sus clases de Técnica y Composición, Schottelius formó el “Grupo Experimental de Danza Contemporánea” con el que hizo presentaciones en el Teatro El Nacional¹²⁶. Con este grupo, Schottelius repuso obras de Winslow como *Salut au monde* y *Negro Spirituals* a las que se sumaban coreografías de su autoría, con las que realizaron giras el interior del país, Uruguay y Brasil (Reinhart en Fiedler & Gleizer, 1997: 50). En 1953 y 1954, Schottelius viajó a Estados Unidos para estudiar con Hanya Holm¹²⁷, Martha Graham, Louis Horst, Doris Humphrey y José Limón. En 1955 volvió al país y se presentó como Renate Schottelius y el Grupo de Danza Contemporánea, en el interior del país, en el teatro Nacional Cervantes, en el Cangallo y en el Argentino de La Plata¹²⁸ donde estrenó, entre otras, una obra icónica de ese período, *No estamos solos*, que la tuvo en el rol principal¹²⁹. En 1956 presentó esa obra en el Teatro Colón (Camaño, 1969: 440).

Aunque Schottelius se había formado con importantes referentes de la danza moderna en Estados Unidos, un comentario de la función en La Plata acentuaba su procedencia alemana. “Sin ser una bailarina de línea clásica o tradicional”, sostenía el comentario, “resulta evidente que esta intérprete

¹²⁵ María Fux (Buenos Aires 1922), bailarina relacionada con las artes plásticas y el Grupo Orión, desarrolla sus presentaciones en el Teatro del Pueblo durante entre los años 1948 a 1953, donde en 1961 también ofrece conferencias. En 1952 realiza una estadía en New York donde estudia en la escuela de Martha Graham. En 1954 se presenta en el Teatro Colón de Buenos Aires. Con una profusa labor pedagógica, su trabajo es reconocido actualmente de la Danzaterapia en nuestro país.

¹²⁶ Programa de mano. Teatro El Nacional. Lunes 13 de octubre de 1952. Centro de documentación Ana Itelman. Complejo Teatral de Buenos Aires. En este grupo inicial participaron: Patricia Stokoe, Susana Sommi, Gerte Neumann entre otras.

¹²⁷ Hanya Holm (Alemania 1893- Estados Unidos 1992) fue bailarina del Grupo de Mary Wigman en Dresden. En la década del treinta se establece en New York y dirige una sede la Escuela Wigman en esa ciudad, a partir de 1936, debido a que se vinculaba a Wigman con el régimen nazi, en acuerdo con la bailarina la escuela tuvo que cambiar su nombre a Hanya Holm School. Fue una figura influyente en el desarrollo de la modern dance norteamericana, formando parte de la Bennington College en la década del treinta. Realizó numerosas coreografías para musicales en Broadway como *Kiss Me, Kate* (1948), *My Fair Lady* (1956), *Camelot* (1960). A partir de 1961 dirigió el Departamento de Danza de la Academia de Teatro Musical de New York.

¹²⁸ Programa de Mano. Temporada 1955-junio. Sábado 5 de junio de 1955. Centro de Documentación” Ana Itelman” Complejo Teatral de Buenos Aires.

¹²⁹ El Grupo de Danza Contemporánea estaba integrado por Gerti Sorter, Cecilia Bullaude, Vera Keins, Mara Markow, Lully Santángelo, Alberto Churba, Roberto Rey, Florencia Heller y Juan Carlos Bellini.

alemana, radicada en nuestro país, ha encontrado su lenguaje propio en las disciplinas coreográficas, con libre acatamiento a las expansiones expresionistas, en las que gestos y actitudes cumplen una función esencial¹³⁰. Otra crítica elogiaba al conjunto “por su relevante calidad técnica, expresiva donde toda tendencia individualidad es respetada, analizada y aprovechada al máximo [...]”¹³¹. Ambas piezas destacaban la asociación con lo que la crítica continuaba denominando danza expresionista.

Estas notas de prensa no tomaban en cuenta los términos “experimental” y “contemporáneo” que usaba Schottelius para el nombre del grupo. Vinculada con los artistas del Movimiento Madi, Schottelius fue entrevistada en la revista *Continente*, donde se planteó la pregunta: “¿Qué entiende usted por triunfar en el arte?” como parte de una encuesta realizada a artistas consideradas/os modernas/os. Para la investigadora Cristina Rossi (2012), esta encuesta “transparentó las representaciones y el rol que cada entrevistado le asignaba al artista moderno”. Schottelius respondió “que el artista podía hacer de su oficio un “laboratorio de trabajo incesante, pero no necesariamente para encontrar “lo nuevo”, sino para lograr autenticidad evadiendo las modas” (Rossi en Buccellato, 2012:10)¹³². Esta concepción del artista moderno atravesado por la necesidad de ser auténtico se desplegó especialmente al final de la década en su pasaje a la del sesenta.

Por último, Ana Itelman había tomado contacto con la modern dance norteamericana en 1945. En su regreso al país, se presentó en Buenos Aires, en el Teatro Smart, sin dejar de reivindicar el valor de su aprendizaje y su cercanía con los centros de difusión de la danza de Estados Unidos, tal como establecía en el programa de mano:

Confío en mi contacto directo con Martha Graham, Hanya Holm, José Limón y Luis Horst (Director Musical de Martha Graham), como también

¹³⁰ Diario El Día de La Plata. 27 de junio de 1955.

¹³¹ Moreti Canedo, M. “Buena temporada ofreció en el Cangallo el Grupo de Danza Experimental de Danza contemporánea” en Diario Mundo Argentino. 3 de agosto de 1955.

¹³² Según las autoras la encuesta corresponde a entrevistas realizadas en la revista *Continente* entre septiembre de 1953 y diciembre de 1954 en los números 78, 80, 83, 84, 90 y 93 (Rossi en Buccellato, 2012:10).

las múltiples oportunidades que tuve de sentir y captar las representaciones de estos máximos exponentes de la Danza, me permitirán evidenciar antes Ustedes la esencia de cada una de mis creaciones coreográficas (Texto en el programa de mano de Solos, Teatro Smart 1947) (Szchumacher, 2002:24)

Por otra parte, en el mismo programa, se explica en forma pedagógica, el modo en que debía entenderse la danza moderna, lo que muestra una suposición acerca de que el público local no estaría del todo familiarizado con este tipo de danzas:

Vuestra colaboración es necesaria ya que este arte sólo crea emociones en el espectador cuando logra la correspondencia anímica con el artista en el momento de la representación (Texto en el programa de mano de Solos, Teatro Smart 1947) (Szchumacher, 2002:24).

En los primeros años de la década del cincuenta, Itelman creó su propio grupo y una escuela de danza moderna. En 1955 estrenó *Esa ciudad de Buenos Aires*, primera obra que combinó la danza moderna con el tango. Su propuesta se alejaba del misticismo y el espiritualismo de la danza moderna que se había manifestado en las décadas anteriores y que, en la década de 1950, persistía, sobre todo, en los tópicos que adoptó la crítica hacia algunas manifestaciones de la danza moderna. Tanto Itelman como Schottelius se vincularon con espacios y espectáculos teatrales, e Itelman también presentó a su grupo en *night clubs* y en la recientemente creada televisión¹³³. Por otra parte, Itelman se dedicó, por unos años, a la crítica en la revista católica *Criterio*, además de escribir notas sobre danza en la revista *Espiga* de Rosario y 9Artes. En 1957 volvió a Estados Unidos, donde se instaló en Nueva York por doce años antes de retornar a Buenos Aires y convertirse en referente para varias generaciones de bailarines.

Otras bailarinas desplegaron derroteros quizá menos intensos, pero similares en relación con la combinación entre formación en el exterior—especialmente en Estados Unidos—y consolidación de sus presencias en

¹³³ En 1956 integra como docente de Gimnasia Plástica y Rítmica el Laboratorio Taller que se unió a la Comedia Nacional Argentina junto a destacados artistas de las artes escénicas. Además realiza las coreografías de obras teatrales *Facundo en la Ciudadela* (1956), *Los mellizos* de Plauto (254-184 a. C.) (1957).

ámbitos locales de legitimación por excelencia, como el Teatro Colón¹³⁴. Estas presentaciones en el Teatro Colón, aunque figuraban en una sección denominada “Conciertos”, donde también se presentaban músicos solistas, muestra de todas maneras que el Teatro Colón continuaba siendo un lugar de legitimación también para las bailarinas de la danza moderna.

A la ampliación y sedimentación de los espacios pedagógicos, además de los diversos estudios y escuelas privadas, se sumó la creación de la Escuela Nacional de Danzas¹³⁵. En esta institución, dictaron asignaturas tales como Técnica de la Danza Moderna y Composición, a cargo de Paulina Ossona y Cecilia Ingenieros y Luisa Grinberg, respectivamente, y, también, seminarios dictados por Renate Schottelius (Isse Moyano: 2006). A este espacio oficial se sumó el Seminario de Danza Moderna dirigido por María Fux, que se creó en 1958 en la Universidad de Buenos Aires como parte del proceso de profunda renovación curricular e intelectual asociado al rectorado del Dr. Risieri Frondizi¹³⁶. El Seminario fue un semillero de danza moderna¹³⁷.

Las giras de estos grupos y bailarinas/es, tanto nacionales como extranjeras/os, hizo que la danza moderna se hiciera conocida en otras ciudades del país además de Buenos y La Plata, y, en consecuencia, se fundaron escuelas y se crearon espacios de difusión en Santa Fe, Mendoza, Córdoba, Chaco y Salta. No obstante, las giras y presentaciones no garantizaban que las/os bailarinas/es obtuvieran una remuneración profesional. Schottelius lo describía así: “Trabajábamos por nada. Yo me

¹³⁴ María Fux ofrece, en 1954 un recital en el Teatro Colón, año en que también se presenta la bailarina Paulina Ossona (Camaño, 1969: 424).

¹³⁵ En 1948, se había creado la Escuela nacional de Danzas Folklóricas Argentinas organizada organizada por el poeta, dramaturgo, novelista y ensayista argentino Leopoldo Marechal y cuya dirección fue confiada al profesor Antonio Barceló. En 1949, el profesor Barceló logra constituir la escuela con titulación independiente En 1950 se crea la Escuela Nacional de Danzas, como organización autónoma del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo, del cual había formado parte hasta ese momento, integrándose las dos orientaciones de la danza en una misma sede con dirección del profesor Barceló. En 1958, por resolución ministerial, la escuela pasó a ser Instituto de Educación Superior, creándose el Profesorado de Danzas Clásicas e incluyéndose la danza moderna. (Tambutti, S. Teórico 6. Primera generación en la danza argentina. Ficha de Cátedra Historia de la danza en Argentina 2009. Instituto Universitario Nacional del Arte

¹³⁶ Tambutti, S. Teórico 6. Primera generación en la danza argentina. Ficha de Cátedra Historia de la danza en Argentina 2009. Instituto Universitario Nacional del Arte

¹³⁷ Asistieron a este Seminario Ana Kamien, Marilú Marini, Ana María Stekelman, Juan Falzone y otros. (Isse Moyano, 2006:95).

encargaba de la administración. Nos dividíamos el dinero al finalizar nuestros compromisos. Era una cooperativa, yo tenía dos puntos y ellos uno. Vivía de mi enseñanza, pero los bailarines no podían vivir de lo que hacíamos. Las giras no eran frecuentes, tal vez dos veces al año” (Reinhart en Fiedler & Gleizer, 1997: 50). En el mismo sentido, Paulina Ossona describe la organización de uno de sus grupos: “Éramos una cooperativa: yo ponía todos los gastos y después dividíamos las ganancias. Siempre se pierde plata con la danza. Algunas que no estaban convencidas con mi estilo, volvieron a la escuela clásica” (Isse Moyano, 2006:37). Estas afirmaciones muestran que se comenzaba a instalar un modelo de producción, que aún persiste, que consideraba a la danza como una actividad que no requería ser remunerada o sindicalizada, como sí sucedió con el ballet¹³⁸.

Sin embargo, la voluntad de profesionalización persistió con la creación de la primera asociación creada por Paulina Ossona y Luisa Grinberg: A.S.A.R.D.A (Asociación Argentina de Danza). Esta asociación reunió a coreógrafas/os, bailarinas/es y a los futuras/os egresadas/os de la Escuela Nacional de Danzas. Su rol consistió en organizar ciclos y conferencias donde se reunían bailarines de diferentes corrientes artísticas de la danza¹³⁹.

Como contrapartida, la década estuvo atravesada por la presencia de muchas/os artistas y compañías extranjeras¹⁴⁰. Nuevamente, la presencia alemana tuvo peso sobre los coreógrafos y bailarines de ballet vinculados a la *Ausdruckstanz*, como la visita de Harald Kreutzberg mencionada en el capítulo anterior. Las cuatro visitas que realizó Dore Hoyer durante la década del cincuenta fueron parte de ese entramado general en el que la danza moderna tuvo preeminencia.

¹³⁸ Para ampliar sobre la sindicalización de las/os bailarines durante el primer peronismo: Cadús, Eugenia. (2017) “La danza escénica durante el primer peronismo.1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado. Tesis de Doctorado FFy L-UBA.

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Ver referencia 6.

2.3 Danza y verdad. La recepción de la crítica y las/os primeras/os espectadoras/es de Dore Hoyer.

Para la primera presentación de Dore Hoyer en el Teatro Colón en 1952, la bajada de la nota del crítico Oscar Uboldi en *Buenos Aires Musical* dice:

Nada sabíamos de esta bailarina y de improvviso, un sábado frío y lluvioso fuimos a ver a Dore Hoyer al Teatro Colón. Había incluido un número terrible de danzas (doce más uno) y cuando se abrió el telón y apareció bailando, “Señal” caminó de espaldas hacía atrás y cayó al pisar la barra que sujeta el panorama. La sala, con muy poca gente, era una granada crítica porque estaba lo más granado de nuestro así llamado “grupo tepsicóreo”: críticos, amateurs snobs de buena y regular calidad, bailarinas y bailarines, y público casual. Pero Dore Hoyer dio la “Señal” para un entusiasmo grande y sincero¹⁴¹.

Este comentario y el de Fernando Emery en *Lyra* coinciden en describir la sorpresa que produjo esa presentación y en la descripción del público que asistió. Fernando Emery no duda en afirmar que, con la presentación de su primera danza, *La señal*, “no hubo quien no sintiera la presencia de un milagro”¹⁴², mientras que Uboldi ve en Hoyer algo de *Isis* o *Isadora*:

Hemos visto buenas, grandes y admirables bailarinas, pero una personalidad como la de Dore Hoyer nunca hasta ahora. Decir que es expresionista, que desciende de la quinta rama de la primera escuela o que estudió con tal o cual maestro es casi una falta de buen gusto. Dore Hoyer tiene algo entre Isis y Isadora, es una diosa laica no entregada a nuestro regocijo o deleite, sino a nuestro raciocinio, a nuestra observación. [...] nos golpea fuerte y puramente con la verdad que es la forma más alta de la belleza y lo que más nos hace falta en estos nuestros tiempos. Si el público quiere saber de qué se trata qué vaya a verla. Es nuestra última recomendación¹⁴³.

Para este crítico, como para muchos otros alrededor del mundo, la figura de Isadora Duncan era la representación de ese espiritualismo en la danza, tanto como la referencia ineludible para producir valoraciones y juicios sobre otras bailarinas. De acuerdo con José A. Sánchez (2008) la espiritualidad en la danza trataba de “[...] poner en conexión el ritmo interno

¹⁴¹ Uboldi. Oscar. Buenos Aires Musical, Dir. Enzo Valenti Ferro. Año 7, N°115. 15 de octubre de 1952. Biblioteca del Teatro Colón.

¹⁴² Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N°110 -112. Diciembre 1952.

¹⁴³ Uboldi. Oscar. Buenos Aires Musical, Dir. Enzo Valenti Ferro. Año 7, N°115. 15 de octubre de 1952. Biblioteca del Teatro Colón.

(corporal) con el ritmo externo (musical), buscando la coincidencia de ambos en la expresión de la emoción y en la continuidad, en la ausencia de momentos estáticos (asociados a la codificación, la racionalidad o la intelectualidad)” (p.12). Esta mezcla entre espiritualidad, misticismo y religiosidad también se manifestaba en la nota “Dore Hoyer. La búsqueda de la perfección” que, acompañada de las fotos de Alejandro Castro¹⁴⁴, se publicó en el primer número de la revista “Ballet Ideario de la Danza”, y cuyo epígrafe es una cita bíblica: “Dime, te lo ruego, tu nombre”. Génesis 11,29”, agrega en otro fragmento:

“Quien haya aprehendido el significado de su evangelio no puede olvidar el imperativo de esta agónica danzante que, en su espera de austeridad soberana y esotérica, cobija en la entraña el lamento de la sublime miseria y qué al bautizarnos, dejó la nostalgia del cielo prometido entre la multitud de los que día a día caen pesadamente al suelo”¹⁴⁵.

Las alegorías religiosas, la figura de alquimista, la metáfora del milagro, la comparación con la diosa Isis o con la bailarina Isadora Duncan (cuyo trabajo fue declarado, por ella misma, como un credo) son tópicos que ubicaban a Hoyer en un lugar de misticismo y espiritualidad que, sin embargo, se exhibía como una “religiosidad laica”, al decir de Uboldi, que no se entregaba a ningún desborde o “goce extático”, sino que apelaba a la razón y a la observación. De otra manera, pero en el mismo sentido, Fernando Emery se preguntaba: “Alguien dijo de Dore Hoyer que su danza era técnica deshumanizada y fría ¿Cómo es posible no ver en ella el fuego sagrado que guía e ilumina en sus cálidas visiones, los senderos de las grandes bailarinas?”¹⁴⁶.

Esta tensión o binomio entre espiritualidad y razón va a ser un topos que se va a mantener en las referencias que estos y otros críticos realizaron sobre Hoyer en los años siguientes, ya sea en forma de ponderación o de

¹⁴⁴ Alejandro Castro (1928 –1998) trabajó como fotógrafo de teatro y danza en el Teatro Colón de Buenos Aires. Aquí también fotografió los bailes de Dore Hoyer, con quien tuvo un breve amor apasionado, aunque ambos apenas podían comunicarse. Algunas de las fotos más bellas tomadas por Dore Hoyer en sus bailes en esos años han sido tomadas por Castro y demuestran su calidad como fotógrafo artístico. Consultado en <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/c/alejandro-castro>

¹⁴⁵ “Doré Hoyer”. en Ballet Ideario de la Danza. Año 1 N° 1. Octubre – noviembre 1954. p.25 y 27.

¹⁴⁶ Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N °110 -112. Diciembre 1952.

reclamo. A mi entender, estos comentarios indican dos rasgos que van a caracterizar la crítica referida a Hoyer: el primero se vincula con la oposición entre lo espiritual y lo mental; y el segundo se condensa en la figuración de Hoyer como transmisora de cierta verdad a través de la danza. Este segundo rasgo se manifiesta, por ejemplo, en este fragmento de la nota de *Ballet Ideario de la Danza*: “Vino a dar testimonio de Verdad y Belleza. Y no pudimos dejar de escucharla”¹⁴⁷ o, también, en la descripción que Oscar Uboldi hace de Hoyer como “alguien que [...] nos golpea fuerte y puramente con la verdad que es la forma más alta de la belleza y lo que más nos hace falta en estos nuestros tiempos”¹⁴⁸, y va a ser un rasgo central en la recepción por parte de la crítica, pero también de un público que conjugó la idea de verdad con ciertos rasgos expresivos. Por otra parte, en el artículo de Fernando Emery, el crítico establece su valoración de Hoyer, en el mismo sentido, al manifestar que “hasta los más académicos y tradicionalistas comprendieron que allí “pasaba algo”, algo muy bueno y muy noble”¹⁴⁹. Este comentario de Emery contribuía a esta idea de verdad, la idea de autenticidad, e indicaba algo que sucede al mismo tiempo que los espectadores están observando la danza.

Cuando Hoyer volvió a presentarse en 1953 en el Teatro Colón, Fernando Emery comentaba que:

Iniciada bajo la advocates de Leonide Massine y Tamara Toumanova, la temporada de ballet, para los que miran y ven, tuvo este año su momento radiante, con el regreso al Teatro Colón de la notable bailarina Dore Hoyer, descendiente espiritual de Rudolf von Laban e Isadora Duncan¹⁵⁰.

La nota crítica destacaba la presentación de Hoyer por sobre las obras presentadas por el coreógrafo Leonide Massine¹⁵¹ y la bailarina Tamara

¹⁴⁷ “Doré Hoyer”. *Ballet Ideario de la Danza*. Año 1 N° 1. Octubre – noviembre 1954.p.25.

¹⁴⁸ Uboldi. Oscar. *Buenos Aires Musical*, Dir. Enzo Valenti Ferro. Año 7, N°115. 15 de octubre de 1952. Biblioteca del Teatro Colón.

¹⁴⁹ Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N°110 -112. Diciembre 1952.

¹⁵⁰ Emery, Fernando. *El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer*. Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, N°105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas.

¹⁵¹ Leonid Fyodorovich Myasin (1876-1979), bailarín y coreógrafo de origen ruso, conocido por su nombre traspasado al francés Leonides Massine. Coreógrafo y bailarín en los Ballets Russes, fue director del ballet ruso de Montecarlo que se presentó en el Teatro Politeama de Buenos Aires en

Toumanova, representantes de la danza académica¹⁵². De esta manera Emery contraponía el estilo teatral de los ballets de Massine al de Hoyer:

En el mismo escenario giraban las aún las visiones de las clásicas coreografías, en su cascada fascinante de piruetas, arabescos y cabriolas, cuando esta artista, toda austeridad y mesura subrayó su anterior mensaje de profundidad psicológica en una curiosa antología de todas las conquistas de un modernismo trasvasado en la más prodigiosa técnica de su tipo. [...] Dore Hoyer, alquimista de la danza, hubo de ponerse al lado de estos inmensos frescos coreográficos y sostener bravamente la tremenda comparación¹⁵³.

Esta valoración de las danzas solistas de Hoyer en contraposición a las coreografías provenientes de la danza académica, que seguía siendo el lenguaje establecido dentro del Teatro Colón, contribuía a la legitimación de Hoyer dentro del espacio artístico de Buenos Aires. Además, Emery proponía una línea genealógica, donde el punto de origen “espiritual” de Hoyer se producía a través de Isadora, además de la relación con la *Ausdruckstanz*. Emery no abandonaba las referencias a cierto misticismo, por ejemplo, mediante la calificación de “alquimista de la danza”. Al revisar algunos de los títulos (y los subtítulos) de las danzas que Hoyer bailó en aquella presentación, podríamos reafirmar esta caracterización, teniendo en cuenta su procedencia bíblica. Se trató de *La Mujer de Putifar. Desea y traiciona a José, María Magdalena. Penitente y anunciadora, Ruth, Judith. Oración – Hecho -Triunfo*.

El comentario de Emery trasluce cómo, en la década del cincuenta, el término moderno asociado a la danza en Buenos Aires tendió puentes desde

1940 Esta compañía constituida en Monte Carlo el año de 1932. Se formó después de que la compañía Ballets Russes de Diaghilev se disolviera, al morir su fundador en 1929. A cargo de René Blum y Wassily de Basil, presentó obras de Léonide Massine y George Balanchine. En 1938, los conflictos internos dividieron a la compañía en dos grupos. Uno de ellos, el Original Ballet Ruso liderado por Basil, hizo una gira internacional antes de disolverse en 1948. El otro, que conservó el nombre inicial, estaba guiado por Massine y recorrió varios países, entre ellos el nuestro, presentándose principalmente en los Estados Unidos con las bailarinas Alicia Markova, Alexandra Danilova y Maria Tallchief, desapareciendo en 1963.

¹⁵² Las obras eran: “*Choreartium*”, “*Nobilissima visione*” y “*Unión Pacifique*” y las seis obras que quedarían como parte del repertorio del Ballet del Teatro Colón eran: “*El sombrero de tres picos*” de Manuel de Falla, “*Episodios de la vida de un artista*” de Berlioz, “*Capricho español*” de Rimsky Korsakov, “*Rouge et Noir*” de Shostakovich, “*Séptima sinfonía*” de Beethoven y “*Gaité Parisienne*” de Offenbach.

¹⁵³ Emery, Fernando. *El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer*. Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, N°105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas.

el misticismo hacia la “profundidad psicológica”. Esta perspectiva persistió, a partir de diversas manifestaciones, en los modos de producción de coreógrafas/os, y bailarinas/es locales y se articuló con al segundo rasgo que hemos acentuado, y que atravesó a la recepción de Hoyer: los topos de verdad y autenticidad. Así, Emery cierra su intervención reiterando este atributo:

Visiones únicas de un arte, pura sensibilidad, que fascina en su magia siempre envolvente, siempre renovada hecha de estudio y rara hondura psicológica. Así ha conquistado al público porteño, luego de herirlo y desconcertarlo. Y esta lección de verdad danzante resultó la gran sensación del año coreográfico, en el que, por el momento, no se vislumbra otra luz... ¹⁵⁴

El epígrafe de uno de los programas de mano de la presentación de Hoyer también enfatizaba este segundo rasgo:

“Su arte posee un poder de transformación espiritual sin paralelo. Su imaginación es rica en hallazgos y fantasía, a tal punto que no repite nunca los movimientos. Sus estudios, llenos de carácter y clima evocativo, dan a sus coreografías fuerza sugestiva, guiada siempre por la idea de “que toda verdad es hermosa y que toda hermosura es verdad”. Con sus vibrantes creaciones Dore Hoyer ha alcanzado la cúspide del baile moderno en Europa”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Ibidem

¹⁵⁵ Programa de mano Dore Hoyer Mendoza /1955 organizado por “Amigos de la Música en colaboración con la Universidad de Cuyo. (sobre de prensa) Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Subfondo: Archivo de redacción de Qué sucedió en siete días (AR-BNMM-ARCH-CEN-ARQué).

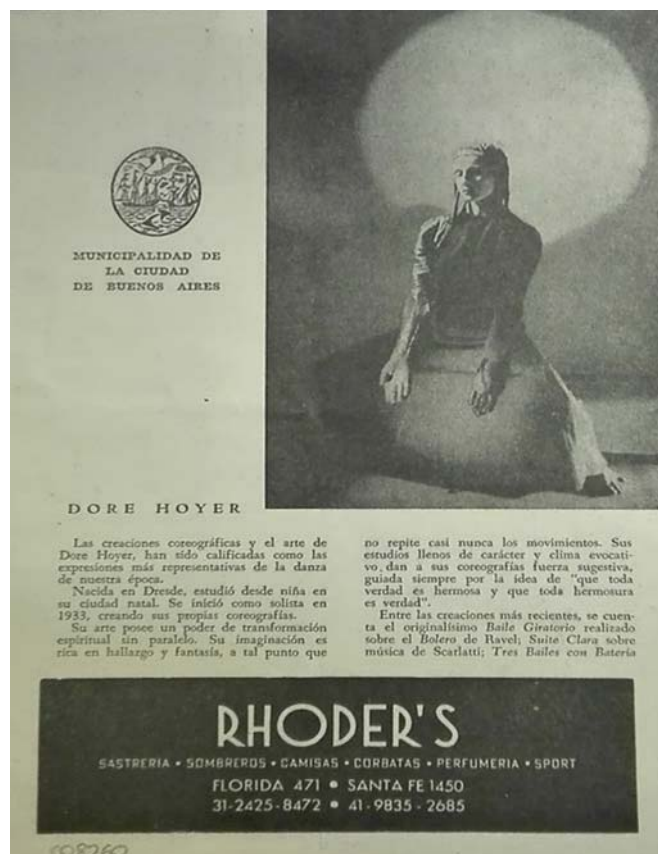


Imagen 9 - Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°54¹⁵⁶

La visita de Hoyer en 1953 había alcanzado a un público más amplio que el año anterior. Para 1955, en su tercera visita, los registros indican que realizó presentaciones no solamente en Buenos Aires, sino que también se presentó en Córdoba y en Mendoza, a través de la Asociación Amigos de la Música y la colaboración de la Universidad de Cuyo, siempre acompañada por el músico Dimitri Wiatowitsch. Es importante destacar que, ya en la década del cincuenta, comenzaron a crecer espacios dancísticos en varias provincias argentinas que fueron receptivos a la danza moderna y que, en muchos casos, estos espacios de recepción para la danza moderna habían sido agenciados por las bailarinas argentinas desde mediados de los años cuarenta.

En 1958, Hoyer se presentó en un ciclo denominado Festival de Danza en Buenos Aires¹⁵⁷. Una reseña, bajo el título "*Intensa Jornada de Danza*",

¹⁵⁶ Programa de mano. Temporada 1952. Función extraordinaria N°54. sábado 4 de octubre 17.30hs. Segundo y último recital de la bailarina Dore Hoyer. Biblioteca del Teatro Colón.

publicada en la sección Música de la Revista *Qué*, que no lleva firma, describía que “hasta el multicolor escenario del Ópera se deslizó bajo el nombre, tan familiar a los argentinos, de Dore Hoyer”. Evidentemente la figura de Hoyer había ampliado su espectro de espectadores¹⁵⁸. Esa reseña ahondaba aún más en la recepción y en la especial conexión de los espectadores con la bailarina:

No hace nada que sea vano o artificial. Todo responde a un estilo preciso los espectadores se sienten intensamente impresionados por ese sentido. Su expresión no queda en el escenario. Rueda por las plateas, conmueve el corazón y se aloja entre las imágenes más durables de la memoria de todos. Nadie que la haya visto bailar esa suerte de símbolos tan comprensibles que teje en el escenario puede sustraerse al efecto emocional que produce [...] ¹⁵⁹.

En este y otros comentarios acerca de las presentaciones de la segunda mitad de la década de 1950, la crítica invocaba vocablos como *estados de ánimo, amor, fervor, tristeza, soledad, pasión, hondura*, entre otras, incluso el epígrafe de una de las fotografías que ilustran la nota de la Revista *Qué* dice “cada gesto, un estado de ánimo”¹⁶⁰. El desplazamiento hacia esos vocablos sugiere que los tópicos espiritualistas o místicos se reemplazan por el topos psicológico, y relacionan, como un rasgo de autenticidad, la capacidad de la bailarina para transmitir una expresividad emocional a través de la danza sincrónicamente al espectador.

¹⁵⁷ Hay que dar cuenta que en 1958 este Festival había sido sede de otras manifestaciones de la danza alemana. Con el título: *Música y danza en manos alemanas*. se publica una nota que dice: “A la sala del Ópera convertida este año en el eje en torno al cual gira todo de cuanto importante se produzca en Buenos Aires en relación a la danza, cobijó estos últimos días a los bailarines del *Berliner Ballet*, la compañía alemana que ha logrado convertirse en uno de los conjuntos más interesantes de Europa. Los porteños esperaban a los berlineses con particular inquietud. Tenían referencias muy atractivas y además conocían a su directora, Tatiana Gsovsky, a través de un breve paso por la escena del Colón hace algunos años donde dejó montados “*El Don Juan de Zarissa*”, con música de Werner Ekg y el Hamlet sobre la partitura de Boris Blacher. [...]”. Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°192.29 de julio de 1958. pp.27 Hemeroteca de la BNMM.

¹⁵⁸ En este contexto se produce una importante la difusión y valoración de la cultura alemana. En la misma publicación de julio de 1958 en la sección Espectáculos con el título: Resurgimiento del cine alemán se puede leer el siguiente comentario: Menos estruendoso que el sueco, el italiano o el japonés, más flexible que el inglés, de mejor calidad que el de habla hispana, está ganando rapidez en la cartelera mundial. Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°192.29 de julio de 1958. pp.24 Hemeroteca de la BNMM.

¹⁵⁹ Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°196.26 de agosto de 1958. pp.28 Hemeroteca de la BNMM.

¹⁶⁰ *ibidem*

Las presentaciones de Hoyer en 1958 constituyeron una ocasión para desplegar las tensiones y desplazamientos en los modos de aproximarse y entender la danza moderna. Recapitulando sobre las tres presentaciones de Hoyer en el Teatro Ópera en 1958, que también había incluido visitas a Córdoba, Mendoza, y una visita a Chile, el crítico Pompeyo Camps procuraba sintetizar:

[...] ¿Qué es lo que baila el bailarín? [...] En toda la historia de la danza tal vez Isadora Duncan fue la única danzarina que trato de “bailar la música”, es decir traducir su emoción por los sonidos por medio de movimientos. Dore Hoyer uno de los baluartes de la danza contemporánea no escapa a esta regla. [...] lo que en realidad baila es un proceso de especulación mental que se vierte en una forma plástica austera, mística y esquemática. [...]. Hoyer alcanza con su expresión abstracta y por sola comunicación interior, definidos y quinta esenciados mensajes de nacionalismo artístico, no se puede negarse que su estética es alemana... [...] La danza de Hoyer vienen a confirmar, una vez más que el arte responde a un fenómeno puramente espiritual y que todo incluso lo físico puede llegarse a manifestar con el espíritu. [...] ¿Cabría reprocharle a Dore Hoyer una marcada inclinación por lo mental a expensas de lo emocional? [...] ¹⁶¹.

La crítica de Camps coincide con las reseñas correspondientes a todas las presentaciones anteriores de Hoyer, al compararla con Isadora y manifestar el aspecto espiritual de su danza, en este caso, al afirmar que “todo, incluso lo físico puede manifestarse con el espíritu”. Cabe destacar que, más allá que la figura de Isadora quedó fijada en la representación de aquellos críticos como la bailarina solista, ícono universal de la espiritualidad en la danza, es llamativo que no haya otras figuras nacionales o extranjeras con las que puedan comparar a Hoyer. No obstante, la reseña de Camps remite al crítico del *New York Times* John Martin (1946). Para este crítico la danza moderna era “la más antigua de las formas de danza”¹⁶² ya que desde tiempos ancestrales la danza había utilizado “el principio de que todo estado emocional tiende a expresarse a sí mismo en el movimiento”, sin embargo, había sido la bailarina Isadora Duncan quien por primera vez, había utilizado

¹⁶¹ Camps, Pompeyo. Diario El Nacional .14 de agosto de 1958. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Archivos y colecciones particulares. (AR-BNMM-ARCH-CEN-AR).

¹⁶² MARTIN, John, “Danza como un medio de comunicación”, en COPELAND, Roger y Marshall COHEN (Eds.), *¿What is dance? Readings in Theory and Criticism*. New York. Oxford University Press. 1983. Traducción para la cátedra de Historia General de la Danza UNA: Susana Tambutti.

este recurso conscientemente, “ hasta el cambio de siglo cuando Isadora Duncan lo transformó en el mismísimo centro y fuente de sus prácticas, así nacía la llamada danza moderna”. Para explicar lo que comprendía como la correlación existente entre lo físico y lo psíquico, dos aspectos de una misma realidad subyacente, Martin acuñó el término “metakinesis”:

El bailarín puede comunicar a través del movimiento la experiencia emocional más intangible debido a la empatía inherente al movimiento corporal que hace que el espectador sienta por contagio en su propia musculatura los esfuerzos realizados por la musculatura de otro cuerpo. Este es el propósito primordial de la danza moderna; no está interesada en el espectáculo, sino en la comunicación de las experiencias emocionales –percepciones intuitivas, verdades elusivas- que no pueden ser comunicadas en términos racionales o reducidas a meros enunciados de hecho¹⁶³.

Por lo tanto, en la concepción de Martin, la emoción, como una cualidad universal, se convertía en un material que se transfería desde la experiencia personal del bailarín hacia el espectador, “una teoría de la comunicación de la subjetividad” (Franko; 2019:97). De algún modo, coincidía así con el dictum de Mary Wigman, “no bailamos historias sino sentimientos”¹⁶⁴, sustentando la concepción que entendía al bailarín como un medio para la transmisión de experiencias subjetivas que venían desarrollando algunas/os coreógrafas/os alemanas/es algunos años antes. Esta concepción del movimiento como canal de comunicación está basada en una noción de la expresión según la cual: “la expresión física resulta de una serie de acontecimientos que se transmiten de una a otro a medida que se abren a la superficie del cuerpo desde un sitio espiritualmente interior y velado” (Franko, 2019: 44).

Además de hacerse eco de nociones clave formuladas por Martin, la reseña de Camps sobre las danzas de Dore Hoyer toca otra fibra significativa: la posibilidad que tendría la danza para transmitir cierto nacionalismo artístico y exhibir una estética puramente alemana. Esta posición muestra una creencia que se mantuvo en el público local. Desde la perspectiva de Martin, pero también de la *Ausdruckstanz*, la danza era

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ *La danza alemana*. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Realización: Ulrich Tegeder en Coproducción con Inter Naciones.

comprendida como un medio de transmisión de emociones y mensajes (incluyendo los nacionales). Como se ve en el comentario de Camps, “¿Cabría reprocharle a Dore Hoyer una marcada inclinación por lo mental a expensas de lo emocional?”¹⁶⁵. ¿Cómo entraban en tensión la forma y el contenido en estas concepciones? En el siguiente apartado se intentará abordar la recepción de las producciones solistas de Dore Hoyer a partir de las imágenes y testimonios sobre sus presentaciones en Buenos Aires.

2.4 Entre la forma emotiva y el compromiso

Entre mayo y septiembre de 1958, se realizó en Buenos Aires el “Primer Festival Internacional de la Danza” en la sala del Teatro Ópera de Buenos Aires, donde participaron las/os integrantes del Teatro Bolshoi, el Ballet Nacional Chileno que también se presentó en la Plata, la bailarina Tamara Toumanova, el Berliner Ballet dirigido por Tatiana Gsovsky y Dore Hoyer entre otras/os¹⁶⁶. La gacetilla describe de esta manera la composición del público:

“Los aficionados porteños al ballet, que forman una masa especialmente numerosa y singularmente compacta y entusiasta podrán enfrentarse con manifestaciones que, por el hecho de pertenecer a diferentes escuelas y ser producidas por intérpretes de empuñada calidad, les permitirán la comparación, y en base a ella a establecer la justicia de sus preferencias y la toma de posiciones más definitivas”¹⁶⁷.

Otra gacetilla sumaba a esta descripción la distinción entre los espectadores aficionados a la música y los de la danza que: “En cambio, el frente de la danza no muestra fisuras ni exhibe calificaciones. Uno ve los mismos rostros, en un espectáculo de ballet clásico o popular, y con ligerísimas variantes lo vuelve a ver en uno de danza moderna”¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Camps, Pompeyo. Diario El Nacional .14 de agosto de 1958. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Archivos y colecciones particulares. (AR-BNMM-ARCH-CEN-AR).

¹⁶⁶ Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°177. 15 de abril de 1958. pp.23 Hemeroteca de la BNMM.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Revista *Qué sucedió en siete días*. Año IV. N°189. 8 de julio de 1958. pp.23 Hemeroteca de la BNMM.

En cuanto al repertorio que Hoyer presenta en este marco, la gacetilla aclara que la bailarina estrenaría el tríptico *In Memoriam de Federico García Lorca*. Esta era la cuarta visita de Hoyer a Buenos Aires y, sin embargo, a partir de los rastros que dejaron sus visitas, los títulos de los solos en los programas de mano, las críticas y entrevistas realizadas, se puede inferir que, desde 1952 hasta su última presentación realizada en 1963, las/os espectadoras/es locales de los solos de Dore Hoyer contemplaron, prácticamente, el mismo repertorio correspondiente a sus danzas solistas. Hoyer realizó infinidad de presentaciones en Buenos Aires y en diversas ciudades del país como Mendoza o Córdoba. En esos casi once años de visitas, que incluyen una breve estadía entre 1960 y 1961, donde, de todas maneras, no realizó solos, los espectadores que dejaron rastros de sus experiencias (crítica/os, bailarinas/es) manifestaron ver en ella a la verdad danzante, a una alquimista de la danza, a la manifestación de un misticismo. Muchas/os, proyectaron en Hoyer una médium que hacia mediados de los cincuenta transformaba esa espiritualidad en hondura psicológica, para llegar a su última presentación en Buenos Aires en 1963 donde sus incesantes giros representaban, para algunos, la manifestación de un compromiso con su época.

Según el programa de mano del Teatro Colón, las obras presentadas en uno de sus primeros recitales fueron:

Danza Giratoria de Ravel

Caja de muñecas:

Señorita de la nobleza de Ravel

Burguesa de Francaix

Arlequín de Bartok

Juana de Arco: de Montijn

La muchacha del pueblo.

Frisos al anochecer de Dimitri Wiatowischt

¿Qué el cuadro ante mí?

¿Qué representa?

Danza con batería y gong de Dimitri Wiatowischt

Sentimientos Melodía

Acentos Dinamismo

Acompaña en piano y batería: Dimitri Wiatowischt. Trajes eran de H.H. Palitzch.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Programa de mano. Sábado 4 de octubre de 1952. Biblioteca del Teatro Colón.

Las críticas de Emery en *Lyra* de 1952 y también la de Uboldi, que corresponden al primer programa presentado por la bailarina, resaltan estas otras danzas: *Pieza para dos violines de Bartok*, *Locura encantada sobre la Ofelia* y la serie de *Mujeres bíblicas: La mujer de Putifar, Ruth, La mujer de Magdala, Judith*, además *Pavanna para una infanta difunta, Arlequín de Bartok* y *Frisos ante el espejo*, algunas de las cuales hemos mencionado en el apartado anterior.

Hasta aquí, se ha analizado la recepción de las danzas de Dore Hoyer a través las críticas que se realizaron en la década del cincuenta. A estos materiales se le suman imágenes. Para quienes, interesadas/os en la danza, no presenciaron la ejecución de esas danzas solistas en la década del cincuenta, las representaciones sobre la figura de Hoyer circularon a través de las imágenes. Se trataba de las fotografías de prensa tomadas en Alemania por el fotógrafo S. Enkelmann y, en Argentina, por Alejandro Castro y Annemarie Henrich¹⁷⁰. Estos últimos la fotografiaron en sus diversas visitas y publicaron sus trabajos en diferentes medios especializados. De modo muy elocuente, el bailarín y coreógrafo Oscar Araiz rememora su aproximación inicial a Hoyer a través de imágenes¹⁷¹. El futuro integrante del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer entre 1960 y 1961, vio bailar a Hoyer en vivo en 1963, luego de haber pasado por la experiencia en el Teatro Argentino de La Plata. Pero su aproximación inicial fue visual y dice que:

¹⁷⁰ Annemarie Heinrich a partir de 1933, colaboró con las revistas *Mundo Social*, *Novela Semanal* y *Sintonía*, para lo cual tomó fotografías de artistas internacionales que actuaban en el teatro Colón. Esto fue fundamental para acercarla al mundo de las artes escénicas, particularmente el teatro y la danza. Su primera exposición individual se realizó en 1938 en Chile. A partir de 1940, se convirtió en una figura importante de la fotografía argentina. Como pionera de la fotografía en vivo que trabaja en los campos del teatro y el cine, sus retratos contrastaban con la suavidad a menudo favorecida por los ilustradores argentinos. Hizo uso de ángulos de cámara dramáticos, como ángulos bajos que imitaban la posición de la audiencia al pie del escenario, y luces de estudio que rodeaban las caras con un efecto de halo. La atención meticulosa a la iluminación y el retoque de sus estampados son característicos de su estilo. Consultado en: <https://awarewomenartists.com/en/sujets>

¹⁷¹ Oscar Araiz (1940) Se formó en danza y coreografía con Dore Hoyer, Renate Schottelius, Élide Locardi, Pedro Martínez, María Ruanova y Tamara Grigorieva. En 1968 creó y dirigió el Ballet del Teatro San Martín en Buenos Aires. Dirigió el Ballet del Teatro Colón (1979/2005-2006), el Ballet du Grand Théâtre de Ginebra (1980-1988), el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (1990-1998) y el Ballet del Teatro Argentino de la Plata (2002-2003). Para ampliar la biografía de Oscar Araiz consultar en: <https://www.fundacionkonex.org/b637-oscar-araiz>

Indudablemente, antes de conocerla personalmente había construido en mí un imaginario acerca de ella. Ese imaginario estaba conformado por sus fotos, sus imágenes, era visual y después los comentarios, la crítica, los conceptos, la idea que venía detrás.¹⁷²

Durante el proceso de investigación realizado para este trabajo, accedí, en forma limitada, a una película sin sonido de 1954, que muestra a Dore Hoyer en movimiento sobre un escenario desconocido. Se trata quizás de una “entrada en calor” antes de una presentación, de un momento previo a un ensayo técnico¹⁷³. Sus movimientos de brazos, caderas, caídas al piso e impulsos ocurren mientras sonrío: el movimiento parece un juego, sin ninguna afectación emocional. Estas imágenes contrastan con las que se utilizaron en esta investigación, incluso con las que provenían de mi propio imaginario sobre Hoyer, que se basan en materiales de prensa, de las publicaciones de la época y del registro fílmico sobre la obra de Dore Hoyer *Afectos Humanos* (1962)¹⁷⁴.

Un rasgo que contribuyó al imaginario visual sobre Hoyer es que si bien la difusión de estas imágenes, especialmente en los medios gráficos de la época, cuenta con los créditos de la/os fotógrafa/os, en muchos casos no cuenta con epígrafes que permitan identificar cada una de sus danzas solistas. Por lo tanto, la capacidad de reconocerlas quedó alojada en la memoria de las/os espectadoras/es que las presenciaron y ese conjunto de imágenes se concentró en la figura de Hoyer favoreciendo la construcción icónica de su figura.

¹⁷² Entrevista personal 27 de diciembre de 2016.

¹⁷³ Dore Hoyer Tanz. (1954) 1 reel, 5 minutos de 16 mm. Filmado en escenario desconocido. Damon Maschine. The New York Public Library. Consultado el 22 de enero de 2018.

¹⁷⁴ La bailarina y pedagoga Waltraud Luley, amiga de Hoyer, fue apoderada de los materiales de la bailarina luego de su suicidio en 1967 en Berlín. Entre las pocas imágenes filmadas de la bailarina existe la película realizada para televisión: *Dore Hoyer tanzt: eine Gedenksendung* (Las danzas de Dore Hoyer: una emisión en conmemoración) con dirección de Rudolf Kufner y precedido de comentarios de Klaus Geitel que registra la obra de Hoyer *Afectos Humanos* (1962) acompañada de Dimitri Wiatowitsch. Quizás este imaginario se haya acrecentado a partir de que tanto en Alemania como en Argentina no hubo demasiados registros fílmicos. Estos registros fueron puestos en valor en la década del ochenta a partir de la reconstrucción que realizó la bailarina Susanne Linke en 1987. (ver nota al pie 7) que fue presentado en Buenos Aires, a la que la Linke sumó *Dolor*, una obra de su autoría con música de Gustav Mahler en un programa compartido con la bailarina Iris Scaccheri en un homenaje a Dore Hoyer realizado en el Teatro Gral. San Martín con auspicio del Instituto Goethe el 20 y 21 de octubre de 1987 y que fue acompañado por una muestra fotográfica de Annemarie Henrich.

Las fotografías en blanco y negro de Dore Hoyer exhiben una presencia corporal intensa: muestran un cuerpo que casi siempre se encuentra configurando torsiones, giros, tensiones, angulosidades. Su presencia ofrece signos de estar develando, ante quien observa, su interioridad. La mirada nunca se dirige a la cámara: siempre está llevada hacia algún punto en el espacio, o bien, permanece con los ojos cerrados. Casi siempre se encuentra en desequilibrio, sin demostrar ningún esfuerzo. En algunos casos se la puede ver con los puños cerrados, o envolviendo todo su cuerpo hacia sí misma, cobrando valor dentro de la imagen la posición de los brazos y el gesto de sus manos. Los vestuarios ofrecen algunos signos o referencias al tema o personajes de las obras. No obstante, la identificación de cada uno de sus solos se puede hacer a través de las tensiones o líneas que exhibe el diseño del movimiento. Aunque Hoyer no utilizó máscaras, como otros referentes de la *Ausdruckstanz*, su rostro anula cualquier rasgo anecdótico o individual, mostrando un gesto para cada uno de los personajes, como se observa especialmente en las fotografías de sus danzas solistas de la década del cincuenta, donde además la utilización de tocados o elementos sobre su cabeza favorece el recorte de su rostro. En las fotografías consultadas, Hoyer muestra una conexión total de todo su cuerpo, no hay acentuaciones, y, de todas formas, la expresión de su rostro no excede al movimiento de todo el cuerpo: exhibe una totalidad.

Susana Ibañez, integrante del Grupo de Danzas Modernas de Hoyer en La Plata describe así el tipo de movimiento de Hoyer:

Dore insistía en el trabajo de la pelvis para la iniciación de los movimientos, de donde arrancábamos todos los movimientos, y tenía una pelvis como nunca más vi a nadie, sí, porque tenía una pelvis que irradiaba todo su cuerpo hacia arriba y hacia abajo, pero el motor estaba puesto en la pelvis y si vos observas este bendito video que tenemos todos, era increíble ¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Susana Ibañez, explica que viaja a Alemania en 1986 y que Susanne Linke, se encontraba trabajando en la reconstrucción de la obra *Afectos Humanos*. Allí tiene la posibilidad de ver el video de *Afectos Humanos* que estaba en poder de Linke seguramente en VHS, aparentemente sin los permisos correspondientes y que Ibañez no había visto hasta ese momento, así como Linke nunca había conocido a Hoyer. Esta explicación acerca de la pelvis de Hoyer se relata en el contexto de cómo Susana Ibañez le explica a Linke el modo en que para ella esto implicaba el motor de movimiento de la bailarina. (Entrevista personal. Septiembre de 2010.)



Imagen 10 - *Ophelia* (Im holden wahnsinn Sweet Madness) Foto: Alejandro Castro.¹⁷⁶

Entre las danzas más destacadas de sus primeras visitas a Argentina se podrían agrupar las que toman como punto de partida figuras icónicas femeninas. En 1952 Fernando Emery destacaba *Ofelia, la locura encantada*,

¹⁷⁶ *Ophelia* (Im holden wahnsinn Sweet Madness) Foto: Alejandro Castro. en: Dore Hoyer an *Attempted Portrait*. En Ballett International. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

sobre la Ofelia shakesperiana, como una de las grandes creaciones de Hoyer. Así la describe la bailarina y pedagoga alemana, Waltraud Luley¹⁷⁷:

La técnica utilizada en Ofelia demuestra el hecho de que Dore Hoyer parecía inventar una nueva técnica para mostrar lo que quería expresar y lograr en la danza. Aquí se desliza por el escenario con pasos que se pueden comparar a las puntas del ballet clásico. Hasta no haber alcanzado la línea de equilibrio, se mueve tan rápido como un rayo, a través del escenario y hacia atrás. Su cuerpo se desliza hacia la izquierda perdiendo el equilibrio en otra dirección y luego regresando a la habitación¹⁷⁸.

La fotografía de *Ofelia* de Alejandro Castro la capta en un desequilibrio que parece compensarse entre las caderas y los brazos, a la vez que la energía de sus brazos fluye en consonancia con la torsión de su cuerpo que parece llegar hasta la punta de sus dedos. Su mirada se dirige por detrás de su brazo izquierdo, mientras puede verse el peso de su cuerpo sobre los dedos de sus pies. Aunque, por cuestiones técnicas, estas fotografías no fueran tomadas durante la función, la iluminación recorta la figura de Hoyer y deja que un halo de luz se proyecte tras ella, como si la fotografía pudiera atrapar el movimiento que Hoyer despliega en el espacio. Este efecto de iluminación también se puede observar en la fotografía de S. Enkelmann que ilustra el programa de mano de su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1952, que corresponde al solo *Danza de la mañana sublime* del ciclo *La gran Canción* (Imagen 9).

Varios espectadores destacaban sus recuerdos de las *Mujeres bíblicas*. Seguramente en línea con la percepción de la crítica acerca de Hoyer como una presencia milagrosa en su primera presentación en el Teatro Colón en 1952, se puede estimar que estos solos habrían causado un gran impacto, dado que Conciertos Iriberry¹⁷⁹, organizadores del evento, promocionaron a la bailarina para su segunda visita con el siguiente texto:

¹⁷⁷ Waltraud Luley (1915 - 2011). Administradora del legado coreográfico de Hoyer. Bailarina y maestra de danza moderna. Estudió danza y pedagogía y se dedicó al trabajo con niños y actores. Participó en algunas de las reconstrucciones de las danzas de Hoyer.

¹⁷⁸ *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En Ballett International. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

¹⁷⁹ "Al recordar aquellos años de los 50 y 60 el músico agrega: "Pero además me asombró la notable presencia de figuras consagradas de la ópera y concertistas, tantos que ese año hubo dos abonos, el de Conciertos Iriberry y el de Daniel, con nombres inolvidables, y los conciertos se hacían a sala llena, los sábados por la tarde, si mal no recuerdo". Salvatore Accardo: charla antes de sus presentaciones

Dore Hoyer (danzas) Mes de junio – dos recitales. Bailarina e intérprete de sugestivas leyendas bíblicas, que por dos veces ha triunfado entre nosotros. Dore Hoyer traerá nuevamente el hálito de este arte tan difícil y extraño hecho de inspiración propia y apasionada atracción¹⁸⁰.



Imagen 11 - *Judith*¹⁸¹

Para Fernando Emery *La mujer de Putifar, Ruth, La mujer de Magdala, Judith* “son cuatro estampas trazadas con mano maestra”:

Su mujer de Putifar danza en forma siempre inquietante, con pausas grávidas de preguntas. Todo un mundo antiguo, una civilización amenazada se mueve aquí con Dore Hoyer. Baile asimétrico, curiosamente elíptico en su significado, que evoca la pintada cabeza de Neferite y que la bailarina traduce en estilo magistral. Allí es el Museo de Guimet el que baila. Toda una arqueología en movimiento ¹⁸².

en Buenos Aires. El sonido de una época. Diario la Nación 7 de octubre de 2002. Por Juan Carlos Montero. Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-sonido-de-una-epoca-nid438271/>

¹⁸⁰ Revista Lyra. Año X. N°104-106 1952.

¹⁸¹ *Judith s/f* en Emery, Fernando. *El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer*. Revista Saber Vivir. Dir. José Izaquirre. Año IX, N°105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas.

¹⁸² Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N°110 -112. Diciembre 1952.



Imagen 12 - *La mujer de Putifar* – Fotos: Annemerie Henrich¹⁸³

Las otras figuras bíblicas, entran, para Emery, “victoriosamente en la teología, Judith en la biblia y María de Magdala en el Evangelio”¹⁸⁴. Para la presentación de Hoyer en 1953, Emery afianzaba estos comentarios y sumaba nuevos solos al listado:

[...] Esta vez trajo pocas novedades en su mágico repertorio. Pero es imposible fatigarse de admirar sus densas visiones: “*La mujer de Putifar*”, desarticulada visión de un mundo egipcio, bárbaro y alucinante; “*Judith*”, en su triple faz de penitencia, invocación y triunfo; la cándida “*Ruth*”, como una imagen prerrafaelita, espigando en los ampos del rico Booz, y ya destinada a engendrar el linaje real de David; *María de Magdala*, redimida de sus pecados y coronada por sus propias manos. Toda la galería de sus mujeres bíblicas – esta vez esperamos con impaciencia su *Pitonisa de Endor* – nos adentra en el corazón de los versículos sacros y se piensa, con vértigo en sus visiones de la “*Hija de Jefté*”, “*Salomé*” y “*Jezebel*” tres figuras que encontrarían en Dore Hoyer un “médium” insuperable. Porque esa sería la palabra y no *intérprete*...¹⁸⁵

¹⁸³ *La mujer de Putifar* – Fotos: Annemerie Henrich en Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, Nº105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas y Revista Lyra Revista Lyra. Año X. N.º110 -112. Diciembre 1952.

¹⁸⁴ Emery, Fernando. Dore Hoyer, alquimista de la danza. Revista Lyra. Año X. N.º110 -112. Diciembre 1952.

¹⁸⁵ Emery, Fernando. *El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer*. Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, Nº105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas.

María Magdalena, penitente y anunciadora: así es como figura *María Magdala* en el programa de mano de las presentaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires de 1953¹⁸⁶. Las fotografías de estudio de Annemarie Henrich sobre esta danza fueron utilizadas por Conciertos Iriberry para promocionar la visita de Hoyer¹⁸⁷. Las imágenes muestran cómo el vestuario acentúa las torsiones del cuerpo de Hoyer. El cuerpo, completamente cubierto, deja ver los pies y el rostro, la mirada hacia el piso, los brazos y las manos entrelazadas, parecen exhibir la intimidad de la bailarina, ubicando al observador/a como testigo de esta presencia.

¹⁸⁶ Programa de mano 27 de septiembre de 1953. Biblioteca Teatro Colón.

¹⁸⁷ Revista Lyra. Año X. N °104-106 1952.



Imagen 13 - *María de Magdala*- Foto: Annemarie Henrich.¹⁸⁸

¹⁸⁸ María de Magdala- Foto: Annemarie Henrich. En: Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N°110 -112. Diciembre 1952.



Imagen 14 - *María de Magdala*- Foto: Annemarie Henrich.¹⁸⁹

Por otra parte, durante los años cincuenta, las críticas acentuaban, en algunos casos, la filiación de la bailarina a la tradición germánica de la danza, como *In Memoriam de Federico García Lorca*.

¹⁸⁹ *María de Magdala*- Foto: Annemarie Henrich. En: Emery, Fernando. *Dore Hoyer, alquimista de la danza*. Revista Lyra. Año X. N°110 -112. Diciembre 1952.

Con increíble hondura creó el ambiente de fuego en que se mueven los versos y puso cada uno de los acentos sobre el nervio, la excitación y el tono que envuelven los poemas de Lorca. Fue una experiencia plena de belleza y emotividad que demostró hasta qué punto los gestos pueden ser un lenguaje de gran elocuencia. Sus danzas son silenciosas, o tienen una música que marcha de acuerdo a las particulares características de la estética a la que está afiliada la bailarina, o bien se acompañan de percusión¹⁹⁰.

El crítico Pompeyo Camps también destacó su germanismo:

No podrá jamás negarse que su estética es alemana, y que, sin abandonar este profundo germanismo, resulta franca su alusión andaluza en “In Memoriam de García Lorca “o húngara en “Pieza para dos violines”, de Bartok, o “calé” en la saeta de “Semana Santa”. Esta circunstancia constituye un nuevo mensaje de Dore Hoyer, que, de saberlo captar, ha de resultar de suma utilidad tanto para quienes juzgan el acento nacional como una concesión al gusto popular como para aquellos que creen que, para lograr ese acento es indispensable la utilización directa y grosera de los elementos folklóricos¹⁹¹.

A través de los relatos de Araiz, Ibañez y Zimmermann, se puede conocer que el uso de materiales folklóricos era un interés de Hoyer. En este sentido, se podría sumar a esta línea de trabajos el *Die südamerikanische Reise* (Viaje sudamericano) que crea en 1954 luego de su exitosa gira por Brasil, Chile, Perú y Argentina. Esta obra constaba *Elegía india del silencio al silencio, Queja y silencio, Dinamismo, Tristeza, Brasileira, Tortillas, La tierra canta*.¹⁹²

El tratamiento de lo folklórico trajo algunas controversias. En la temporada de 1953 Hoyer trajo *Tristeza y La Tierra canta* sobre música de Albéniz, que para Emery tuvieron la capacidad de “indignar a unos y entusiasmar a la mayoría”, según el crítico porque:

Dore Hoyer realiza un españolismo “hacia adentro”, donde la cita folklórica es apenas insinuación, fantasma o perfume [...] Una de sus danzas Tristeza se ejecuta, sin desplazamiento alguno en forma casi extática; especie de trepidación exaltada, de elipsis visual, con un dinamismo que hace pensar en la Victoria Apter, como lo comprobó el público entendido – no ha buscado el fácil españolismo de jotas, bulerías

¹⁹⁰ “Pinceladas de flexibilidad e intención”. s/f. Revista Qué 26 de agosto de 1958.

¹⁹¹ Camps, Pompeyo. Diario El Nacional .14 de agosto de 1958. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Archivos y colecciones particulares. (AR-BNMM-ARCH-CEN-AR).

¹⁹² Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter y Garnet Schuldt, “Dore Hoyer, Tanzarine (Colonia: Hentrich, 1992) p 12. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

o fandangos; por los caminos más difíciles ha alcanzado el corazón de lo hispano.¹⁹³

Según la descripción de Waltraud Luley, en *Tristeza*: “la bailarina desarrolla toda la danza en un solo lugar. Su cuerpo vibra, pero se mueve como un todo de una forma a la otra sin perder ese tembloroso movimiento. Toda la escena es bastante oscura, el escenario está iluminado solo con una luz verdosa”¹⁹⁴. La fotografía sugiere aquella iluminación y también su pose con los pies en el piso, siempre en un desequilibrio, que sostiene a través de la pelvis. Sus manos parecen presionar hacia adelante, con la mirada hacia el piso y hacia adelante.

¹⁹³ Emery, Fernando. *El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer*. Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, N°105. Julio, agosto, septiembre 1953. Editorial Saber Vivir. Fundación Espigas.

¹⁹⁴ *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En Ballett International. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

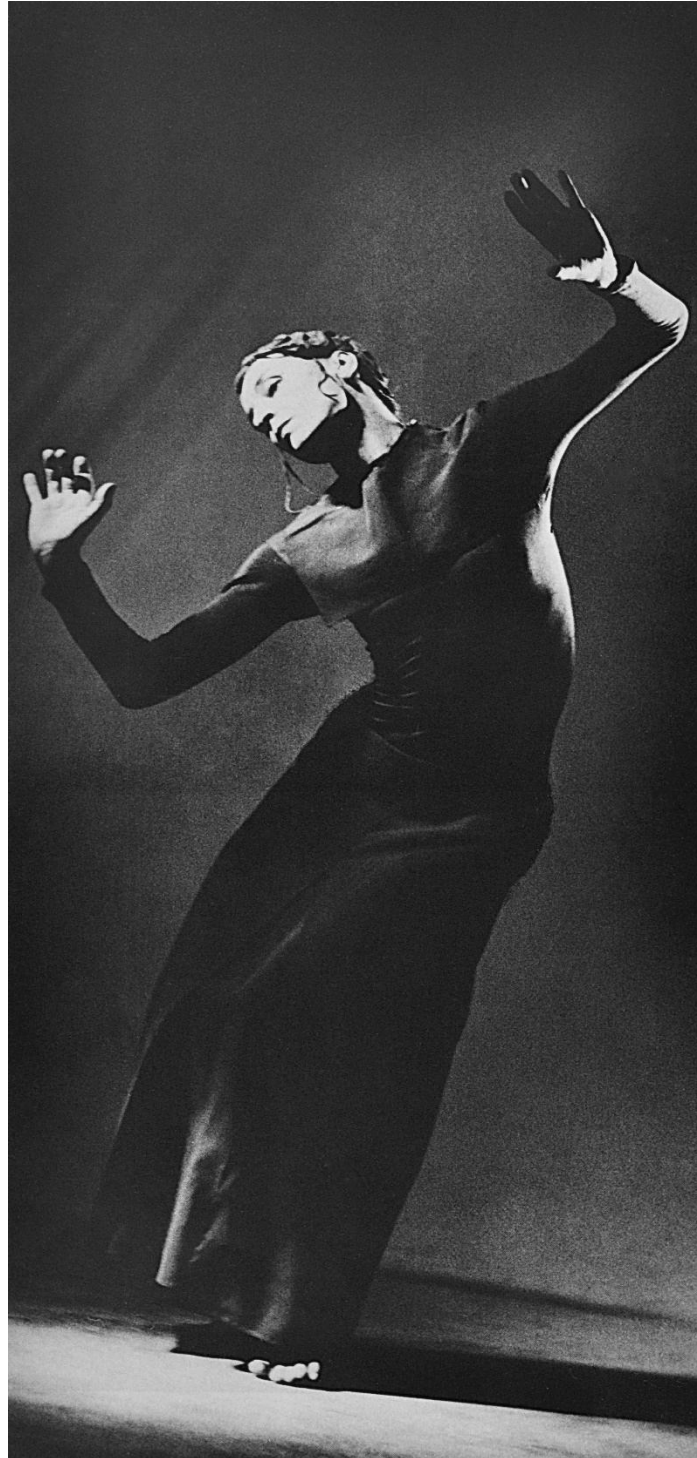


Imagen 15 - *Tristeza* del ciclo *Sudamerikanische Reise*. Foto S. Enkelmann.¹⁹⁵

Los testimonios de quienes vieron las danzas solistas de Hoyer hacia fines de la década del cincuenta y principios de la década del sesenta coinciden

¹⁹⁵ *Tristeza* del ciclo *Sudamerikanische Reise*- foto S. Enkelmann en *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En *Ballett International*. February Nº2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

en el efecto que producía en quienes las presenciaban. Este “efecto pathémico (provocar una emoción)” (Charaudeau en Amossy: 2000) se irradiaba sobre aquellos espectadores. Así, la maestra y coreógrafa argentina Susana Zimmermann¹⁹⁶ fue espectadora de algunos de los solos de Hoyer: “Las actuaciones de Dore Hoyer que tuve el privilegio de ver son: *En memoria de García Lorca, Andante extático, Niños del Tierra* (con música de Bela Bartok), *Bolero* (por Ravel), *Afectos humanos, Mujeres bíblicas*”¹⁹⁷. A fines de la década del cincuenta, Zimmermann era estudiante de filosofía y sus compañeras le insistieron para que fuera a ver a “una bailarina alemana muy interesante”¹⁹⁸ que estaba presentándose en Buenos Aires, pero ella no quiso asistir dado que no estaba interesada en ver espectáculos de danza moderna¹⁹⁹. Casada con un psicoanalista, del cual lleva además su apellido artístico:

deciden no hacer una luna de miel viajando...era agosto y preferimos quedarnos en Buenos Aires e ir al teatro y pasear. [...] Un día, me invitó a ver a “una alemana que venía cada tanto a la Argentina y que salía en todos los diarios, pero no me había atrevido a verla antes, temiendo que se tratara más de eso que yo creía que era “la danza moderna. Fuimos

¹⁹⁶ Susana Zimmermann. Coreógrafa, maestra y directora de diversas compañías de danza. Se formó en danza clásica. Cursa la carrera del profesorado Filosofía y Pedagogía en el Instituto de Profesorado Secundario donde daba clases Luis Juan Guerrero de Teoría Estética Contemporánea, de la cual fue su asistente. Toma clases con Renatte Schottelius y en 1960 toma los seminarios de Dore Hoyer en el Teatro Argentino de La Plata. En 1961 obtiene una beca para estudiar en Alemania con Kurt Joos en la Folkwangschule y Mary Wigman. Y con Maurice Bejart en Bélgica. Al regreso de ese viaje comienza a interesarse por la improvisación donde crea el Laboratorio de Danza y movimiento creativo integrado por bailarines, actores y otros artistas. En 1965 estrena *Amor humano* en el Teatro San Martín con integrantes de Amigos de la Danza. Dirige junto a Oscar Araiz y Ana Labat el Ballet Hoy. A partir de 1967 integra el Instituto Di Tella hasta su disolución. Fue invitada a realizar coreografías en Italia, donde realiza una estancia en la ciudad de Florencia, Francia, Holanda, Alemania y Austria. Fue jurado internacional en el Concurso de coreógrafos de Nyon (Suiza). Se desempeña en la gestión de diversos espacios culturales oficiales. Es autora de varios libros sobre su trabajo.

¹⁹⁷ https://www.themaqdaalenaproject.org/sites/default/files/OP11_SusanaZimmerman.pdf consultado el 5 de julio de 2020.

¹⁹⁸ Entrevista personal. 9 de febrero de 2019.

¹⁹⁹ Hay que sumar que Zimmermann estuvo muy ligada al ambiente psicoanalítico, a fines de la década del cincuenta, funda con otros integrantes de ámbitos filosóficos y pedagógicos, la institución MAITE, de orientación psicoanalítica donde se realizaban actividades culturales y pedagógicas “MAITE, quiere decir madre en idioma vasco. Desde ahí elaboramos propuestas de jardín de infantes, ayuda escolar, actividades culturales, cuya dirección artística me fue encomendada por mis socias.” Zimmermann: 2007: 33) La institución tuvo como asesora a Arminda Aberastury, para el área de teatro la bailarina convocó a Juan Carlos Gené y para el área de cine a Juan Carlos Serna. Zimmermann daba clase de ballet para niñas pequeñas donde intentaba, dejara atrás las formas de aprendizaje académico anticuadas, para aplicar por ejemplo los elementos de las teorías de Piaget que formaban parte de sus estudios superiores. (Entrevista personal).

al Teatro Ópera, fila 3 o 4, los recuerdo perfectamente. [...] Esta mujer salió al escenario, empezó a bailar, hizo dos segundos y tuve una especie de shock emocional, me quedé sin aire. (Zimmermann; 2007: 35).

Esta repercusión en las/os espectadores se producía en un clima de época imbuido en las ideas del existencialismo sartreano, que traía consigo nociones como angustia, desamparo, desesperación y a la vez compromiso del sujeto con el mundo en que le toca vivir, —como desarrolla en profundidad el próximo capítulo. Como ya se mencionó, Oscar Araiz no había visto bailar a Hoyer en los cincuenta. Sin embargo, relata que, “cuando ella se presentó la primera vez, la gente se paraba arriba de las butacas y agitaba pañuelos, fue como una cosa convulsiva”²⁰⁰. Según Araiz, “el ‘efecto Dore Hoyer’ fue arrasador en el público que deliraba frente al vértigo circular y obsesivo de *Bolero* o la poesía de *Mujeres bíblicas* o su *In memoriam* de García Lorca” (2019: 34).

Este efecto extático de los giros de la bailarina puede observarse en las fotografías de Annemarie Henrich y, de alguna manera, también en los comentarios de los espectadores. Para Araiz, “Era algo hipnótico, te hacía entrar en un éxtasis. Creo que esos pañuelos agradecían. Y de ahí podía pasar a una cosa super serena y suave, de una belleza. Las Mujeres bíblicas es algo que yo nunca vi, pero esas fotos son algo exquisito. Judith, La mujer de Putifar, Magdalena...”²⁰¹. Para el *Homenaje a Dore Hoyer* que se realizó en el Teatro Gral. San Martín de Buenos Aires, en la Temporada de 1987, la bailarina Iris Scaccheri bailó *Bolero – Un rostro de Dore Hoyer*²⁰². El texto firmado por Scaccheri en el programa de mano dice:

Dentro del círculo, los círculos, círculo con su cabeza, círculo con su brazo, círculo con su pelvis y todo eso dentro del giro. Si su danza hubiera dejado que siguiéramos viendo las sombras de su cuerpo, serían

²⁰⁰ Entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

²⁰¹ Ibidem

²⁰² Programa de mano *Bolero - un rostro de Dore Hoyer*- Música: Maurice Ravel. Coreografía: Dore Hoyer. Vestuario: originales creados por Dore Hoyer. Puesta en escena y compaginación musical: Iris Scaccheri. Iluminación y asistente de dirección: Alex Schächter. La bailarina Iris Scaccheri agradece la colaboración y el testimonio de Waltraud Luley y el asesoramiento literario del escritor español Manuel Ruano Sánchez. Centro de Documentación “Ana Itelman”. Complejo Teatral de Buenos Aires.

sombras indescifrables. Porque quedaban dadas a una velocidad y en varias dimensiones²⁰³.



Imagen 16 – Giro (Dore Hoyer en *Bolero* de Ravel, Teatro Colón) Annemarie Henrich.²⁰⁴

²⁰³ Ibidem

²⁰⁴ Annemarie Henrich. Giro (Dore Hoyer en Bolero de Ravel, Teatro Colón), 1962. Impresión vintage en gelatina de plata 14 22/25 × 11 1/50 pulg. 37,8 × 28 cm en <https://www.artsy.net/artwork/annemarie-heinrich-giro-dore-hoyer-en-bolero-de-ravel-teatro-colon>



Imagen 17 - Giro (Dore Hoyer en *Bolero* de Ravel, Teatro Colón) Annemarie Henrich.²⁰⁵

Zimmermann describe *Bolero* de esta manera:

Llevo su imagen dentro de mí, vistiendo su falda y su chaqueta de bolero van de rosa a rojo en degradé. Toda la coreografía del Bolero fue construida sobre un diseño espacial de variaciones alrededor de un círculo y espirales. Por veinticinco minutos, Dore Hoyer no deja este espacio cerrado, mientras su cuerpo hizo todas las variaciones posibles sobre un tema, que comienzan con un pulgar para finalmente involucrar a todo su cuerpo controlado. Muchos años después, participando en un Congreso sobre la Biblia y la Danza, en Jerusalén, en Israel, conocí y vi

²⁰⁵ Annemarie Henrich. Giro (Dore Hoyer en Bolero de Ravel, Teatro Colón), 1962. *Giro (Dore Hoyer en Bolero de Ravel, Teatro Colón)*, 1962 Impresión vintage en gelatina de plata 15 11/20 × 14 41/100 pulgadas 39,5 × 36,6 cm <https://www.artsy.net/artwork/annemarie-heinrich-giro-dore-hoyer-en-bolero-de-ravel-teatro-colon>

las actuaciones de grupos de Yemen. También crearon sus bailes a partir de variaciones de los pulgares. Me acordé de Dore Hoyer y de cómo estaba interesada al ver danzas tribales, especialmente de las de origen Oriental, mediterránea, griega y española. Quizás estas fueron la clave de su inspiración. También recuerdo cómo manejó los diferentes planos del movimiento y de ella cuerpo, usando vestuarios en amarillo, negro y rojo ²⁰⁶.

Rosemberg también se enfocaba en los giros al relatar la presentación de *Bolero* en Buenos Aires en 1955. Así, Rosemberg sostiene que “a la par del crescendo musical – Dore Hoyer ha creado y bailado – durante dieciocho minutos, un creciente girar, inexorable e interminable, de una manera, como nunca más ninguno de sus alumnos lo ha podido repetir” (1987:42)²⁰⁷. Hoyer ejecutaba variaciones sobre un tema, bailando sobre *Bolero* de Maurice Ravel. Estos incesantes giros, ejercían un efecto de acumulación en la percepción de aquellos espectadores. Las fotografías de Annemarie Henrich a las que tenemos acceso captan el movimiento, a través del cual la bailarina parece evanescerse.

Las últimas presentaciones solistas de Hoyer tuvieron lugar en 1963. La literatura al respecto es confusa, al punto que alguna bibliografía omite esas presentaciones (Falcoff, Rosemberg)²⁰⁸. Por ejemplo, las fotografías sobre *Bolero* de Annemarie Henrich se encuentran catalogadas en 1962, en el Teatro Colón. Sin embargo, ese año Hoyer se encontraba en Berlín. Por ahora, estos errores se podrían considerar como un síntoma del pasaje de una década a la siguiente y también, de cierto mito construido alrededor de la bailarina, donde operó también cierta cercanía más o menos directa con Hoyer. Para Oscar Araiz (2019), Hoyer volvió a la Argentina, después de la experiencia grupal de 1960, con el objetivo de presentarse en los teatros Coliseo y Argentino de La Plata. Según el maestro y coreógrafo, fue su única oportunidad de verla cómo espectador, —y la última.

²⁰⁶ https://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/OP11_SusanaZimmerman.pdf consultado el 5 de julio de 2020.

²⁰⁷ Rosemberg, Walter en “*In memoriam Dore Hoyer*”. en 25 años del Teatro San Martín. Centro de documentación Ana Itelman. Complejo Teatral de Buenos Aires.

²⁰⁸ Además de los materiales de estos autores en 2020 el Consejo Argentino de la Danza subió a las redes digitales un material: “Galería de Celebridades. 6ta. Entrega. Miriam Winslow, Cecilia Ingenieros, Dore Hoyer. Dos Solos de Dore Hoyer: Angustia – Amor”, que cuenta con la narración de Oscar Araiz, para la sección de Hoyer. En este material es omitida la presentación de 1963, sin embargo, se presenta una reconstrucción de dos secciones de Afectos Humanos montada por el coreógrafo a la bailarina Antonella Zanutto.

Haciendo un ejercicio retrospectivo recordamos aquí su danza tamboreada que exhortaba a la humanidad a romper con el terror nazi; su maravillosa danza giratoria compuesta según el *Bolero* de Ravel, símbolo de la lucha contra el fascismo franquista, como así también su danza en memoria de García Lorca y aquellas Danzas para Käthe Kolwitz hasta llegar finalmente, a su conmovedora Suite Asiática (Araiz, 2019: 45).

Algunas de las obras de Hoyer que habían implicado cierto misticismo para los espectadores y que luego habían virado, avanzada la década del cincuenta, hacia la profundidad psicológica, exhibían, en los inicios de la década del sesenta, un compromiso del sujeto con la humanidad, como lo reafirma el testimonio de Araiz.

Once años después de la primera visita de Hoyer al país, un comentario en *Primera Plana* de octubre de 1963 posicionaba a la bailarina en un lugar bastante diferente. La nota se inicia poniendo en consonancia la llegada de Hoyer con la noticia de la muerte Alexander Sakharoff y ubica a la bailarina alemana en “el cetro de la danza moderna”, junto “a la norteamericana Martha Graham y al mexicano José Limón”²⁰⁹. La nota aclara que Hoyer se fue en 1960 “a la espera de la anunciada renovación de ese contrato. Sin embargo, ahora retornó únicamente para ofrecer tres recitales por los que cobró 6.000 dólares; partió a otras naciones latinoamericanas a fines de la semana última”²¹⁰. La nota destaca que, para Hoyer, la bailarina española Antonia Mercé “la Argentina”²¹¹, fue de una gran influencia en su carrera y que “a pesar de estar envuelta en un arte de vanguardia, desecha el jazz (“lo uso para hacer ejercicios”) y la música electrónica. Una gama de compositores sirve a sus creaciones, desde Bach hasta Dimitri Wiatowitsch, su pianista”²¹². La nota explica además que la Asociación Wagneriana incluyó de improviso (en reemplazo de un conjunto

²⁰⁹ *Dore Hoyer: Ni Jazz ni música electrónica* en *Primera Plana*. Año II – Buenos Aires 8 de octubre de 1963.

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ Antonia Mercé Luque, “La Argentina” (1890, Buenos Aires, Argentina - 1936, Bayona, Francia) desarrolló su proyección internacional en las primeras tres décadas del siglo XX posicionándola como la figura de la danza española que fusionó y modernizó su vocabulario. En 1933 estrenó en el Teatro Colón “El amor brujo” de Manuel de Falla que la tuvo como protagonista y coreógrafa acompañada de integrantes del Ballet Estable del Teatro Colón. Ver en: Murga Castro, Idoia (dir.) Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario (1915-1936). Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM (2020)

²¹² *Ibidem*

orquestal) a la bailarina y que, aparentemente, el Teatro San Martín tampoco había publicitado su recital. “Sin embargo, en los tres hubo salas llenas y ovaciones largas”, destacaba *Primera plana* para concluir con una frase adjudicada a Hoyer: “Ya sabía que a ustedes no sólo les interesa el tango”, habría dicho al comentar los aplausos²¹³.

Las presentaciones de 1963 estuvieron rodeadas, en las memorias, en torno a la presentación de *Afectos humanos*, aun cuando no es claro que haya tenido lugar. Según Oscar Araiz, en 1963, efectivamente Hoyer habría bailado *Afectos Humanos*, y para él “de alguna manera esta obra está conectada con *Cadena de Fugas*, también es Bach, usa las mismas fugas por ejemplo ella hacía un solo con los brazos como si fueran cisnes, en *Amor*, y es el dúo que yo hacía en *Cadena de Fugas* con la misma música con Angó...”²¹⁴. *Afectos Humanos* se estrenó en 1962 en Berlín. Está basada en la *Ética* de Baruch Spinoza. La música fue compuesta por su colaborador de siempre, Dimitri Wiatowitsch. Consta de cinco partes, cada una con un color que la caracteriza: *Eitelkeit* (Vanidad), *Begierde* (Deseo), *Hass* (Odio), *Angst* (Miedo), *Liebe* (Amor)²¹⁵. Susana Zimmermann pudo presenciar su estreno en Berlín como invitada de la propia Hoyer. Para la coreógrafa *Afectos Humanos* es:

una obra sobre la vanidad, el odio, la angustia, el deseo, el amor, en una intensa síntesis de formas, colores, movimientos, espacios [...] El amor es expresado con un diálogo completo de sus manos. Ella, con su solo cuerpo, podía ofrecer las emociones más diversas del mundo. Contaba algo transmitía sentimientos profundos. La maestra alemana había sufrido mucho por no poder actuar en su país. Aquella era la primera vez que estrenaba una obra en Alemania después de la catástrofe bélica. Le

²¹³ Ibidem

²¹⁴ Oscar Araiz, entrevista personal. 27 de diciembre de 2016. Se refiere a *Cadena de Fugas*, la obra que prepara con el Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer estrenada en 1961 en Buenos Aires.

²¹⁵ Las distintas reconstrucciones de la obra de Hoyer la escriben *Affectos humanos* o *Afectos Humanos*. Arila Siegert quien realizó reconstrucciones de *Afectos Humanos* al ser consultada sobre esta característica respondió que Hoyer usaba la ortografía española porque estaba en La Plata cuando comenzó a involucrarse con el trabajo de Spinoza (Siegert, correo electrónico con Giersdorf, Jens Richard, 20 de enero de 2012). El Deutsches Tanzarchiv Köln, que posee el archivo de Hoyer, afirmó que Hoyer utilizaba le título de distintas maneras. Incluso sus notas de programa de 1962 usaban “*Affectos Humanos*” el 13 de marzo y “*Affektos Humanos*” en junio. Consultado en Giersdorf, Jens Richard. *The Body of the People (Studies in Dance History)*. University of Wisconsin Press. Edición de Kindle.

puso a la obra el título en español, lo cual resulta muy significativo a la luz de su experiencia sudamericana. (2007: 51, 58)²¹⁶.

Refiriéndose a *Afectos Humanos* y sus otras danzas solistas, Oscar Araiz afirma que el trabajo de Hoyer no puede limitarse a lo expresivo, sino que explora otras posibilidades formales, sin dejar de lado el efecto que provocaba su recepción:

Indudablemente había una tierra fértil para algo que conmovía, y lo de ella era muy conmovedor, con- movedor, movía a la gente internamente porque se transformaba, así (chasquea los dedos) de una doncella en un soldado, nada más que con el movimiento, con la actitud, con la velocidad , con el tiempo, con el espacio, con todos juegos formales, por eso meterla a Hoyer en algo expresivo tampoco es justo porque ella trabajaba muchísimo con la cabeza, con el análisis , ella muy matemática, no hay que despreciar esos aspectos²¹⁷.



Imagen 18 - *Begierde* (Deseo) del ciclo *Afectos Humanos*.Foto: S. Entelman.²¹⁸

²¹⁶ Susana Zimmermann, entrevista personal. Entrevista personal. 9 de febrero de 2019.

²¹⁷ Oscar Araiz, entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

²¹⁸ *Begierde* (Deseo) del ciclo *Afectos Humanos*. Photo © S. Entelman en *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En *Ballett International*. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.



Imagen 19 - *Liebe* (Amor) de *Afectos Humanos*.²¹⁹

Las imágenes de *Afectos Humanos* que circularon entre las/os bailarinas/es argentinas/os provienen de la película *Dore Hoyer Tanzt: eine Gedenksendung* (*Las danzas de Dore Hoyer: una emisión en conmemoración*) con dirección de Rudolf Kufner, filmada para televisión en 1967, en blanco y negro, que registra la obra de Hoyer acompañada de Dimitri Wiatowitsch²²⁰. En ella se pueden ver los cinco solos de Hoyer precedidos por los comentarios de Klaus Geitel, que seguramente produjeron algún efecto emotivo en las/os espectadoras/es del film:

Dore Hoyer ya no baila. Tal como se suele decir, se fue de esta vida por mano propia. “Mi último espectáculo solista lo bailé el 18 de diciembre de 1967 con una rodilla que, según se supo ahora, ya no tenía arreglo”, escribió en su carta de despedida, dirigida a quienes la sobrevivieron, el 30 de diciembre. “Así llegué al final, así me siento expulsada de la comunidad en calidad de miembro útil, no veo otro remedio que poner yo

²¹⁹ *Liebe* (Amor) de *Afectos Humanos* en <https://www.festival-tokyo.jp/16/en/program/linke/>

²²⁰ La bailarina y pedagoga Waltraud Luley, amiga de Hoyer, fue apoderada de los materiales de la bailarina luego de su suicidio en 1967 en Berlín. Esta película, se encuentra entre las pocas imágenes filmadas de la bailarina. (en Buenos Aires este material circuló en formato VHS en copias con las que contaban algunas/os bailarines). El bailarín alemán Martin Nachbar trabajó con Luley para su trabajo de reconstrucción de *Afectos Humanos: Urheben Aufheben* (2008). Ver en: Nachbar, Martin. *Training Remebering* en: <https://www.researchgate.net/>

misma el punto final.” Se quitó la vida; solo días después encontraron a la muerta, murió como vivió: en soledad²²¹.

No tenemos registro documental acerca de si Hoyer bailó estos solos completos en Buenos Aires. No obstante, para algunas bailarinas que habían participado de la experiencia pedagógica de Hoyer en La Plata que se desarrollará en el capítulo siguiente, como Iris Scaccheri o Susana Ibañez, significaron la posibilidad de portar un material de archivo que puso en valor la danza moderna argentina en Alemania a través de sus propios cuerpos en la década del ochenta²²².

Las diversas presentaciones de Hoyer en Argentina en la década del cincuenta, junto con el campo de visualidad que se fue construyendo a través de las fotografías en blanco y negro de la bailarina, los relatos y, también, las memorias corporales construyeron el imaginario de quienes incluso no la habían visto bailar en esta década.

²²¹ Klaus Geitel en Dore Hoyer tanzt: eine Gedenksendung. Dirección: Rudolf Kufner. Traducción: Martina Fernández Polchuk.

²²² Iris Scaccheri, viaja a Alemania en 1963, contratada como primera bailarina por la Ópera de Frankfurt para el estreno mundial de *Fausto*, allí vuelve a reencontrarse con Hoyer y toma clases con ella y se convertirá en una de las figuras más relevantes y una referencia ineludible en el imaginario local al hablar de Hoyer. Susana Ibañez fue contratada, en 1987, por el coreógrafo alemán Johann Kresnik para integrar su compañía en Heidelberg, allí trabajó hasta 2002, momento en el que regresa a Buenos Aires. Según su relato el coreógrafo le pedía que realizara ciertos movimientos que provenían de Hoyer. Según Ibañez, que ella haya participado de la experiencia de La Plata era una de las razones que habían motivado aquel contrato. Por otra parte, Ibañez también sostiene un encuentro con Susanne Linke, en el momento en que ésta se encontraba realizando la reconstrucción de *Afectos Humanos* (entrevista personal, septiembre 2010).



Imagen 20 - *Hass* (Odio) Foto: S. Entelman.²²³

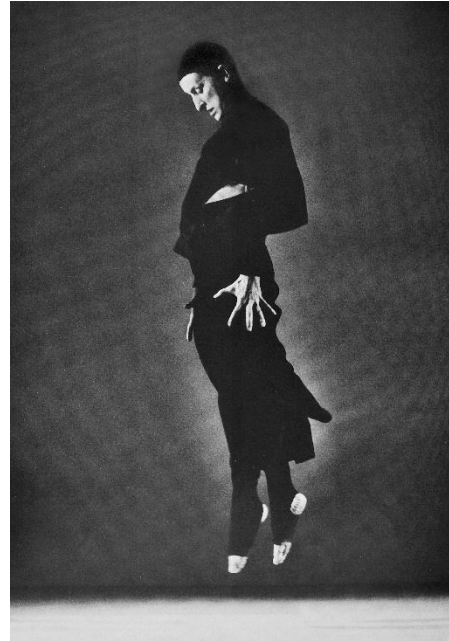


Imagen 21 - *Angst* (Miedo) Foto: Jacques Hartz.²²⁴

2.5 Conclusiones

La mirada hacia la trayectoria de Hoyer, en la posguerra alemana y las condiciones de recepción de la *Ausdruckstanz* en la Argentina, que contaba con diversas experiencias desde la década del treinta, permiten pensar que, mientras la primera locación geográfica era expulsiva, Argentina y otros países de América del Sur, se convirtieron en territorios apetecibles para giras, viajes y presentaciones, algunas de ellas—como las de Hoyer—recurrentes.

En la década del cincuenta se produjo la consolidación del espacio artístico de la danza moderna en nuestro país en cuanto a la formación, la producción artística, la conformación de nuevos grupos y el crecimiento de los espacios de difusión, institucionales y asociativos. Este espacio de la danza escénica continuó desarrollándose a partir de la *modern dance*

²²³ *Hass* (Odio) (XV) Photo © S. Entelman del ciclo *Afectos Humanos*. en *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En *Ballett International*. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

²²⁴ *Angst* (miedo) Photo © Jacques Hartz del ciclo *Afectos Humanos*. en *Dore Hoyer an Attempted Portrait*. En *Ballett International*. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-.

norteamericana, que tuvo a diversos referentes que realizaron viajes de formación, siguiendo el “modelo Winslow”, mientras que la vertiente proveniente de la *Ausdruckstanz*, en su versión local, continuó afirmándose a través de algunas/os referentes radicadas/os en el país y la presencia de artistas alemanas/es, tanto en el ámbito del ballet como de la danza moderna. Una mirada panorámica sobre las cuatro oportunidades en las que Hoyer presentó sus danzas solistas en la década del cincuenta permiten observar que conformaron un escenario que la colocó como potencial pedagoga de un grupo de artistas locales.

La circulación de fotografías en los medios de prensa, de difusión masiva y especializados, contribuyeron a la construcción de la figura de Hoyer, aún en quienes no habían presenciado sus danzas solistas. Es así que se puede observar cómo, junto a la circulación de las imágenes, se produjo, en los discursos críticos sobre los solos de Dore Hoyer, un desplazamiento desde el misticismo hacia la profundidad psicológica, existencial —especialmente luego de su presentación en 1958. Este cambio en el horizonte de expectativas implicó un giro en los marcos interpretativos que se corresponden con los cambios que se manifestaron en la escena cultural e intelectual, a partir de las características que adoptó específicamente en la Argentina.

3. PERMANENCIAS E INNOVACIONES, 1958-1962.

En el presente capítulo se desarrollarán los aspectos concernientes a la formación del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer durante 1960 en el Teatro Argentino de La Plata y sus posteriores presentaciones en ese teatro y en el Teatro Colón en 1961. Esta estadía de Hoyer, que se extendió por más de un año, implicó la consolidación artística y, sobre todo, pedagógica de la danza moderna, enmarcada en la *Ausdruckstanz*.

El capítulo incluirá otras prácticas artísticas propias del espacio incipiente de la danza moderna con sede en Buenos Aires y su relación con una modernización cultural que estaba atravesada por los debates entre lo comercial y lo anticomercial, lo verdadero opuesto a la hipocresía, lo viejo y lo nuevo, lo masivo y lo de vanguardia, lo popular y lo culto, categorías que rodearon y atravesaron lo que fue entendido como danza moderna, en términos de novedad. La delimitación temporal que abarca el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta, desde 1958 a 1962, propone un recorte que distingue este período de lo que va a ser el despliegue posterior de la década del sesenta en un intento de comprenderlo en sus propios términos. Esta demarcación permite profundizar en el trabajo de Hoyer y en diversas actividades desplegadas por otras/os integrantes del espacio de la danza moderna en Buenos Aires (Renate Schottelius, Susana Zimmermann, entre otras/os) en lo que será una escena aún más consolidada en lo que resta de la década del sesenta. En tal sentido, se analizará cómo operaron las representaciones del término “moderno” asociado a la danza, y las tensiones producidas cuando entraron en escena otras formas emergentes, especialmente a través de los primeros trabajos de las bailarinas Graciela Martínez, Marilú Marini y Ana Kamien, quienes intentaron romper con aspectos que en la danza moderna ya se consideraban establecidos.

3.1 - Un mundo cultural en transformación: 1958 - 1962.

El 1 de julio de 1960, finalizaba la gira de cuatro días por la República Federal Alemana del presidente Arturo Frondizi, primer presidente argentino

en visitar ese país después de la Segunda Guerra Mundial. La visita abarcó temas económicos y culturales. Una nota destacaba que, si bien no existía un convenio cultural germano - argentino desde 1951 (año en que se reanudaron las relaciones diplomáticas entre ambos países) esto era una “cosa natural”, producto de la inmigración proveniente de Alemania en el siglo XIX y mediados del siglo XX, que alcanzaba el número de “medio millón aproximadamente” y que actuaba “de activo lazo de unión entre los dos pueblos, sobre todo en el campo espiritual, artístico y cultural”²²⁵. En esta reseña sobre el intercambio cultural entre ambos países, fundamentalmente en los ámbitos de la música y al cine, no hay una sola palabra para la danza²²⁶. Esta consideración, sin embargo, se contrapone con la fuerte presencia de artistas alemanes de la danza moderna y del ballet que desplegaron su actividad artística y pedagógica en Argentina desde la década del treinta y durante toda la década del cincuenta. Esas/os artistas, a la vez, formaron parte de una serie de dinámicas modernizadoras que tuvieron correlato en transformaciones institucionales y, también, en las preocupaciones y las producciones artísticas de esa etapa, como se desarrollará específicamente en este capítulo con relación a Dore Hoyer y su estadía en Buenos Aires y La Plata entre 1960 y 1961.

La intensa modernización cultural y el dinamismo institucional que caracterizó al “momento desarrollista” (Giunta; 2008:30) se manifestó en todas las áreas culturales²²⁷. En el último tercio de la década de 1950 fueron inauguradas diversas instituciones vinculadas al arte y la cultura. Se crearon nuevas universidades y carreras. En la Universidad de Buenos Aires, dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, abrieron la carrera de Psicología en

²²⁵ La visita oficial argentina ha terminado con éxito. El comunicado común habla de la intensificación de las relaciones en *Boletín semanal de asuntos alemanes*. Vol. 7. Nº 25.7 de julio de 1960. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Subfondo: presidencia Arturo Frondizi.

²²⁶ La nota nombra a la Filarmónica de Berlín y al pianista Seeman y a la presentación de filmes alemanes, veinte cada año y la respectiva presentación de películas argentinas en Alemania, según la nota, además se destaca la película *Die Brücke* como ganadora del Gran premio del Jurado en el Festival de Mar del Plata.

²²⁷ Las transformaciones en las instituciones educativas, tanto en la composición de sus cuerpos estudiantiles como en la ampliación de carreras universitarias, fue notable. La ampliación del cuerpo estudiantil en escuelas secundarias y universidades arrancó durante el peronismo y se intensificó en las décadas que siguieron. En el caso de las universidades, “el número total de estudiantes inscriptos en universidades públicas subió de 137.673 en 1958 a 207.437 en 1965” (Plotkin, 2003:122).

1957 (con un fuerte enfoque psicoanalítico) y la de Sociología en 1958. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET) se le sumaban la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Fondo Nacional de las Artes, todos creados en 1958. Dos años antes vio la luz el Museo de Arte Moderno, que bajo la dirección de Jorge Romero Brest, actualizó su colección hasta 1964 con la adquisición de obras de arte moderno que contaron con el apoyo del Instituto Torcuato Di Tella, que había sido fundado, también, en 1958. Según Silvia Sigal (1991), “estos y otros entes son el producto de la conjunción entre el afán de reorganización posperonista y el impulso desarrollista que contagié rápidamente las ideas argentinas” (p.111).

El proceso de renovación y búsqueda de nuevos lenguajes fue común a un conjunto de artes expresivas. Esto se vio reflejado en diversos campos artísticos. Por ejemplo, en las artes visuales, para Andrea Giunta (1999), el discurso internacionalista estimulaba la idea de una necesaria actualización y sincronización cultural después de los años de “aislamiento” impuestos por el peronismo (p. 70). Esta necesidad de incorporarse a la escena internacional se vio reflejada en las estrategias utilizadas para lograr estos objetivos que implicaron:

la presentación en el país de exhibiciones de prestigiosos artistas internacionales, la organización de premios que confrontaron a los artistas argentinos los más destacados del mundo, la invitación de críticos de máximo renombre a actuar como jurados en dichos premios y la organización de exhibiciones orientadas a llevar al exterior selecciones de un arte, que, por primera vez, según se sentía, había logrado saltar la valla del “atraso” que siempre había pautado su desarrollo [...] Una y otra vez la prensa reproduce la sorpresa que experimentan las figuras más prominentes del mundo de la cultura ante una calidad artística que no imaginaban: desde André Malraux hasta Herbert Read, desde Pierre Restany hasta Clement Greenberg (Giunta, 1999: 83-84).

En el ámbito teatral, diversas dinámicas convergieron a fin de la década de 1950 para la producción de un marco “transicional”. El teatro independiente, que durante el primer peronismo había servido de espacio “progresista” para los sectores de clase media que se oponían al gobierno, atravesaba un momento de crisis, marcado por el cierre de salas. En 1957,

Roberto Cossa adjudicaba esa crisis al dinamismo creciente del “teatro comercial” y proseguía considerando a este último como dotado de “Un repertorio que olvida los valores vernáculos y pretende alcanzarnos con una dramaturgia falsa y una visión inauténtica del hombre argentino” (citado en Sigal, 1991:111)²²⁸. Sin embargo, a pesar de la resistencia hacia la profesionalización teatral por parte de muchos colectivos teatrales, sumado al surgimiento de la televisión, hacia finales de la década se va a hacer visible una modernización y profesionalización creciente del teatro independiente.

Esta dinámica de modernización también se manifestó en el surgimiento de nuevos espacios de formación e instituciones mediadoras para las artes escénicas, encargadas de difundir y legitimar producciones escénicas dentro del campo intelectual y artístico. Dentro de los espacios de formación se pueden mencionar dos ámbitos institucionales muy diversos: bajo la dirección de Oscar Fessler, se creó, en 1959, el Instituto de Teatro dependiente de la Secretaría de Cultura del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires (que funcionó hasta la intervención a las universidades dispuesta por la dictadura militar de Onganía, en 1966) y , en 1960, el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), que cobijó a las diferentes escuelas del teatro (Canto y arte escénico, Canto coral y Danzas) que habían sido creadas en 1939²²⁹. En el nuevo Instituto se crearon, además, las carreras de *régie*, danza clásica, canto lírico, dirección orquestal de ópera y caracterización teatral. Por último, el Teatro Gral. San Martín (o el “Palacio Municipal de la Cultura”, como fue denominado en su inauguración), se puso en funcionamiento total en 1961 y se convirtió, a lo largo de la

²²⁸ Aunque hubo intentos previos en la década del veinte se toma en cuenta la década del treinta a partir de la creación del Teatro del Pueblo por el periodista y escritor Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo. Algunos rasgos que se pueden destacar acerca de este movimiento que se desarrolló hasta la década del setenta son: “Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un “buen” teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente llevaron a cabo las mismas decisiones.” (Fukelman, 2016: 48).

²²⁹ Romito, Felipe en *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria. 1908- 1958*. p.173.

década, en un espacio artístico de creación y de producción clave para diferentes expresiones, incluida la danza moderna.

En el campo cinematográfico, durante la década del cincuenta y los inicios de los sesenta, algunos espacios, como el de los cineclubes, se desarrollaron con gran intensidad y se transformaron en el semillero de directores y críticos que se alejaban de la hegemonía cinematográfica, sobre todo del cine proveniente de Estados Unidos, para focalizarse en el neorrealismo italiano, el nuevo cine francés, el cine alemán y otras expresiones que generalmente procedían del cine europeo. Como afirma Broitman (2014):

en los cincuenta y sesenta, siguiendo una tendencia iniciada en Francia por la revista Cahiers du Cinéma, una nueva generación de cineastas y críticos argentinos se abocó a la realización y análisis del cine desde la llamada "política de los autores". Los films adquirieron el estatuto de obras de arte a partir de las cuales era posible la reflexión crítica y la articulación de los debates propios de una época signada por tensiones políticas en la Argentina y el mundo.

Esta tendencia entre los jóvenes directores argentinos seguía especialmente al movimiento de la Nouvelle Vague, que tuvo como principales exponentes a Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette y que, a su vez, integraron el equipo de Cahiers du Cinéma, cuyo número inaugural de 1951 llamaba a "no entregarse a una especie de neutralidad malevolente que tolere un cine mediocre, una crítica domesticada y un público embrutecido" (Broitman, 2014:235). De esta manera, se abogaba para que el cine fuera considerado un arte mayor, cuestión que fue central para los jóvenes directores argentinos²³⁰. Para Silvia Sigal (1991), esa cinematografía renovada estaba en el centro de una escena político-cultural atravesada por

la autocrítica, por la problematización de los años peronistas, por las opciones que enfrentaron y enfrentan las clases medias cultas y por la búsqueda de un lugar que no sea el de "los jóvenes viejos" o el de "una generación ausente". Esta modalidad encuentra su locus en parte del cine de la llamada "generación del sesenta", en el nuevo realismo del

²³⁰ En el cuatrienio que fue entre 1958 y 1962, una nueva cohorte de realizadores estrenaba sus óperas primas, incluyendo a José Martínez Suárez, David Kohon, Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, Fernando Birri, Simón Feldman, y Lautaro Murúa, entre otros.

teatro independiente y en las publicaciones de universitarios y jóvenes intelectuales que establecen puentes entre literatura y política (p.117).

En este sentido, en el cine convergieron la juventud y la autenticidad, dos de los ideologemas que se desplazaron por toda la escena cultural en la intersección de las décadas de 1950 y 1960. Los filmes *Dar la cara* (Dir. José Martínez Suárez, sobre la novela homónima de David Viñas) y *Los jóvenes viejos* (Dir. Rodolfo Kuhn), ambos estrenados en 1962, ejemplifican a esa ligazón entre las temáticas de la juventud y/o generación con la “autenticidad” o su reverso. En el filme de Kuhn, de modo emblemático se narrativiza a esa “generación” que creció durante el peronismo, al cual—con cierta ironía—identifican como “su” Segunda Guerra, algo que permitía ligarse, aunque sea en términos simbólicos, a las nuevas generaciones europeas (Manzano, 2017).

El ámbito intelectual y el artístico, ponían en el centro de su atención la autenticidad y la posibilidad del compromiso, elementos clave de una “estructura de sentimientos” que, de acuerdo con Raymond Williams, implica atender al “pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado” (Williams, 2009: 181). La noción de “compromiso”, atravesada por la filosofía existencialista, brindó uno de los soportes más importantes para esta estructura de sentimientos. Para Oscar Terán (2008), en el canon existencialista ligado a la figura de Sartre, el intelectual, como toda existencia humana, “está inexorablemente arrojado en una situación (o un “contorno”), y debe dar cuenta de lo que hace en esa circunstancia a partir de su libertad, concebida como inexorable” (p.265). La alusión de Terán a la palabra “contorno” sugiere ya que el título de la emblemática revista se filiaba al existencialismo sartreano. *Contorno* (1953 - 1959) fue producida por intelectuales de izquierda cuya procedencia era la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, quienes se concebían a sí mismos, en tanto la “sumatoria de nuestros actos” (Terán, 2008:266)²³¹. Era desde este último lugar desde el que se postulaba el “compromiso” con las ideas, con el mundo social y

²³¹ La revista *Contorno* que dirigió Ismael Viñas contó con diez números y dos cuadernos, donde participaron además su hermano, David Viñas, Juan José Sebrelí, León Rozichtner, Noé Jitrik, Oscar Massota entre otras/os. Significó un ícono en el campo intelectual de la época. Desde un pensamiento de izquierda, pretendía desde la crítica cultural no sólo denunciar la realidad sino transformarla.

político. Según Oscar Terán esta *estructura de sensibilidad* permitió también una recepción variada de este faro cultural. Terán marca un rasgo propio de algunos grupos intelectuales de la época a los que denomina materialistas o corporalistas²³². Este rasgo está presente, para él, en los títulos de las novelas *Cuerpo a Cuerpo* o en *Dar la cara* la novela de David Viñas publicada en 1962 donde un rasgo a destacar es que el cuerpo se vuelve portador de una autenticidad basada en los gestos:

Toledo parpadeó un poco, pero sin llegar a bajar los ojos y esforzándose por mirarlo con serenidad. Bernardo ya lo sabía: la gente y él, Toledo mismo, creían que cuando uno miraba a los ojos sin bajar la vista era sincero y no tenía nada que ocultar[...] (Viñas, 1967: 35).

Mediante este ejemplo, además, Terán muestra la centralidad que tuvo la categoría “juventud” en este contexto sociocultural a partir de la denominación *generación sin maestros*, es decir, la juventud como un valor en sí mismo que se manifestaba en forma perceptible en diversos espacios culturales.

La centralidad del rol de los jóvenes fue vista como inseparable de la modernización cultural que, como se ha desarrollado, estuvo atravesada por diversos paradigmas: un clima de época entre los cuales compromiso y autenticidad se enlazaron con la literatura, la política y la filosofía, y se postularon como ejes centrales. Sin embargo, estos son sólo algunos de los aspectos que se manifestaron en pares opuestos como los debates entre lo comercial y lo anticomercial, lo verdadero opuesto a la hipocresía, lo viejo y lo nuevo, lo masivo y lo de vanguardia, lo popular y lo culto, categorías que rodearon y atravesaron lo que fue entendido como moderno, en términos de novedad, en el cruce de ambas décadas.

²³²Este posicionamiento se colocaba en las antípodas del “espiritualismo” (también dicho en un sentido amplio) de la Revista Sur o del suplemento literario del diario *La Nación*. Es decir, lo que se buscaba era remarcar la densidad del enraizamiento de los seres humanos en una realidad compleja, viscosa, inexorable, que no puede ser eludida mediante las ensoñaciones del espíritu o las fugas de las llamadas “almas bellas” de su condición terrenal y de las miserias de la época. (Terán, 2008:266).

3.2 – Danza moderna en Buenos Aires: 1960 un año bisagra.

En 1960, la revista *Lyra* publicó un número extraordinario dedicado al ballet, que tuvo el asesoramiento del crítico Fernando Emery²³³. La delimitación que realiza este número de *Lyra* no abarca todas las manifestaciones de la danza escénica del período, pero, aun así, es una publicación importante ya que es la primera en su tipo y constituye en sí misma una de las evidencias del afianzamiento definitivo de la danza escénica en Buenos Aires.

En la mencionada edición se aclara que este número completaba una serie de publicaciones dedicadas a “temas argentinos”, referidas al Teatro Colón, a las artes plásticas y al teatro. Los editores de *Lyra* mostraban en la presentación una voluntad de internacionalización propia de la época. Acentuaban, además, la resonancia que estaba teniendo esa serie de publicaciones, “no solo aquí sino también en el extranjero”, enfatizando aún más que la revista era considerada “por la opinión mundial” la mejor en su rubro para toda Sudamérica, tomando como dato clave “su presencia en las grandes bibliotecas europeas y en todas las exposiciones y ferias internacionales de publicaciones periódicas”²³⁴. Con respecto a la danza, en esa misma presentación se anotaba que el número pretendía rendir un homenaje a las figuras del “*ballet* internacional” y, a la vez, incluir una serie de temas relacionados “que nos informan acerca de sus orígenes y de sus proyecciones más modernas, en cine, teatro de títeres, televisión y fotografía.”²³⁵

Por otra parte, las notas incluidas en el número extraordinario de *Lyra* destacaban a Buenos Aires como una plaza internacionalizada para la circulación de producciones escénicas referidas a la danza. A eso apuntaban las reseñas que daban cuenta del paso de otras compañías extranjeras, como la Ópera de París, o la presencia de artistas como Serge Lifar, Alicia Alonso y otras figuras internacionales que visitaron el país (Antonia Mercé

²³³ Revista LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento - UNA.

²³⁴ Editorial s/f. Revista LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Director y editor: Francesco de Ecli Negrini. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del DAM - UNA.

²³⁵ *ibidem*.

“La Argentina”, Encarnación López “Argentinita”, Alicia Markova, Katherine Dunham, Margot Fontayne entre otras/os).

Esta edición de *Lyra* condensa la expansión de la danza escénica, desde lo que considera sus antecedentes hasta sus primeros cincuenta años, a partir de una narrativa que conlleva inclusiones y exclusiones. Acumula los que considera los principales hitos de la danza hasta ese momento y los organiza en esos mismos sentidos: a la vez un balance y un punto inaugural, que marcaba a su presente de 1960 como un momento bisagra.

Siguiendo esta perspectiva, y de forma muy general, las notas podrían agruparse en aquellas que abarcan cuestiones históricas de la danza en Occidente acerca del ballet desde el punto de vista universal y las que la anclan a una perspectiva más local. Como ejemplo de la primera tendencia, el número especial de *Lyra* incluía comentarios sobre los orígenes de la danza o una reseña sobre María Taglioni. Sin abandonar la perspectiva universalista²³⁶, las referidas a la escena local daban cuenta del “Debut de Nijinsky en la Argentina”, el “Recuerdo a Anna Pavlova” o las dos notas acerca de la danza y el ballet en Buenos Aires en el siglo XIX. En la segunda línea, mientras tanto, la edición de *Lyra* incluía comentarios sobre danzas folklóricas (“Danzas de ayer...y de siempre” de Cora Cané y “Noticia sobre el Ballet folklórico argentino” de Cesar Jáimes) y también sobre el cuerpo de baile del Teatro Colón (“Breve historial del Ballet del Teatro Colón” y “Apuntes para la historia y consagración del Cuerpo de baile Estable del Teatro Colón”, de Cirilo Grassi Díaz).

²³⁶ El término *universalismo* es utilizado en el contexto de la danza escénica. El *universalismo* que se manifestó en la danza desde el siglo XVII fue el universalismo abstracto cartesiano. En palabras de Rubén Grosfoguel cuando habla de Kant: [...] mantiene y profundiza el segundo tipo de universalismo abstracto cartesiano, el epistemológico, en el hace explícito lo que en Descartes era implícito: solamente el hombre europeo tiene acceso a producir conocimientos universales, es decir, un sujeto de enunciación *particular* define para todos en el planeta lo que es *universal*. (2008:204). En el ballet el racionalismo cartesiano se manifestó en un cuerpo que era parte de la *res extensa* por lo tanto podía ser matematizado, comprendido como un mecanismo y disciplinado, esto se puede observar, por ejemplo, en las posiciones progresivamente numeradas, en la geometrización del cuerpo y del espacio y en el diseño de movimientos claros y fácilmente legibles. Se puede decir que la danza escénica nació con la Academia Real de Música y Danza en Francia bajo el Reinado de Luis XIV en 1661 difundiéndose como un formato universal para el resto del mundo. En el contexto de la Danza en Argentina el término *universal* mantiene este valor también, cuando hablamos de otras formas dancísticas provenientes de otros centros de difusión de la danza (Alemania, Estados Unidos y Francia) que en otros contextos históricos exportaron sus cánones artísticos que fueron absorbidos como formatos válidos tanto con relación a las denominadas técnicas como a los modos de creación.

En la publicación también se recuperaban cuestiones vinculadas a la pedagogía y a la crítica de la danza y, desde ambas vertientes, también se abonaba a la producción de este modo de aproximación histórica que tuvo largo aliento en nuestro país. La publicación daba cuenta de la existencia de un campo disciplinar y de críticos o especialistas en el tema a través de dos artículos: “Posición estética del ballet en la Argentina”, de Dora Kriner, y “Pretérito, presente y futuro del Ballet argentino” de Fernando Emery. Ambos historiadores y críticos de danza se sumaban a muchas/os que integraban el staff convocado para esa edición, por ejemplo, Oscar Uboldi, e Inés Malinow. La edición reunía, así, diversos discursos que fortalecieron una narrativa histórica construida a partir de las visitas y estadías en el país de determinadas/os compañías o artistas extranjera/os, como la de los Ballets Russes en 1913 y 1917, la de Miriam Winslow en la década del cuarenta o la de Hoyer en sus diversas visitas en la década del cincuenta. De esta manera, se construyó una tradición selectiva, en términos de Raymond Williams, donde “a partir de un área total posible del pasado y el presente, en una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos.” (2009:159). Este tipo de narrativa implicó la adopción de un modelo lineal de la historia de la danza en Argentina, que a su vez asoció con determinadas figuras los insumos provenientes de los grandes centros de difusión de la danza: Francia (ballet), Estados Unidos (*modern dance*) y Alemania (*Ausdruckstanz*, danza-libre, danza-teatro).

La publicación también daba cuenta de la emergencia de nuevos agentes. Así, por ejemplo, se dedicaba una nota a la Compañía de Ariel Ramírez que, en el ámbito folclórico, reunía a músicos y bailarines. Asimismo, Emilia Rabuffetti produjo una nota informativa sobre el Ballet del Teatro Argentino de la Plata, que había sido creado en 1946, donde hacía un recorrido histórico y anunciaba como “una novedad extraordinaria” la presencia de Hoyer en la temporada de 1960: “Dore Hoyer, la gran bailarina moderna cuya fama internacional me exime de mayores comentarios, ha

iniciado un curso de danza contemporánea y ofrecerá con el conjunto que está formando, una serie de espectáculos”²³⁷.

En su voluntad de situar las novedades en el ámbito de la danza al borde de la década de 1960, este número especial pretendía también trazar un “estado de la cuestión” sobre las vinculaciones con otras disciplinas artísticas. Así, por ejemplo, el número especial contenía diversos comentarios que reparaban en las relaciones de la danza y la fotografía (con un foco puesto en el trabajo de Annemarie Heinrich), los títeres (con una nota de Mané Bernardo) el cine y la televisión. El énfasis estaba puesto sobre las personas y experiencias que ya habían obtenido legitimación en sus respectivos campos disciplinares. La inauguración del Teatro General San Martín también ameritó una nota en este número especial, exhibiendo la apertura para la disciplina de instancias institucionales nuevas. Este espacio albergó a la Asociación Amigos de la Danza (AAD) creada en 1961, donde también se reflejó la vinculación de la danza con otras áreas artísticas²³⁸.

Por otra parte, dos artículos de esta edición de *Lyra* muestran la aparente escisión entre la danza moderna y el ballet, lo que se va a convertir en rasgo fundante para la génesis de AAD: la nota “*Los bailarines modernos y los neoclásicos*”²³⁹, que hace una recorrida por las figuras más importantes de ambas corrientes y reconoce los lazos de alguna de ellas con el ballet, por ejemplo, la de Otto Werberg, y la nota “*La Danza moderna*” de Miriam Winslow²⁴⁰, que en su contribución para el número especial de *Lyra*, publicada quince años después de la creación del *Ballet Winslow*, valoriza a

²³⁷ Rabufetti, Emilia. *El ballet del Teatro Argentino de La Plata* en LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento – UNA.

²³⁸ Asociación Amigos de la Danza fue fundada en 1961 por Tamara Grigorieva, Ekatherina de Galantha, Amalia Lozano, Roberto Giachero, Renate Schottelius, Fernando Emery, Inés Malinow, y Carlos Santillán (h). (Kaheler, 2012:11). El primer espectáculo fue estrenado en 1962 en el Teatro Municipal General San Martín y la última presentación se realizó en 1972. Las presentaciones de la Asociación se realizaron además en el Teatro Cervantes, Teatro Argentino de La Plata, SODRE de Montevideo, Teatro Municipal de Santa Fe, Teatro Rivera Indarte de Córdoba, Teatro El Círculo de Rosario (Kaheler, 2012).

²³⁹ Birba, Jorge. *Los bailarines modernos y los neoclásicos* LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento – UNA.

²⁴⁰ Winslow, Miriam. *La Danza Moderna*. LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento – UNA.

sus discípulos de aquel momento (Elide Locardi, Rodolfo Dantón, Renatte Schotellius, Luisa Grinberg) y se ubica a sí misma como punto inicial de la danza moderna en Buenos Aires. Esta posición es funcional a la construcción de una narrativa que no reconoce elementos previos en la escena local a la estadía de Winslow vinculados a la danza moderna.

Asimismo, varias notas y reseñas incluidas en esta edición todavía hacían presentes los ecos del impacto que la danza proveniente de Alemania había dejado en el país. En particular, el crítico Oscar Uboldi desarrollaba la información de la experiencia realizada por el Ballet Nacional Chileno dirigido por Ernst Uthoff, quien había sido integrante de la compañía de Kurt Joos. En 1960 esta compañía chilena realizó su tercera visita al país para presentar en el Teatro Colón una versión de *Carmina Burana* del compositor Carl Orff, que se había presentado en 1956 y 1959 en la misma sala²⁴¹. Uboldi destacaba los lazos del Ballet Nacional Chileno con Kurt Joos, mencionando la reposición de las obras del coreógrafo, como *Gran ciudad*, *Pavana para una infanta difunta* y *Le table vert (La mesa verde)* que, de acuerdo al crítico, “volvieron a cobrar vida con todo su prestigio y toda su verdad”.²⁴² Para muchas/os coreógrafas/os de una nueva generación que no habían visto al Ballet Joos en su visita de 1940, la presentación de esta compañía en 1960 implicó un gran impacto. Según Oscar Araiz (2019: 33), esa presentación influyó en su óptica compositiva, “*La mesa verde* fue el antecedente del término “Tanztheater” [...] también marcaron modelos de formas narrativas y estéticas en las que se cruzaban las técnicas y los temas universalistas”²⁴³.

Otra nota de esta edición estaba dedicada a Tatiana Gsovsky y el Berliner Ballet. Esta bailarina, a quien hemos mencionado en el capítulo anterior con relación a la primera contratación de Hoyer en el Teatro Colón, había montado varias coreografías en esta sala teatral en la década del

²⁴¹ Esta presentación va a ser muy recordada por los entrevistados (Araiz, Zimmermann)

²⁴² Uboldi, Oscar. *El ballet Nacional Chileno* en Revista LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

²⁴³ Oscar Araiz utiliza en esta cita el término *universalista*, en el mismo sentido que, lo utiliza Dora Kriner en 1948 para diferenciar los ballets nativistas de los universalistas, como se ha expuesto en el primer capítulo de esta tesis.

cincuenta que la crítica asoció con el expresionismo alemán²⁴⁴. La nota valora la trascendencia que Gosvsky tiene en Alemania y la considera una cruzada en la renovación del ballet. Para el autor de la nota “Las teorías que pone en práctica, sin duda coinciden con el coreodrama de Viganó y el pensamiento de Noverre, pero la forma-canalizada hacia otros destinos-, es absolutamente moderna”²⁴⁵.

Por último, el número especial de *Lyra* incluía una nota sobre Dore Hoyer firmada por el crítico Carlos Coldaroli, que se entramaba con los rasgos que vinculaban a la bailarina con su época:

Con Dore Hoyer nos encontramos frente a otro prodigio del arte de la danza. También su arte es esencialmente patético y expresa la angustia del mundo contemporáneo que puede ocurrir tanto en Alaska como en Rumania, en España como en Hungría y a veces en una *no man's land* desoladora e innominada. [...] Crea formas, crea expresiones de la pasión y de la angustia. De la ternura y del dolor. Expresa lo más difícil de expresar: el “pathos” de una época ²⁴⁶.

El comentario de Coldaroli sintetiza la recepción de la obra de Dore Hoyer a través de las diversas presentaciones que había realizado en Buenos Aires desde 1952. Sin embargo, el comentario se vinculaba especialmente con su último viaje de la década del cincuenta. Como hemos mencionado, el viaje de Hoyer en 1958 y su recepción artística, se produjo en medio de una trama cultural que, por lo menos en Buenos Aires, se manifestaba en un clima de época donde el existencialismo sartreano era uno de los elementos de una estructura de sentimientos en la que el artista se concebía como un sujeto que no permanecería ajeno al mundo donde vivía. El comentario de Coldaroli reafirma una noción de época que no distingue territorios: los términos del crítico podrían coincidir con lo

²⁴⁴ Gsovsky fue maestra y coreógrafa en el Teatro Colón de Buenos Aires, tuvo la conducción del Ballet del Teatro Colón en 1950. Enrique Lommi, fue intérprete (junto a Olga Ferri) en una versión de *El idiota* con coreografía de Gsovsky. La bailarina y coreógrafa se vuelve a presentar en 1962 y en 1964 cuando actúa en el Colón con el Ballet de la Ópera de Berlín y en 1966 cuando acompaña a artistas de este elenco. (Ferro, 1992: 299).

²⁴⁵ Lommi, Enrique. Tatiana Gsovsky y el Berliner Ballet en Revista LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento – UNA.

²⁴⁶ Coldaroli, Carlos. *Dos creadores de la danza Moderna* en Revista Lyra. Año VIII. Nros.177-179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960. Biblioteca del Departamento de Artes de Movimiento. UNA.

expresado por Oscar Terán (2008) respecto de la manera en que se configuró la recepción de una misma temática —la pasión, y especialmente la angustia existencial— en contextos heterogéneos y en diversos lugares del mundo. Ese clima cultural de fines de la década de 1950 envolvía a la crítica de música y de danza, —una crítica que por supuesto, formaba parte de un entramado cultural más abarcador.

3.2.1. Danza moderna y angustia existencial

El Teatro General San Martín se inauguró el 23 de noviembre de 1961. Por sus características (tipos de escenarios, tecnología de avanzada), significó un espacio de exhibición primordial para la danza moderna de Buenos Aires. La AAD (Asociación Amigos de la Danza) desarrolló su actividad mayormente en las salas de este teatro, a partir de presentaciones en las que participaron coreógrafa/os y bailarina/es “clásicos y modernos”, incluyendo obras de Roberto Giachero, Ekatharina de Galantha, Tamara Grigorieva, Renate Schottelius, Amalia Lozano, Ana Itelman, Oscar Araiz, Susana Zimmermann, entre otras/os (Kaehler; 2012; 50, 51)²⁴⁷. También participaron de las funciones realizadas algunas bailarinas que integraron el Grupo de Cámara de Dore Hoyer (entre 1960 y 1961) como Susana Ibañez y Martha Jaramillo. Realizando funciones sostenidas todos los meses a lo largo de una década, esta asociación fortaleció la creación y la actividad de numerosos grupos como el “Grupo del Unicornio”, creado por Oscar Araiz en 1963; o el “Ballet de Hoy”, creado por Susana Zimmermann en 1964, junto a Oscar Araiz y Ana Labat (Tambutti, 2000: 119) entre otra/os ²⁴⁸.

El programa de la inauguración oficial del Teatro General San Martín en 1961 es otro signo de consolidación de la danza escénica en Buenos Aires. El mismo da cuenta de la inclusión de la música académica, el teatro y la danza ²⁴⁹. En cuanto a esta última, había una voluntad de mostrar la

²⁴⁷ Para ampliar sobre la trayectoria de AAD entre 1962 a 1966 vease Kaehler, Silvia. (2012) *Asociación Amigos de la Danza 1962/1966*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

²⁴⁸ Además, en 1962 Luisa Grinberg funda el Centro de Investigaciones, Experimentación y Estudio de la Danza (CIIEDA), a partir del cual creó el Congreso Permanente de la Danza y la Compañía de Danza Teatro del CIIEDA, con estudiantes de la Escuela Nacional de Danzas (Isse Moyano, 2006).

²⁴⁹ Programa de mano -noviembre 23 de 1961. Inauguración Oficial. Centro de documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.” Ana Itelman”.

diversidad y la convivencia de las diversas expresiones dancísticas, si tomamos en cuenta que se presentaron dentro del mismo programa, por un lado, *III Variaciones Concertantes. Ballet en un acto* que tenía como primeras figuras a Esmeralda Agoglia, Olga Ferri y José Neglia, cuya procedencia era el Teatro Colón; por otro lado, al Ballet Folklórico Argentino, con las figuras de Angelita Vélez y su compañero, el bailarín Shulco; y, por último, la Danza Moderna representada en la puesta *Estamos solos* de Renate Schottelius²⁵⁰. A diferencia de lo que ocurría con las otras dos presentaciones de danza, la descripción del programa de mano de *Estamos solos* era más detallada. “Con más de cincuenta funciones realizadas, esta obra puede considerarse hoy el exponente más importante de un ‘Ballet’ de Danza Moderna en nuestro país”, se explicitaba en el programa, mientras que se indicaba que *Estamos solos* fue estrenado en 1956 en esta ciudad, “interpretado por los mismos solistas que tienen a su cargo los papeles principales en la función de esta noche”. La extensión otorgada a *Estamos solos* podría indicar que, para los organizadores del evento, la danza moderna contaba con un nivel de abstracción que requería de más información y referencias para un público no tan familiarizado, en comparación con las otras expresiones incluidas en el programa como las danzas folclóricas, el teatro, la música o el ballet, consideradas hasta el momento más accesibles. Quizás como una forma de legitimar su presentación ante un público más amplio, el programa mencionaba la presentación de la obra en el Teatro Colón de Buenos Aires:

[...] La idea central de la obra es la soledad del individuo, representada en diferentes estados, mediante determinados movimientos que se repiten como “leiv- motiv” en las diferentes etapas de su desarrollo, citamos como síntesis de su contenido la frase aparecida en un periódico de esta ciudad a raíz de la presentación de “Estamos Solos” en el Teatro Colón con acompañamiento orquestal, (versión original de Mindlin). “Esta obra comporta una verdadera impresión filosófica, muy de acuerdo con la angustia que rige al hombre de hoy sumido en sus problemas de orden vario, pero que han de canalizar sus sentimientos abismándolos al

²⁵⁰ *Estamos solos*. Renatte Schottelius y Juan Carlos Bellini y Conjunto de danza. Música: Adolfo Mindlin. Coreografía: Renatte Schottelius. Piano: Guillermo Ísola. Percusión: Juan Ringer. Primeras figuras: Renatte Schottelius y Juan Carlos Bellini. Coro: Eda Aizemberg, Beatriz Amábile, Nelly Duarte, Graciela Luciani, Doris Petroni. La voz: Roberto Aulés. Programa de mano -noviembre 23 de 1961. Inauguración Oficial. Centro de documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.” Ana Itelman”.

punto de hacerlo sentirse solos en todos los momentos de su existencia. " Solos en la multitud, solos en el amor, en el crimen, en el dolor". En suma: solos en la vida..." Pero por encima de este ciclo evolutivo aparece – como único camino posible para la convivencia del hombre- el amor: "Llevaremos tu soledad para que tu lleves la nuestra..." ²⁵¹

La peculiaridad que presenta la elección de una obra que abarcara "la angustia que rige al hombre de hoy" para un acto de inauguración de un espacio cultural como el Teatro General San Martín, da cuenta que *Estamos Solos* de Renate Schottelius encajaba perfectamente temas epocales significativos, como la soledad y la angustia existencial del hombre o la mujer. Esta estructura de sentimiento asociada al existencialismo sartreano es un rasgo que envolvía la temática de las producciones dancísticas desde mediados de la década del cincuenta, y que perduró, en la década del sesenta, en forma residual, es decir, como algo "que efectivamente ha sido formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural" (Williams, 2009:167). Como se detallará más adelante, ese rasgo, especialmente asociado a la manifestación de lo emocional a través del médium expresivo, se iría agotando y confrontado con otras propuestas que intentarían romper con estos mandatos, lo que erosionaría los límites a partir de las cuales era comprendido el término *moderno* en la danza porteña hasta ese momento. La visita de Hoyer en 1960 se produjo en este contexto y se postuló como un nuevo modelo a seguir.

3.3 Grupo de Danza Modernas de Dore Hoyer: Una experiencia pedagógica

El 27 de marzo de 1960, Dore Hoyer regresaba al país. Una gacetilla publicada en uno de los diarios de La Plata anunciaba que "la más eminente figura mundial de la danza moderna" había arribado al país para dictar cursos especiales en el Teatro Argentino de esa ciudad. La crónica afirmaba que éste era sin dudas el acontecimiento artístico del año para ese teatro:

La sorpresa de los medios artísticos todavía no se ha colmado, todavía se preguntan: cómo será posible que venga al país a dirigir un curso de

²⁵¹ Programa de mano - noviembre 23 de 1961. Inauguración Oficial. Centro de documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires." Ana Itelman".

danzas quien se negó a hacerlo en Alemania y actuó siempre sola, negándose a asimismo a actuar en la Opera de Paris con contratos elevadísimos. [...] No nos queda la menor duda que La Plata se convertirá en el primer centro de la danza moderna del mundo ²⁵².

La contratación estuvo a cargo de la Dirección de Cultura dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, cuyo director era Luis Di Paola. El objetivo explícito era darle a La Plata la jerarquía de un “centro mundial de la danza moderna”²⁵³, aunque—de acuerdo con una crónica—eso provocara “los celos porteños”²⁵⁴. En la conferencia de prensa Dore Hoyer destacó que Di Paola se atrevía a algo absolutamente único en el país: “a tener un ballet clásico y otro moderno. Solamente Reinhardt en Hamburgo, se hubiera atrevido a hacer esto, que deseo hacer conocer muy especialmente y que significa coraje por parte de la dirección del teatro y que me complace exaltar” ²⁵⁵.

La invitación estaba dirigida a realizar una estadía de un año para dictar cursos en la ciudad destinados a actores y bailarines. La visita tenía además el objetivo de conformar el *Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer* y un *Coro de Movimiento*, con los cuales se presentaría en el Teatro Argentino de La Plata y en el Teatro Colón de Buenos Aires al año siguiente²⁵⁶. Esta visita de Hoyer se proponía como la constitución, por primera vez en el país en un ámbito oficial, de un espacio dedicado a la danza moderna, como quedó demostrado en la presentación del grupo en el Teatro Colón: “Conjunto de Danzas Modernas del Teatro Argentino”.

A su llegada Hoyer convocó a una conferencia de prensa. En la conferencia de prensa, Hoyer sentó sus objetivos:

He venido a La Plata dispuesta, por sobre todas las cosas, a cumplir una labor pedagógica, a dar cima a una finalidad educativa dentro de la disciplina artística de mi incumbencia, que habrá de cristalizar en la formación de un grupo de “ballet” moderno a denominarse precisamente

²⁵² El Argentino. 28 de marzo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁵³ El Día. 8 de marzo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁵⁴ El Plata. 16 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁵⁵ La Nación. 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁵⁶ El director del Teatro Argentino William Luis Fontán y el director artístico y Musical Tito Capobianco estuvieron presentes en la conferencia prensa de Hoyer en abril de 1960. (El Día. 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata).

“Grupo de Dore Hoyer” por completo independiente del cuerpo de baile de la casa, pero incorporado a la misma en forma estable ²⁵⁷.

Oscar Araiz, de dieciocho años en ese momento, relata que fue durante la presentación del Ballet Nacional de Chile en el Teatro Argentino de La Plata cuando se anunció públicamente la llegada de Hoyer, “en una situación bastante similar a la planeada a Uthoff veinte años antes [...]” (2019: 34). Para la joven Iris Scaccheri se trataba de un reencuentro esperado. Oriunda de La Plata, Scaccheri había viajado a conocerla en el Teatro Ópera en 1958. Llevando una recomendación de Ernst Uthof y un viejo grabador, Scaccheri había bailado para ella. Hoyer le había dicho que “[...] alguna vez quería volver a Buenos Aires porque pensaba que en Sudamérica iba a nacer la danza del tiempo futuro” (Isse Moyano, 2006:75)²⁵⁸.

Los comentarios de Araiz y de Scaccheri dan cuenta de la expectativa que generaba la visita de Hoyer y la posible formación de un grupo que, dirigido por ella, pudiera igualar la excelencia que había alcanzado el Ballet Nacional de Chile, referencia ineludible de la danza alemana en Latinoamérica. Esta compañía se había gestado en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad Nacional de Chile, en 1941, donde se incorporaron tres integrantes del Ballet de Kurt Joos: Ernst Uthoff, Lola Botka, y Rudi Pescht (Ferro, 1992:336).

La prensa periódica recogía y amplificaba esas expectativas, focalizando en la trayectoria de Hoyer y recordando sus cuatro visitas previas a nuestro país. Así, una nota de prensa anunciaba su llegada reafirmando que “la expresión artística de Hoyer es la expresión de su tiempo, su conciencia viviente”, para luego desarrollar una biografía de Hoyer y concluir que “sus obras solistas son presagios o profecías de los

²⁵⁷ Diario El Día 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁵⁸ “Le bailé *La Masa*, otra vez lo que me había indicado Uthoff y le bailé una obra que se llamaba *El Extranjero* uno, con percusión hecha por mí. Dore Hoyer se levantó de la butaca, vino, me abrazó y lloró [...] y me dio unas indicaciones muy interesantes. Entre ellas que viera a Inge Bayerthal que enseñaba en Uruguay. [...] Bayerthal enseñaba el método de la gimnasia consciente a partir del movimiento de nuestros músculos, de los huesos, tal cual ellos habían sido señalados por la naturaleza. [...] Además técnicamente hablando, llegar a una visión del cuerpo impresionante e interminable.” (Isse Moyano, 2006:75)

sucesos que fueron sucediendo en el mundo”²⁵⁹. Otro diario de La Plata iba en el mismo sentido, presentándola como profeta: “Dore Hoyer, sacerdotisa de la danza viene a cumplir su sonada profecía”: “[...] Heredera de von Laban, descendiente directa de Mary Wigman, mundo estético que es todo insinuación y mesura responde a la requisitoria con serenidad y atención”²⁶⁰.

Los comentarios en la prensa sobre Hoyer y su trayectoria, tanto como la analogía con el contexto de creación del Ballet Nacional Chileno, ponían el acento en mostrar que la escena de la danza moderna no presentaba ningún desarrollo en nuestro país. Sin embargo, por el contrario, en el pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta, la escena de la danza ya había realizado un recorrido importante y constituía un campo propicio y atractivo para el proyecto de Hoyer. La posibilidad de creación del Grupo se vio favorecida por la formación técnica de las/los bailarines. Por otra parte, la inclusión de las/los, todavía escasas/os, bailarinas/es formados técnicamente en el grupo creado por Hoyer creó tensiones con los pocos grupos independientes existentes en aquel momento²⁶¹, quienes se vieron afectados por la pérdida de algunos de sus integrantes, ya que Hoyer exigía exclusividad a quienes formaran parte ²⁶².

²⁵⁹ Diario El Argentino. 23 de marzo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁶⁰ Diario El Plata . 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁶¹ Aquí el término independiente es utilizado en forma general, se refiere a un modo de producción que se desarrolló en Buenos Aires, especialmente en el ámbito de la danza moderna, y que podrían haber tomado las primeras bailarinas de danza moderna del formato del Ballet Winslow. Se refiere a agrupamientos o compañías dirigidas por un/a coreógrafo /a que no dependen de ningún organismo oficial y que no tiene implicado en sí que sus integrantes obtengan dinero por su desempeño o sus presentaciones. Esta terminología es utilizada aún hoy en el ámbito de la danza, por lo tanto, aunque no se desarrollará aquí su definición debe ser problematizada.

²⁶² Stella Maris Estela Maris fue una de las fundadoras del grupo Septeto de Danza, desprendido de la Compañía de Ana Itelman. Septeto de Danza se presentaba, entre otros espacios, en carpas al aire libre que estaban auspiciadas por la Municipalidad de Buenos Aires, especialmente los lunes que quedaban reservados para la danza y en Noches de Ballet, un programa de Televisión en Canal Siete. La bailarina además daba clases en la Escuela Nacional de Danzas y en la Facultad de Derecho entre otros espacios. “Por fin, cuando Dore seleccionó a la gente para formar un grupo. Ahí prácticamente destruyó el Septeto [...] Se fue un grupo de bailarines bastante importante y nosotros quedamos prácticamente desmembrados. Teníamos que empezar todo de nuevo, con nueva gente. En ese momento no había mucho interés, el mayor interés estaba en Dore Hoyer. Cuando con Héctor le fuimos a decir que nosotros sí queríamos estar con ella, pero que íbamos a seguir con el Septeto, nos contestó que no se podía servir a dos amos. Le contesté que el Septeto era yo y no un amo. No nos pudimos entender y entonces ni Héctor ni yo participamos de esa compañía que ella formó (Isse Moyano 2006, 67)

Como se mencionó en el inicio del apartado, el interés periodístico inicial giró “en la sorpresa de los medios artísticos”²⁶³, y en torno a la indagación de porqué la Argentina y porqué La Plata. Hoyer figuró las razones de su instalación prolongada en Buenos Aires como un alejamiento de Alemania, en función de que “la danza moderna se encuentra en franca decadencia, habiéndose extendido a toda Europa. En mi país, en cada ciudad existe un teatro subvencionado donde se baila solamente clásico”²⁶⁴. Asimismo, indicaba que, de las posibilidades abiertas fuera de su país de origen, “la Argentina es hoy en día uno de los países que se hayan abiertos con más generosidad y mejores disposiciones a los afanes y las inquietudes creativas del baile moderno”²⁶⁵. En el marco de esa apertura del país hacia el “baile moderno”, la ciudad de La Plata le garantizaba libertad de trabajo²⁶⁶. Para concretar sus objetivos, su planificación era muy clara:

Es mi intención realizar una labor pedagógica encaminada a difundir los fundamentos de la danza moderna, por medio de una adecuada enseñanza [...] Crearé un curso de perfeccionamiento para educar a un grupo de bailarines profesionales y alumnos adelantados, impartiendo nociones de capacidad y técnica. Entre ellos se llevará una selección el 31 de mayo próximo y con los veinte mejores haré un curso hasta finales de septiembre. De inmediato se realizará un nuevo curso de capacitación y aquellos alumnos que hayan evidenciado una perfecta compenetración con el espíritu de la danza moderna y un dominio técnico que les permita asumir responsabilidades en escena formarán el Grupo Dore Hoyer dependiente de la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires²⁶⁷.

Entre mayo y septiembre de 1960, Hoyer conformó dos grupos a partir de dos cursos que se desarrollaron con diferentes modalidades y destinatarios. Las clases para formar a quienes serían seleccionados para el *Grupo de Danzas Modernas Dore Hoyer* estaban destinadas a bailarines avanzados a partir de los 16 años. Al final del proceso, seleccionaría a los veinte mejores y, según Hoyer, “se estará entonces ante un elenco de danza moderna comparable, en punto a sus finalidades específicas, a los que se conocen en Estados Unidos, único país donde se conoce en forma orgánica

²⁶³ El Argentino. 28 de marzo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁶⁴ Diario Democracia. 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁶⁵ Diario El Día. 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Diario El Plata. 10 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata

una experiencia en tal sentido”²⁶⁸. El curso comprendía contenidos como “técnica funcional, estudio del espacio, composición, práctica de la danza, e improvisación”²⁶⁹.

El segundo curso, destinado a la formación del *Coro de Movimiento*, estaba dedicado a alumnos vocacionales. En términos de Hoyer, los destinatarios serían “estudiantes de diversas facultades, que se interesen por la actividad teatral en general, así como los teatros vocacionales, cantantes, alumnos de arte escénico, cine, danzas”²⁷⁰ que se irían seleccionando en forma sucesiva. Para Hoyer este formato tenía la finalidad “de aplicarse a la actividad misma y varia, del teatro, en sus propios espectáculos. Será una labor de apoyo al Teatro Argentino” ²⁷¹. Era la manifestación de una novedad en la Argentina, que servía a distintos efectos:

Es algo que no se conoce aquí en la Argentina todavía y servirá tanto para las óperas clásicas como modernas y espectáculos de diverso carácter. Podrán ponerse, incluso, en escena, obras escritas especialmente para este conjunto, pero sirviendo siempre, de cualquier manera, para que lleguen mejor y más directamente los espectáculos al espectador, al pueblo. El mismo público se interesará más por el acontecer teatral al vivir “mejor a la escena”²⁷².

Este formato coreográfico surgía de los lazos de Hoyer con la *Ausdruckstanz*²⁷³. Sin embargo, el tratamiento que Hoyer proponía planteaba algunas diferencias, ya que se presentaba como una herramienta teatral que, de alguna manera, era capaz de afectar a los espectadores, desmantelando de aquellas fuerzas que procuraban la búsqueda de un ritmo originario del cuerpo individual al cuerpo colectivo, como lo había propuesto Laban o como aquel postulado de Mary Wigman “la unificación de un grupo de seres humanos en un solo cuerpo en movimiento” (2002: 26).

²⁶⁸ Como se ha comentado Hoyer establecía lazos con la modern dance norteamericana, donde la existían varias compañías reconocidas internacionalmente como por ejemplo la de Martha Graham

²⁶⁹ Diario El Día. 17 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁷⁰ Diario La Nación 25 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁷¹ Diario El Día .11 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Se puede decir que el formato coreográfico, ya había utilizado por Margarita Wallmann como una herramienta para mover grandes grupos de bailarines en sus puestas en óperas y ballets en el Teatro Colón.

Las clases comenzaron el 3 de mayo de 1960 y los dos grupos se dividieron en dos turnos diferenciados ²⁷⁴. Según Araiz, del grupo que ocupaba el horario vespertino, destinado a la formación del Coro de Movimiento, participaban “actores, gimnastas, mimos y artistas de la música y de la plástica. No era imprescindible poseer conocimientos técnicos de danza, pero sí una mínima coordinación física, cierta sensibilidad, musicalidad y sobre todo capacidad de trabajo orgánico, desde la teatralidad” (Araiz; 2019:36). Ambos elencos, en términos etarios, suponían la incorporación de personas jóvenes, ya sea porque se pretendía darles una formación exclusiva en danza moderna a bailarines noveles o porque la convocatoria estaba destinada, en el caso del Coro, a “estudiantes de las distintas facultades que tengan interés por la actividad teatral [...] sin que deje de ser de interés para todos los profesionales y estudiantes de danzas tanto clásica como moderna” ²⁷⁵.

A los dos meses de comenzada la experiencia, en el mes de julio de 1960, se organizaron clases abiertas o demostraciones en el segundo piso del Teatro Argentino (donde habitualmente se desarrollaban las clases) con la intención de mostrar los avances de “un núcleo de figuras jóvenes, que asimilan de manera entusiasta y eficaz sus orientaciones estéticas”²⁷⁶. Estas actividades abiertas generaban expectativa en la ciudad de La Plata, cuya prensa daba cuenta con mucha frecuencia de sus actividades, incluyendo las clases que impartía Dore Hoyer en el Teatro Argentino. Según uno de estos registros, sus clases eran “verdaderos acontecimientos artísticos”. Describiéndola en términos de idolatría, la crónica no ahorraba en adjetivos:

Así la vemos con su malla negra, su corta pollera y el tamboril y su largo cabello rubio [...]. Gira Hoyer, y sus alumnos contemplan su increíble técnica apasionadamente límpida, refinada como una escultura de J. Lipchitz o aérea como un trazo definido de bajorrelieve egipcio, por momentos como la diosa Hator²⁷⁷.

²⁷⁴ Diario El Día. 17 de abril de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata. Las clases del Grupo se reunían los martes, jueves y viernes temprano, y las del Coro los martes y viernes de 19 a 20.30hs.

²⁷⁵ Crónica. 3 de mayo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁷⁶ Diario El Argentino. 28 de julio de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

²⁷⁷ Diario El Argentino. 20 de mayo de 1960. Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

La expectativa era grande para muchos agentes del campo cultural, y muy especialmente para las/os estudiantes seleccionadas/os. Algunas/os, de hecho, viajaban en tren desde la ciudad de Buenos Aires a la ciudad de La Plata y viceversa varias veces por semana²⁷⁸. Quienes dejaron sus testimonios ponían—y ponen—en claro que se trataba de una experiencia original y singular. En parte eso era así porque, según Oscar Araiz, Hoyer huía de las metodologías únicas: “[...] para cada trabajo creaba un método diferente y en cada clase creaba un método diferente para esa clase y era de una coherencia impresionante” ²⁷⁹.

En diversos testimonios, bailarinas/es recuperan trazos de esa experiencia formativa con Hoyer. Según Susana Zimmermann, las clases se repartían en Técnica de Danza e Improvisación,

nos pedía sentados en el suelo que exclamáramos o cantáramos en tanto nos movíamos [...] hasta llegar a un estado hipnótico de trance; nos visitaron durante las clases algunos maestros nuestros y que particularmente rechazaban esta parte de la clase, no así la técnica, porque lo interpretaban como una descarga excesiva, lo que creó para algunos varios conflictos (2007:51) ²⁸⁰.

Asimismo, otros testimonios ponen énfasis en la exigencia en torno a la flexibilidad de los cuerpos, a partir de la propia flexibilidad de Hoyer. Los recuerdos de Susana Ibañez²⁸¹ y Oscar Araiz van en el mismo sentido:

por ahí empezaba con *gran ecart* en el piso, te mataba, pero una vez que empezaba continuaba una especie de discurso de una coherencia que te iba llevando...fueron las clases que yo más gocé en mi vida porque a mí no me gusta la clase para sufrir, torturante, siempre sufrí porque yo no tenía flexibilidad muscular y articular entonces pero ahí no me importaba nada, porque ella me proponía un juego con mi cuerpo. A veces empezábamos con los tobillos, con la planta de los pies, con el peso que se distribuía por la planta del pie, como una especie de círculo, eso iba subiendo y los talones se levantaban del piso y hacían como una espiral que iba subiendo hasta las rodillas que hacían otro espiral que iba subiendo hasta la cadera por otro espiral al tórax, era como un viaje por el cuerpo, era fascinante, era coherente²⁸².

²⁷⁸ Susana Ibañez, entrevista personal. Septiembre de 2010.

²⁷⁹ Oscar Araiz, entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

²⁸⁰ Para Zimmermann, fue la primera maestra con la que experimentó la experiencia con el cuerpo y la voz. “Así abrió la clave básica de la “interpretación” en Teatro- Danza.” (2007:51).

²⁸¹ Susana Ibañez, entrevista personal. Septiembre de 2010.

²⁸² Oscar Araiz, entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

Finalizados los tres meses de clases, el Grupo de Dore Hoyer quedó conformado por Oscar Araiz, Susana Ibañez, Lía Jelin, Angó Domenech, Iris Scaccheri, Ana Cremaschi, Martha Jaramillo y Olga Dewel. En el Coro de Movimiento o en las clases participaron actores y bailarines como Norman Briski, Pablo Herrera, Ángel Pavlovsky, Luis Álvarez y Aldo Tulián, entre otras/os.²⁸³



Imagen 22 - Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer²⁸⁴

3.4 Dos obras. Una cadena de ideas.

Luego de un período de ensayos, el 7 de mayo de 1961 se estrenaron en el Teatro Argentino de La Plata dos obras, *La idea* y *Cadena de Fugas*. Ese mismo mes, ambas obras tuvieron también una función en el Teatro Colón²⁸⁵. La gacetilla de prensa daba cuenta del conocimiento que las/os

²⁸³ El grupo es mencionado en algunos programas de mano como *Dore Hoyer y el Conjunto de Danzas Modernas o Grupo de Danza Moderna dirigido por Dore Hoyer*.

²⁸⁴ De izquierda a derecha: Arriba, Susana Ibañez, O Araiz, Iris Scaccheri, Olga Derwell. Abajo: Angó Domenech, Ana Cremaschi, Lia Jelin, Dore Hoyer, Noemi Fredes. Archivo Susana Ibañez.

²⁸⁵ En el libro *Historia del Teatro Colón (1908 – 1968)* de Roberto Camaño, *Cadena de Fugas* y *La Idea* figuran dentro de la Temporada de Ballet de 1961 donde se presentaron obras como *Apolon Musagete* con coreografía de G. Balanchine; *Usher* y *Choreartium*, coreografía de L. Massine, *El lago*

espectadoras/es tenían de Hoyer a partir de sus presentaciones en la década del cincuenta. Por esa razón, la gacetilla anunciaba que, esta vez, Hoyer no actuaría en calidad de solista, sino como directora del grupo. Sin embargo, la gacetilla estimulaba la expectativa en función de los mismos principios que, hasta ese momento—al menos en el ámbito de la danza en nuestro país—habían singularizado a Hoyer como solista: “revela la riqueza y originalidad de su mundo interior, fiel a su credo artístico de que toda verdad es hermosa y toda hermosura es verdad” ²⁸⁶.

Estas presentaciones solistas también eran la referencia de aquellas/os espectadores, como el director teatral Kado Kostzer, que había visto bailar a Hoyer en *Bolero*, “veintidós minutos de electrizante destreza que todos ovacionamos”, y que relata en en sus memorias:

No mucho después, ya sabedor de quien era y ¡lo que podía! Dore Hoyer, montamos nuevamente en el Fiat 600 para regresar a La Plata. Esta vez no se trataba de un recital como solista de la bailarina y coreógrafa, sino de un grupo, una compañía que ella había formado y dirigía. [...] Siempre en el autito, alguna que otra vez realizamos el trayecto de 58km- sin autopista entonces a la ciudad de las diagonales[...] (2016:273

de los Cisnes con coreografía de M. Petipa y L. Ivanov; *Romeo y Julieta*, coreografía de S. Lifar, *Bolero*, coreografía de A. Milloz entre otros (TOMO II, p.504)

²⁸⁶ Diario El Día.7 de mayo de 1961.Archivo del Teatro Argentino de La Plata.

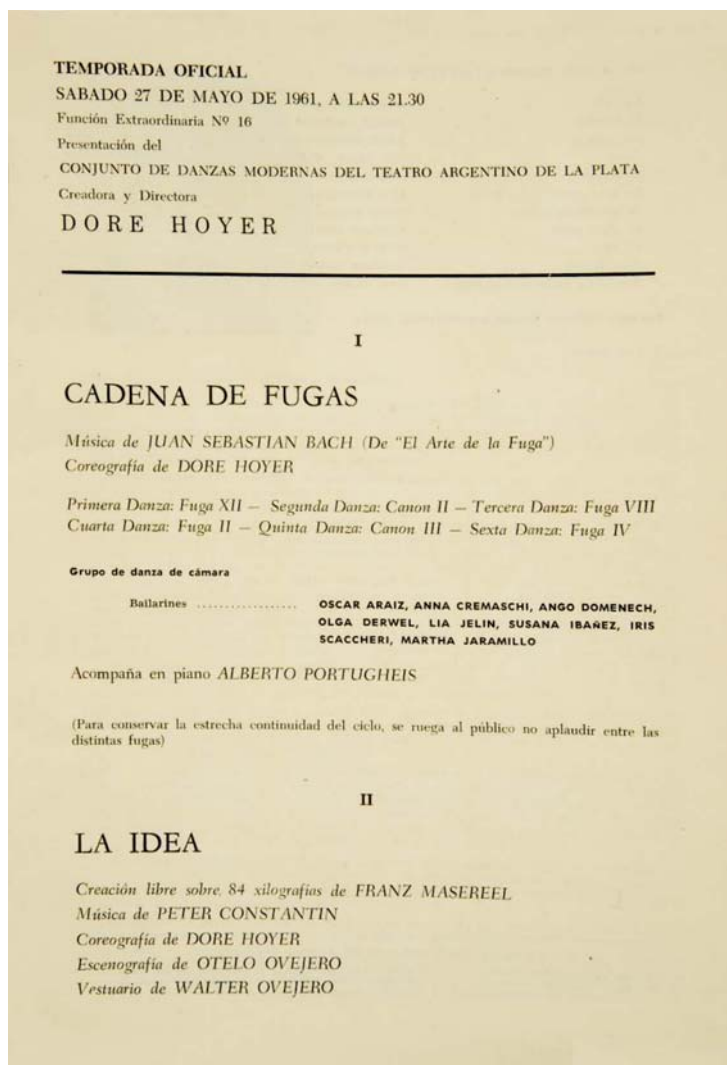


Imagen 23 - Programa de mano. Teatro Colón.²⁸⁷

3.4.1 De Juego de Fuerzas a Cadena de Fugas

En diciembre de 1960, al finalizar el proceso de selección de ambos elencos en La Plata, Hoyer ya contaba con la selección de una serie de fugas de Bach “que transformaría en una pieza grupal de treinta minutos que aún llevaba el título *Juego de Fuerzas*, título que sería cambiado antes del estreno por *Cadena de Fugas* (Müller, 1992: 187). Más tarde Hoyer declararía:

Mi primera obra grupal, *Juego de Fuerzas*, con siete fugas de J.S. Bach, se realizó en seis semanas. Siete bailarinas y un bailarín. Creo que, con este contenido temático, logré hacer justicia a las fugas de Bach también

²⁸⁷ Presentación del Grupo de Danzas Modernas del Teatro Argentino de La Plata. Función extraordinario Nº 16. sábado 27 de mayo de 1961. Archivo Susana Ibáñez.

en lo que atañe a la coreografía. Mi punto de partida fue la ‘doctrina del movimiento’, tal como nos la explican los griegos, y Spinoza, y también Konstantin Brunner. Esa gran y única verdad: [...] ‘¡Nada está quieto! El planeta entero gira en torno al sol, que a su vez está en movimiento con todo su sistema y así hasta el infinito... Todos estamos entreverados en sintonía con el mundo de las cosas... La unión de las diversas individualidades hasta formar UN SOLO individuo. (Una fusión y un desgarramiento a la vez.) K. Brunner’ [...] ²⁸⁸

Para Hoyer esta concepción del movimiento y de la creación grupal, se convertiría en un procedimiento artístico, donde de alguna manera, las partes de sus creaciones podían ser intercambiadas, entrelazadas infinitamente. En tal sentido, cuando retornó a Alemania montó *Juego de Fuerzas* en calidad de solista, de modo que: “[...] como hizo en más de una ocasión también con otras obras grupales– integró a su programa de la gira por Alemania a modo de variación las partes solistas que había extraído de la pieza grupal”(Müller, 1992: 187).

Esta “doctrina del movimiento” que Hoyer menciona para *Juego de fuerzas*, obra que titulará *Cadena de Fugas* para el estreno en La Plata, también se establece entre la sección “*Liebe*” (Amor) de la obra *Afectos Humanos*, estrenada por Hoyer en Berlín en 1962²⁸⁹ como solista, y el dúo que interpretan Oscar Araiz y Angó Domenech, en *Cadena de Fugas*. Araiz, de hecho, advierte esas conexiones:

Afectos Humanos de alguna manera está conectada con *Cadena de Fugas*, porque también es Bach, usa las mismas fugas, por ejemplo, ella hacía un solo en *Afectos Humanos*, con los brazos como si fueran cisnes, que es Amor, y ese dúo que yo hacía en *Cadena de Fugas* con la misma música con Angó, era Amor. [...]. las cosas no empiezan ni

²⁸⁸ Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter y Garnet Schuldt, “Dore Hoyer, Tanzarine (Colonia: Hentrich, 1992), 193-216 “. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

²⁸⁹Según Waltraud Luley, Hoyer basó las secciones de *Afectos Humanos* (1962) en la división que hace Spinoza de las emociones humanas, que son las emociones que afectan la vida humana: honor, vanidad, odio, avaricia, miedo y amor. (Dore Hoyer. An Attempted Portrait/ Versuch einer Würdigung. Text by: Waltraud Luley. Redaktion. Birgit Kirchner en *Ballet International*. February. N°. 2-88. Volume 11/11.Jahrgang ISSN0722-6268. DM/SFr10. Se han realizado diversas investigaciones, reconstrucciones y reactuaciones de esta obra. Para ampliar: *Yvonne Hardt on a discussion with Waltraud Luley, Susanne Linke and Martin Nachbar; Reconstructing Dore Hoyer’s Afectos Humanos* en Knowledge in Motion ; Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. (2007) Edited by: Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcketranscript-Verlag.

terminan, no son obras, todo es un gran ejercicio, como diría Hoyer y enlazado, las cosas se continúan, se influyen unas a otras [...] ²⁹⁰.

El proceso de montaje de *Cadena de Fugas* no estuvo exento de dificultades. Según Hoyer: “El hecho de que mis bailarines se hayan asimilado a Bach es casi un milagro, porque exceptuando al bailarín, no tienen formación musical alguna y la mitad directamente carece de sensibilidad para la música”²⁹¹. Para Hedwig Müller (1992) es probable que no fuera cierto que las bailarinas no contaran con la musicalidad requerida, porque más tarde la coreografía se transformaría en un legado para su grupo: “Les lego a mis bailarines estas fugas de Bach que podrán danzar cuando quieran, prescindiendo de mí. Solo necesitan contar con un buen pianista y un escenario sin decorado”(Hoyer cit. en p.188)²⁹². Para la bailarina Iris Scaccheri “Dore proponía un Bach absolutamente dentro del equilibrio Bach y yo hacía otra contraposición y yuxtaposición y contrapunto de los ritmos. Hasta que decidí hacer Bach-Bach, entonces ahí nos llevamos muy bien” (Isse Moyano, 2006:76).

El bailarín al que refiere Hoyer es Araiz quien fue, además, asistente para ambas puestas. En viajes compartidos, desde y hacia La Plata, Hoyer le confió su interés en montar un trabajo sobre *El arte de la fuga* de Bach: “Mi danza se llamará ‘El juego de las fuerzas’: las fuerzas en armonía, las desencadenantes, las de la justicia (la expulsión del paraíso), la fuerza aglutinante del amor, serena de la gracia y la recuperación del equilibrio en el círculo que la cierra” (en Falcoff, 2008:274). En sus memoraciones, Araiz considera que:

su punto de vista era puramente mecánico y físico, aunque luego la palabra fuerza podía ser reemplazada por emoción. La imposibilidad de desvincular lo mecánico/orgánico de lo emotivo/expresivo fue una señal con la que identifiqué instantáneamente. *Cadena de Fugas*, como fue

²⁹⁰ Araiz, Oscar. Entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

²⁹¹ Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter y Garnet Schuldt, “Dore Hoyer, Tanzarine (Colonia: Hentrich, 1992), 193-216 “. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

²⁹² La coreografía Cadena de fugas de Dore Hoyer fue repuesta en julio de 1968, meses después del suicidio de Hoyer en Berlín. Fue el segundo programa que presentaba el Ballet del Teatro San Martín, que había sido recientemente creado y que dirigió Oscar Araiz entre 1968 y 1971. Intérpretes: Irma Baz, Norma Binaghi, Cristina Barnils, Lía Jelín, Susana Ibañez, Virginia Martínez, Doris Petroni y Oscar Araiz. Clave: María E. de Kotzarew. (Araiz; 2019:214).

llamada la obra, revela una lectura física sobreimpresa a otra puramente anímica. Este concepto fue guardado como modélico (2019:39).

Este “concepto modélico” que menciona Araiz estaba ligado a la pertenencia de Hoyer a la *Ausdruckstanz*, que vinculaba indisolublemente lo mecánico /orgánico con lo emotivo/expresivo. Estos aspectos fueron parte de las concepciones de la danza moderna en Buenos Aires hasta finales de la década del cincuenta. Sin embargo, si bien esto no implicaba la emergencia de algo nuevo, a estas concepciones se le sumaba la honestidad y la sinceridad. En sus memoraciones, Araiz elige enfatizar cómo, en la propuesta de Hoyer, la sinceridad o la autenticidad eran asociados al movimiento. Esto último era el eje del modelo a seguir. Para Araiz:

La mayor exigencia, el rumbo que no debía perderse era la sinceridad, la honestidad, es decir, una cualidad ética. Esto implicaba desnudarse de todo tipo de muletillas, emociones o códigos habituales, elementos a los que se acude inconscientemente como sostén o protección. Dore rechazaba con dureza toda simulación o adorno, lo tiraba abajo, había que recomenzar desde otra zona física y mental. Quizás esté allí la esencia de su llamado “expresionismo”: una obsesiva búsqueda de lo esencial, una disposición de absoluta entrega, una vivencia más próxima a la metáfora que a la simulación. Dore parecía escarbar en el interior para luego triturarnos o clamarnos con palabras y gestos que parecían caricias o bofetadas, nos despertaba con provocación, sin duda estar a su lado era conmoviente. Con – moción. Nos preguntábamos si media nuestra resistencia, o sí provocándonos nos inducía al trabajo con nosotros mismos (2019:37).

Para esta pieza grupal Hoyer también había diseñado el vestuario. Los trajes de las mujeres eran “largos y sobrios en la gama de rojos oscuros, llevaban en el ruedo una gruesa cuerda de algodón blanco que les aportaba peso y caída” y en las cabezas llevaban, tanto las bailarinas como el bailarín, un tocado realizado con la misma soga con forma de “pagoda” (Araiz, 2019: 40). Las fotografías de *Cadena de Fugas* muestran además que el vestuario diseñado por Hoyer homologa a las bailarinas de tal manera que deja ver la disparidad de los cuerpos y deja traslucir ciertas singularidades.

Hoyer había pensado esta obra para abrir las presentaciones del Grupo por “la claridad de la forma espacial” (Müller, 1992:187) como un contrapunto con la obra *La Idea* “una obra narrativa, de impronta dramática en cuanto a

su contenido” (Müller, 1992:187). Aparentemente, este orden se mantuvo a partir de la segunda función, porque, en la función del estreno *Cadena de Fugas*, cierra la presentación luego de presentarse *La Idea* ²⁹³.



Imagen 24 - *Cadena de Fugas* (1961)²⁹⁴

²⁹³ La documentación de la que dispongo respecto de otras funciones realizadas en el Teatro Argentino es, además: 12 de mayo a las 21.15, 24 de mayo una función conmemorativa por el 25 de mayo, donde sólo se presenta *La Idea*, dado que comparte la presentación con el Coro Universitario de la Plata y la del 6 de junio a las 21.15hs. Además de la del Teatro Colón el 27 de mayo a las 21.30hs. En todas las funciones, salvo la conmemorativa, *Cadena de Fugas* abrió las presentaciones y *La Idea* las cerró.

²⁹⁴ De derecha a izquierda: Lia Jelin, Susana Ibañez, Iris Scacheri, Ana Cremaschi, Olga Derwell. Archivo Susana Ibañez.



Imagen 25 - *Cadena de Fugas* (1961)²⁹⁵

3.4.2 La Idea

Como se ha mencionado en el capítulo anterior con relación a la trayectoria de Hoyer en la Alemania de posguerra, en 1946 ya había tomado como recurso xilografías para una obra grupal en *In Memoriam Käthe Kollwitz*, estrenada con su grupo de bailarinas en Dresden²⁹⁶. Para el trabajo que iba a realizar en La Plata, ya contaba con el plan de convertir la serie de xilografías del pintor belga Frans Masereel, que conformaban la novela gráfica *L'Idée*, en una obra grupal.

Esta obra se llamó *La Idea* y fue interpretada por el Grupo de Danzas Modernas y el Coro de Movimiento del Teatro Argentino de La Plata, que

²⁹⁵ Archivo Susana Ibañez

²⁹⁶ Hans Weidt (1904 - 1988) otro exponente de la Ausdruckstanz, había estrenado en 1931 *Passion eines Menschen* (1931), con relatos en vivo de Ludwig Renn, música de Stefan Wolpe, y máscaras de Erich

Goldstaub, basada en las xilografías de Masereel, esta vez en la novela gráfica *Die Passion Eines Menschen* (25 imágenes de la pasión de un hombre).

contaba con treinta y un integrantes²⁹⁷. En contraste con la gravitación que tuvieron las fotografías y las notas de prensa de Hoyer como bailarina solista, son pocas las fotografías y críticas disponibles de esta obra grupal realizada con actores, actrices y bailarinas/es argentinas/os²⁹⁸. El acceso al material de la obra está compuesto por una reconstrucción fragmentada de fotografías, notas de prensa, testimonios y datos del programa de mano. Por otra parte, como referencia, contamos con la novela gráfica de Masereel *L'Idée*, la que, de aquí en adelante, mencionaremos por su nombre original en francés, para diferenciarla de la obra de Hoyer. Al igual que en el capítulo anterior, donde analizamos las fotografías de las danzas solistas de Hoyer, tomaremos en cuenta la perspectiva “radial” que utiliza John Berger en torno a la fotografía, de modo que esta pueda verse en términos “que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (2013: 84).

La puesta de *La idea* supuso una serie de decisiones, comenzando por la de adaptar un formato singular, como lo era la novela gráfica de Franz Masereel, publicada en 1920, que constaba de 83 xilografías, donde el artista se presentaba a sí mismo en una especie de “autoficción”²⁹⁹. En la *L'Idée* aparece un primer bloque de imágenes, donde se ve al artista frente a una mesa de trabajo blanca y vacía, con una gran telaraña de fondo. Luego, siguen una serie de imágenes donde se puede ver al propio Masereel acunando a “Idea” representada como una pequeña mujer desnuda de cabello negro. El autor coloca a la mujer en un sobre con el objetivo de hacerla conocer por el público. Luego de una serie de peripecias que sufre en la ciudad, donde es atacada, perseguida y censurada, “Idea” vuelve a la habitación de Masereel y descubre que el autor tiene una nueva “Idea”, representada por una mujer con el pelo blanco. En los cuadros siguientes se

²⁹⁷ Programa de mano función 25 de mayo de 1961. Teatro Argentino de La Plata. Archivo Susana Ibañez.

²⁹⁸ Las fotografías de las que dispongo para este análisis provienen del Archivo personal de Susana Ibañez y las publicadas en el libro Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter y Garnet Schuldt, “*Dore Hoyer, Tanzarine* (Colonia: Hentrich, 1992), 193-216 “. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

²⁹⁹ Utilizo el término en forma general, en función de que en la narración visual coinciden autor y protagonista. “En *El Sol*, Masereel aparecía cuatro veces, en *La Idea*, Masereel, aparecía catorce veces”. (Berónä: 2009).

ve como el artista coloca a la “Idea” del pelo negro en un cuadro y la cuelga en la pared. El cuadro muestra a “Idea” crucificada, con un hombre llorando arrodillado a sus pies, que podría ser el Masereel. Por detrás se puede ver una calavera y un edificio. Luego, se va a Masereel colocando a la nueva “Idea” en un sobre y entregándola para hacerla conocer nuevamente al público. El último cuadro lo muestra llorando mientras se tapa la cara y por detrás se ve el cuadro mencionado en otro plano ³⁰⁰.



Imagen 26 – Imágenes de *L'Idée* de Frans Masereel.³⁰¹

³⁰⁰ “L’Idée” presenta los trabajos en madera más complejos de Masereel tanto con relación a los personajes como a los eventos que describe. (Beronä; 2009:34) Además, entre 1930 y 1932, el director checoslovaco Berthold Bartosch (1893 -1968), creó una película animada de 27 minutos llamada “L’Idée”, que tuvo al principio la asistencia del propio Masereel.

³⁰¹ Chapius, Marius. *Frans Masereel e la vérité nu.* En https://next.liberation.fr/culture/2018/10/18/frans-masereel-et-la-verite-nue_1684674

De acuerdo con los testimonios recogidos por Hedwig Müller (1992), Hoyer relataba varias de las decisiones que fue tomando para la puesta de *La idea* en La Plata y Buenos Aires³⁰². En principio, Hoyer comentaba que “La trama de la danza está dividida en: prólogo, cinco escenas, epílogo” y, en un intento por marcar su voluntad de fidelidad a la novela gráfica, comenta que “El escenario tiene cortinados negros y en el fondo se coloca un foro ilustrado que, tratado como una xilografía, muestra el recorte de la calle de una ciudad con chimeneas de fábricas, negocios, locales nocturnos. El vestuario conserva el blanco y negro con tonos intermedios de gris”³⁰³. Según Müller (1992), el prólogo de la obra comenzaba con un sonido, “un golpeteo monótono como gotas que caen. El personaje del Creador está sentado sobre la caja en el medio del escenario. En la caja yace escondida la muchacha “Idea”. Una tela de araña gigante expresa el pensamiento taladrante. La escena se convierte en un dúo”³⁰⁴. En la primera escena, *El Debate*,

La Idea está sentada desnuda y asustada sobre la mesa, a merced de la crítica pública. Desde todos los ángulos, los participantes del debate se van acercando cada vez más a ella como si fueran una masa amenazante y clavan la vista en la muchacha. La multitud protesta, llena de indignación por su desnudez. Algunos suben de un salto a la mesa, agarran a la muchacha y la visten con vestido y sombrero de una señora burguesa. “Idea”, horrorizada, quiere huir, y en ese acto la multitud le vuelve a arrancar el vestido. Perseguida por estas personas, “Idea” se precipita a la calle, donde es atrapada por policías y cubierta con una larga camisola (p. 189).

³⁰² No es posible saber si la descripción del autor es tomada de testimonios o de material de archivo o documental.

³⁰³ Frans Masereel³⁰³ había publicado en 1920 por primera vez, “*La Idée, sa naissance, sa vie, sa mort*” a través de ediciones Ollendorf, en 1921 ya había sido publicada una extensa selección de esos grabados en la revista *Vanity Fair*.

³⁰⁴ Hay diferencias entre los nombres de las escenas que describe Muller y los nombres de las escenas de los programas de mano de las funciones del Teatro Colón y el Teatro Argentino de la Plata, seguramente por cuestiones de traducción. Para esta descripción tomaremos en cuenta los nombres del programa de mano y la descripción de las escenas que realiza Müller.

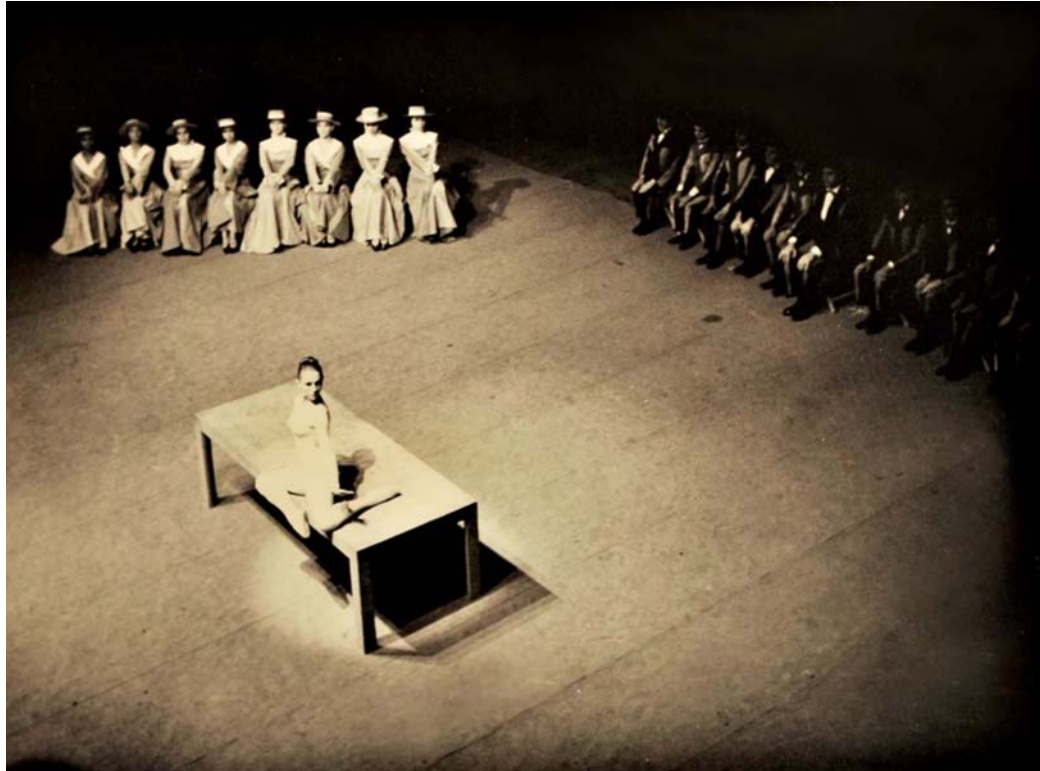


Imagen 27 - *La Idea*. Escena I. El Debate. Sobre la mesa "Idea": Anna Cremaschi. Detrás el Coro de Movimiento.³⁰⁵



Imagen 28 – *La Idea*. El Debate. Sobre la mesa "Idea": Anna Cremaschi.³⁰⁶

³⁰⁵ Archivo Susana Ibañez.



Imagen 29 - *La Idea*. Escena I El Debate.³⁰⁷

En la segunda escena, *La Calle*,

Nuevamente libre, "Idea" sale con su larga camisola en busca de su creador. Pasa junto a transeúntes groseros, busca en locales nocturnos hasta que finalmente lo descubre en plena calle y ella se da a conocer a él quitándose la camisola. Él la abraza y la besa. Pero, de inmediato, policías y transeúntes se abalanzan sobre ellos y se llevan preso al hombre (p.189).

En la tercera escena, *La Cárcel*, se puede ver

En el fondo, el hombre tras las rejas. Delante, como una virgen desnuda, la muchacha. En primer plano, el juez en la mesa del tribunal. A su orden, los policías hacen comparecer al hombre. El juez dicta la sentencia de muerte por fusilamiento. Pero la muchacha se para delante de él y se sacrifica. Interludio: La asesinada es llevada a su tumba en una procesión, encabezada por el hombre. La muerte es simbólica y como una visión (p.189).

³⁰⁶ Archivo Susana Ibañez.

³⁰⁷ *Dore Hoyer*, Tanzarine (Colonia: Hentrich, 1992), *La Idea*. Escena I. El debate. P.188. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

En la escena cuarta, que en el programa de mano se denomina *Transeúntes*, se describe que

Disfrazada como ciudadana obediente, "Idea", encubierta, recorre otra vez la ciudad. Al agradarle tanto a los transeúntes se siente envalentonada para darse a conocer. Pero en el momento en que arremanga su vestido y muestra su desnudez, provoca burla, desdén e indignación. Abandonada en una calle vacía, la muchacha se larga a llorar. Entonces le dirige la palabra un viejo sabio, que la hace pasar a su biblioteca. Cuando al arremangarse el vestido ella se da a conocer y él también la reconoce como "Idea", quiere cerrar la puerta. La muchacha, asustada, huye y cruza precipitadamente la calle hacia la imprenta de enfrente. Pero ya comienzan a ingresar desde todos los ángulos los transeúntes a la imprenta (p.190).



Imagen 30 - *La Idea*. Escena 2. La Calle.³⁰⁸

³⁰⁸ Ibidem. p. 190.



Imagen 31 – *La Idea*. Escena 4: Transeúntes o La Prisión.³⁰⁹

³⁰⁹ Ibidem. p.191.

En la quinta escena, *El martirio*,

Atada a un poste, a sus pies una montaña de libros se encuentra "Idea", condenada a la muerte en el fuego. El pueblo baila una danza en torno a la hoguera. Pero la muchacha logra liberarse. Va subiendo por encima de las espaldas de los danzantes y baila la danza del triunfo." Al final, La Idea vive, como en el prólogo "El hombre tiene en sus manos una muchacha nueva cuando ingresa "Idea". La muchacha nueva también está desnuda; es su nueva idea, ya que había enterrado a la vieja. Pero la idea nueva hace valer su derecho exclusivo sobre el creador. Con tristeza, la primera "Idea" se ubica detrás de la tela de araña. Con fuerza vital, la segunda idea se escapa dando saltos, el hombre coloca su rostro en las manos y se larga a llorar (p.190).



Imagen 32 - *La Idea*. Escena 5: El martirio.³¹⁰

³¹⁰ Ibidem. p. 189



Imagen 33 – “Idea” e “Idea en su segunda forma”. Ana Cremaschi e Iris Scaccheri.³¹¹

³¹¹ Archivo Susana Ibañez.

A diferencia de las danzas solistas que Hoyer había presentado en sus giras anteriores, en *La Idea*, los personajes eran presentados, desde el programa de mano, con el rol que desempeñaban dentro del argumento, lo cual reafirma un modo de representación donde domina un planteo narrativo y referencial respecto de la novela de Masereel.

Las fotografías con las que contamos permiten corroborar estos indicios: los vestuarios utilizados por las/os bailarinas/es, actores y actrices se atienen a los respectivos roles que ocupan en cada escena, y los movimientos que se pueden observar reproducen gestos y acciones, tales como los que están explicitados en la descripción de Müller y en el programa de mano, tales como “Idea” arremangándose la pollera, atada a una cruz, los cuales pueden apreciarse en las fotografías incluidas en el apartado (imágenes 31 y 32).

Las referencias a la novela gráfica se pueden visualizar también en la imagen 27, que muestra a la bailarina que personifica a “Idea”, vestida con una malla que asemeja la desnudez sentada sobre una mesa, expuesta a la crítica pública, representada por el Coro de Movimiento, que se encuentra organizado en dos diagonales al fondo donde están sentadas/os mujeres y hombres en forma separada, cuyos vestuarios intentan imitar a las figuras del dibujante belga. En la imagen 29 también se ve a “Idea” de pie, con un hombre a su lado y, por detrás, al Coro de Movimiento. La imagen 28 muestra a “Idea” cubierta con un vestido. Las tres imágenes corresponden a la escena I, *El debate*. En la imagen 33, se puede observar a las dos “Ideas”, ambas en mallas que simulan la desnudez, iluminadas con una luz cenital que delimitan dos círculos, uno sobre cada una de ellas, mirándose entre sí. En cuanto a la figura femenina en *La Idea*, esta se mantiene dentro de los cánones románticos, presentes en otros ballets, incluso en otras obras donde Hoyer había participado como bailarina, como su propia versión solista de Juana de Arco en *Mujeres bíblicas* o su protagónico en *Le Sacre du Printemps* (Consagración de la Primavera) de Mary Wigman en 1957. Ambas se tratan de sacrificios: En la primera la protagonista es condenada a morir en la hoguera; en la segunda, se produce el sacrificio ritual de una joven virgen, elegida para celebrar la llegada de la primavera. Un modelo

donde la figura femenina se muestra en posición de ser mirada, en un lugar de subordinación y finalmente es sacrificada. Siguiendo el planteo que Laura Mulvey realiza para el cine,

[...] la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte que puede decirse de ellas que connotan para “ser mirabilidad” [to be-looked-at nees].

Para esta autora el placer visual se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino (2001: 370). En *La Idea*, la figura femenina es la musa del creador a la vez que un producto de su mente, su desnudez es ocultada, a la vez que es sacrificada. Sin embargo, podría pensarse que Hoyer mantiene la figura de “La Idea, en su segunda forma”, que presenta ciertas tensiones respecto de ese sacrificio, así en el final la “Idea” permanece y resiste en otra figura femenina, “La Nueva Idea”, no se sabe si para reproducir el mismo círculo o para romperlo.

3.4.3 El Coro de Movimiento

Observar las fotografías donde aparece el Coro de Movimiento (imágenes 27, 28, 29 y 32) da cuenta de sus implicancias como herramienta teatral en la escena. En las distintas fotografías la mirada de las/os intérpretes que integran el Coro de Movimiento se dirige hacia el interior de la escena y focaliza hacia un mismo objetivo: el personaje de “*Idea*”. Si la estrategia de Hoyer era afectar a los espectadores a través del Coro de Movimiento, este los conduciría a centrar su mirada en el personaje, como voyeurs de la escena. En oposición, en la fotografía que corresponde a la escena 2, “La calle” (imagen 30), cuando Idea camina vestida con su “larga camisola”, es la única imagen donde la “multitud” no hace foco en ella.

Las fotografías muestran cómo el Coro focaliza, se aleja, se distancia, se agrupa, se abalanza siempre en función del personaje de “*Idea*” y los espacios que esta ocupa. En las fotografías disponibles, el Coro es la representación de la multitud en las diferentes variantes en las que aparece en las imágenes de Masereel, o en los requerimientos del argumento. Al

mismo tiempo, el movimiento conjunto del grupo define, fuertemente, el diseño espacial a partir de las tensiones entre este y la protagonista. Al respecto, algunos diseños coreográficos compuestos por Hoyer para esta obra la vinculan con el que de este formato coreográfico realizaron otros exponentes de la *Ausdruckstanz*, como Mary Wigman, como su versión de la *Consagración de la Primavera* de 1957, donde Hoyer había interpretado el papel de La Elegida.³¹²

Por otra parte, la multitud había sido, ya, muy significativa en las xilografías de Masereel, y, muy posiblemente, se trató de un elemento atractivo para Hoyer, que tenía pensado conformar un elenco con un gran grupo de actores y bailarines, y mostrar este formato coreográfico que consideraba novedoso en Buenos Aires y La Plata. Ese gran grupo, desde su propia conformación, se diferenciaba de las/ os intérpretes que ejercían roles individuales y que, en su mayoría, provenían del Grupo de Cámara.

Oscar Araiz reflexiona sobre algunas de las características de los usos del Coro de Movimiento y sus vínculos con otros movimientos artísticos y filosóficos contemporáneos. Recuerda, por ejemplo, que se trataba de “un grupo de treinta intérpretes utilizado como una masa protagónica que ejecutaba movimientos simples, gestuales, al unísono, o en completa diversidad, creando texturas de movimiento, a la manera de la pintura informalista” (2019:41)³¹³. Para Araiz, la primera coincidencia entre el Coro de Movimiento y la pintura informalista “aparece con la alusión a una ‘situación existencial’, precisando, en sus términos, que se trataba de una ‘apasionada necesidad de verdad’” (Araiz, 2019:42). Araiz recuperaba algunos de esos sentidos al describir al Coro de Movimiento, otorgándole un carácter plástico, más cercano a la abstracción, donde lo preponderante es la materia: “El coro escupe, devora, ebulle, chorrea, invade como un magma o se petrifica y puede hacerlo con una extrema economía de medios y

³¹²Esta obra de Mary Wigman del período posterior a la posguerra se distinguía de sus obras realizadas durante la década del treinta como *Das Totenmal* (1930).

³¹³ La pintura informalista como tendencia aparece e, pintura matérica, n 1945 y mediante una amplia variedad de direcciones art autre, action painting, tachismo, espacialismo, pintura matérica, domina el ámbito artístico de los años cincuenta y sesenta. Según Karim (1978) la denominación de arte informal tiene su origen en un término acuñado por Michel Tapié, en 1951, quien fue el primero en hablar de la “trascendencia de lo informal” al hablar de su pintura.

movimientos mínimos” (2019: 43). La elaboración de Araiz sobre el Coro de Movimiento recoge recuerdos y referencias variadas que, con la corriente informalista en las artes visuales como encuadre privilegiado, tuvieron su pregnancia en la cultura argentina en las décadas de 1950 y 1960³¹⁴. Sin embargo, esa caracterización difiere en varios elementos en relación a la recepción inmediata de las obras de Hoyer por parte de la crítica especializada. Un comentario de *La Prensa*, por ejemplo, se extendía así:

El estreno de la velada grupal fue un éxito monumental. Tanto la precisión de la coreografía de las fugas de Bach como el dramatismo lleno de suspenso de *La Idea* hallaron eco entusiasta en el público y la prensa. El “Grupo de Danza de Cámara Dore Hoyer” y su Coro de Movimiento fueron celebrados efusivamente. “No hay un solo movimiento que esté de más. Los intérpretes logran cumplir con los requerimientos de la coreógrafa: alcanzar una expresión sublime con una inmensa capacidad de compenetración. El tratamiento de cada uno de los papeles muestra la personalidad de Dore Hoyer como coreógrafa. Hasta el momento solo la conocimos como solista, ahora por primera vez podemos admirar también su talento para la dirección. Lo que por lo general se llama cuerpo de ballet, aquí es captado por el ‘Coro de Movimiento’, que con sus desplazamientos exactos alcanza gran efectividad teatral. Las soluciones del área de la iluminación también son lisa y llanamente magistrales. En ese sentido, se destacan especialmente las escenas *La prisión* y *El martirio*. La escena de la prisión nos trae a la memoria por ejemplo el ballet de Joos *La mesa verde*. El baile final de “Idea” con la cruz se nos presentó como un punto culminante al interior del ballet expresionista³¹⁵.

La reseña reunía comentarios sobre ambas obras de Hoyer, *Cadena de Fugas* y *La Idea*. Elogiaba la capacidad de los intérpretes, a la vez que reafirmaba la capacidad pedagógica de Hoyer, entendiendo que el tratamiento de los personajes era la demostración de la personalidad de la coreógrafa, aunque en esta oportunidad no cumpliera el rol de intérprete. En cuanto al Coro de Movimiento, que a la llegada de Hoyer se había presentado como un formato novedoso, para la crítica cumplía finalmente su rol como herramienta efectiva y teatral. Las escenas 4, “La prisión” (imagen 31), y 5, “El Martirio” (imagen 32), de *La Idea*, fueron asociadas al “ballet

³¹⁴ En virtud de indagar sobre las características del movimiento informalista, Araiz refiere a un texto de Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro: el informalismo en la pintura y la escultura reciente*, publicado por Seix Barral en 1960.

³¹⁵ Diario *La Prensa* 10 de mayo de 1961. Citado en Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter y Garnet Schuldt, “Dore Hoyer, Tanzarine (Colonia: Hentrich, 1992), 193-216 “. New York Public Library for the performing arts. Traducción: Martina Fernández Polchuc. No se debería soslayar que este fragmento es el que selecciona Müller para la descripción de *La Idea* en el libro dedicado a Hoyer.

expresionista”, ejemplificado por la crítica a través de la *La Mesa verde* de Kurt Joos. Estas valoraciones confirmaban que, por lo menos para la crítica especializada, la recepción de la obra se mantenía en un ámbito de lo ya conocido, teniendo en cuenta que no se había modificado respecto de otras expresiones vinculadas a la danza alemana que se habían exhibido en nuestro país en décadas anteriores y cuya última referencia era el Ballet Nacional Chileno. De esta forma, el discurso de la crítica colocaba la obra de Hoyer como un elemento “residual” en términos de la definición de Williams, lo que “ha sido efectivamente formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; [...] como un elemento efectivo del presente”(2009:167).

Por otra parte, desde el punto de vista de la recepción de aquellas/os espectadoras/es resulta un punto central indagar las condiciones de posibilidad de la puesta de *La Idea* y, en particular, el atractivo que podía ejercer la temática para un público que, en principio, no estaba familiarizado con la novela gráfica de Masereel³¹⁶. *La Idea* de Hoyer pudo haberse interpretado de diversas maneras en el contexto de la puesta en nuestro país y, en este sentido, no se puede soslayar a esa “comunidad” de recepción del pasaje de la década del cincuenta a la del sesenta. Tomando como posibilidad una lectura en términos de símbolo en el sentido en que lo plantea Oliveras, esto es, entendiendo “que el estudio de los símbolos no concierne a la intención del artista sino a la historia de una comunidad [...]” (2011:94), es que, el coro de movimiento, el personaje de Idea, la desnudez, su sacrificio y el resurgimiento de la nueva Idea eran, en sí mismas, elementos que podían contener un gran valor polisémico para una comunidad que se encontraba atravesada por el furor de las diversas experiencias psicoanalíticas y aquella estructura de sentimientos que tenía a la autenticidad como uno de sus pilares.

³¹⁶ Frans Masereel se hizo muy popular en Alemania a partir de 1920, después de que *La Idea* fuera publicada a través de Kurt Wolff, quien también fue editor de Franz Kafka.

3.5 Los primeros años 60: entre la interioridad y la expansión de los límites. Entre lo residual y lo emergente

A mediados de 1961, se realizaron las últimas funciones de *Cadena de Fugas* y *La Idea*. Hoyer volvió a Alemania y la experiencia de un poco más de un año de trabajo finalizó con los dos elencos disueltos. Sin embargo, los primeros años de la década del sesenta reunieron un arco de manifestaciones diversas de la danza escénica que fueron la marca para desarrollos posteriores.

En el transcurso de la primera mitad de la década de 1960, en dos espacios clave, como el Teatro Municipal General San Martín y El Instituto Di Tella, ambos en Buenos Aires, se construyeron representaciones y se dirimieron sentidos sobre lo que se entendía como “moderno” en la danza. En esa dinámica podía dársele continuidad a las concepciones que, como en décadas anteriores, expresaban el mundo interior del artista y establecían una relación estrecha entre interioridad-autenticidad, e insinuarse otras que, alejándose de la exhibición de la interioridad del artista, establecían rupturas y pujaban por incluir otros mundos posibles.

Una de las marcas clave de la renovación en la década de 1960 fue la intensificación de los vínculos entre la danza y las artes visuales. En las décadas 1940 y 1950, algunas bailarinas referentes de la danza *moderna*, como Renate Schottelius y Paulina Ossona, se habían vinculado con el mundo de las artes visuales a través de aquellos que se manifestaban a favor de la interdisciplinaridad, como *Arte Concreto Invención*³¹⁷ y el Movimiento *Madí*³¹⁸. En la década de 1960, esa vinculación fue contundente

³¹⁷ Según Buccellato (2012) hacia finales de 1945, alrededor de la Revista *Arturo*, se organizaron dos veladas en las casas particulares de Enrique Pichon Riviere y Grete Stern, de donde surgieron dos movimientos: Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y MADÍ. “[...] los coordinadores también programaron una serie de improvisadas danzas expresionistas de la emigrada alemana Renate Schottelius, sobre las composiciones atonales de la sociedad La Nueva Música, a cargo de Juan Carlos Paz y Esteban Eitler. (Alberro; 2017: p.38). La bailarina también participó de la publicación *Madí Universal*. Madimensor. (Buccellato: 2012).

³¹⁸ La primera exposición de Arte Madí se inauguró en agosto de 1946 en el Instituto de Estudios Superiores que contaba con un espacio en la Galería Van Riel. (Alberro; 2017:122) El folleto de la exposición enumera el orden de los eventos durante los cuatro días. del espectáculo. Un concierto de música moderna y atonal a cargo de Esteban Eitler y Juan Carlos Paz se presentaba el primer día, mientras que otros conciertos, que incluían una danza se Paulina Ossona junto a una gama de otras actividades culturales estaban programadas para llevarse a cabo durante los cuatro días de exhibición. (Alberro; 2017: p.123).

y con características propias que intentarían hacer permeables los límites entre ambas disciplinas. Graciela Martínez, alumna de Renate Schottelius³¹⁹ y de Amalia Lozano en técnica de la danza clásica, siempre había estado interesada en las artes plásticas³²⁰. En el inicio de su investigación, presentó

una serie de recitales en el IAM (Instituto de Arte Moderno), dedicándose durante 1961/1963 a concretar resultados en su búsqueda. A mediados del 62 inició las danzas con objetos, luego se presentó en el interior del país (Tucumán, Rosario, Córdoba y La Plata). En julio de este año ofreció un recital en el Teatro San Martín, siguieron tres recitales en el IAM donde introdujo otra variante: objetos iluminados [...] ³²¹

Martínez presentó, en la Galería Van Riel, *La muerte de un cisne*³²², una obra realizada con objetos escultóricos. La referencia del título y la exploración de la bailarina y coreógrafa incluía un aspecto que había sido poco explorado hasta ahora: el humor. “Tenía un miedo terrible”, recordaba Martínez, “pero cuando la pieza comenzó el público se largó a reír; tuvo un gran efecto” ³²³.

Las iniciativas interdisciplinarias de Martínez incorporaban, también, a otras bailarinas. En agosto de 1963 se realizaron dos recitales en el Instituto de Arte Moderno que se llamaron “D.A.: danza actual”. Estas eran las primeras presentaciones en conjunto de Martínez, Marilú Marini³²⁴ y Ana Kamien. Según Miguel Grinberg, uno de los primeros periodistas que, en la escena local, intentaron la construcción de movimientos contraculturales:

³¹⁹ “[...] estoy segura de que en 1961 o 1962 tuve una discusión con ella, una pelea muy fuerte que me hizo dejar la clase dando un portazo delante de todo el mundo. ¿El motivo de la pelea? Le había reprochado que ella me ignoraba, que no tomaba en cuenta mi interés por hacer coreografías; la respuesta de Renate fue que yo no sabía nada de danza y que me faltaban al menos cinco años para empezar a dedicarme a la composición. Lo cierto es que le dije que iba a ser coreógrafa con o sin técnica. (Graciela Martínez entrevista en Falcoff; 2008:266)

³²⁰ En ese momento era la esposa de Antonio Seguí, y amiga de muchos pintores, especialmente de Kenneth Kemple.

³²¹ Grinberg, Miguel . “Danza Actual”, *Eco Contemporáneo*. N° 6/7. Octubre y agosto de 1963.

³²² Para ampliar la información acerca de la obra de Martínez ver las re- actuaciones que realizaron Sofía Kauer y Nicolás Licera y Graciela Martínez: Graciela Martínez: cosas, cisnes. (2019).

³²³ Graciela Martínez entrevista en Falcoff; 2008:266

³²⁴ Marilú Marini (1945) Mar del Plata. Bailarina, coreógrafa y actriz. Fue alumna de Renate Schottelius, Roberto Athayde y Alfredo Arias. También había tomado Seminarios en la Universidad de Buenos Aires con María Fux y Patricia Stockoe. Además, parte del Danza Actual y del T.A.F. creó junto a Ana Kamien las obras *Danse Bouquet* (1965) y *La fiesta Hoy* (1966) entre otras obras que se realizaron en el ITDT. Allí participó también de Prune Flat, Prune Flat (Ciruela Chata) de Robert Witmann realizado por Marta Minujín, Marucha Bo, Marilú Marini y Leopoldo Maler en el CEA. En 1975 se exilia en París, donde participa del grupo TSE que había creado Alfredo Arias en 1968. Actualmente trabaja en Francia y en Buenos Aires como actriz.

Súbitamente una cantidad de elementos suficientes como para sorprender y desconcertar a cualquier desprevenido espectador de danza. Una foto en el hall anticipa tres cuerpos en malla negra con sus cabezas cubiertas, metidas dentro de unas cajas blancas que alteran la imagen humana normal. Extraña figura colectiva donde cajas, manos y pies desnudos configuran algo distinto y desafiante. El resto se consume en la sala, sobre el escenario. Allí: la creación. El resultado de horas y horas de búsqueda, experimentación y liberación total. La síntesis depurada de meses de trabajo incesante donde mucho ha sido dolor, miedo y alegría, es decir: la acción del artista verdadero, el artífice en ejercicio. [...] Música electrónica y concreta, objetos de alambre forrado con telas semi-transparente, cajas, tubos, agujeros, luces internas... la maravilla de lo nuevo. El programa resume una experiencia que difícilmente pueda ser transferida por el espectador. La cuestión es asumirla o no, imposible determinar "lindo" o "feo"³²⁵.

Que bailarinas se presentaran en una galería de arte no era una novedad, pero sí había muchas otras. Por un lado, espacios como el IAM, La Galería Van Riel, la Alianza Francesa o el Instituto Di Tella, a partir de 1962, se convirtieron en espacios de exhibición y legitimación de obras, que permitían las puestas de trabajos que difícilmente podrían haberse presentado en otros espacios de exhibición. Por otro lado, la utilización de ciertos materiales de uso cotidiano, la inclusión del humor y el tono irónico que presentaban algunas de las piezas era un gesto, un comentario, hacia otras expresiones y tradiciones de la danza escénica.

Especialmente en la propuesta de Martínez, el cuerpo se presentaba oculto, como un material más, entre otros materiales de desecho, cajas de cartón, alambre, tubos. El movimiento, que ya no establecía causalidades narrativas o emocionales, también se convertía en un resto, un residuo, que las narrativas de la danza hasta el momento conocidas hubieran descartado, interpelando las bases mismas que consolidaron sus ideales de belleza. Y si, hasta ahora, por lo menos en las manifestaciones de la danza teatral o escénica cuyo recorrido fue analizado en este trabajo, la autenticidad y la expresión individual del mundo interior del artista, eran dos tópicos que estaban unidos, se va a presentar, según la reseña de Grinberg, un corrimiento de esas categorías hacia la exhibición de la acción del artista.

³²⁵ Danza Actual en Grinberg, Miguel, Revista Eco Contemporáneo. N° 6/7. Octubre y agosto de 1963.

GRACIELA MARTINEZ
danza actual
instituto de arte moderno
florida 659 bs. as.
lunes 29 julio 22 horas
5-12 agosto 19,30 horas



Imagen 34 - Afiche de Graciela Martínez. *Danza Actual*.³²⁶

Algunos títulos de estas coreografías, que refieren mayormente al uso de objetos, demuestran esta posición³²⁷, incluyendo *¿Le gusta el dólar sr. marciano?* (coreografía de Conjunto. Objetos Ana Kamien), *Mutación*. (coreografía de Marilú Marini), *Había una vez*. (coreografía y objeto. Graciela Martínez), *Edad interior*. (coreografía de conjunto. Objeto. Graciela Martínez.)³²⁸

En el reportaje que Miguel Grinberg le hizo a Marilú Marini en ocasión del estreno de D.A.: danza actual en 1963, se produce el siguiente intercambio:

MM: La gente no tiene cara.

Eco: ¿A qué te parece que se debe eso?

MM: De tanto aferrarse a lo viejo (lo agotado) perdieron el rostro. Yo no quiero perderlo, es una manera de morir. Además, algo sucede, lo capto.

³²⁶ Graciela Martínez. *Danza Actual*. Buenos Aires. Instituto de Arte Moderno. 29 de julio /5-12 de agosto [1963]. 61,8cm x 31cm. Diseño Gráfico: Edgardo Giménez, firmado "Giménez 63". Archivo: Carmen Valdés. Fondo: afiches. Exposiciones individuales. Fundación Espigas.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

Trato de asumirlo, lo logro intuitivamente, después trato de verterlo, no puedo hacer otra cosa.

Eco: ¿Creés que la gente quiere tener cara?

MM: La mayoría no, eso exige arriesgar. Prefieren la quietud y así pierden contacto con la realidad. Yo quiero tener mis pies bien posados sobre el suelo, me juego, si la gente me dice que no, me importa poco. He allí mi verdad: hacer cosas, crear. Si eso impacta, provoca, repele o indigna –mejor. Una forma de modificación.

Eco: Una de tus danzas se llama Mutación...

MM: Sí, "surgió".³²⁹

Ciertas categorías clave que se habían desplegado, hasta ese momento, como la autenticidad ahora comenzaban un proceso de "mutación" frente a concepciones que la consideraban ya agotadas. La experiencia subjetiva va a dar paso a la experimentación, y las posiciones que conectaban la autenticidad con la capacidad del artista de transmitir por medio del movimiento la conciencia de su tiempo, con el correr de la década de 1960, viraría hacia la acción, acciones provocadoras, disruptivas, que no podrán pasar desapercibidas.

En 1963 Graciela Martínez viajó con una beca de nueve meses a Paris y luego viajará también a Estados Unidos. Grinberg describe que, a diferencia de artistas de otras disciplinas

que van a Europa para absorber enseñanzas GM va a proponer algo nuevo y definido, con características muy personales. [...] Tomando como referencia el deseo de Dore Hoyer de regresar a nuestro país escuchamos a GM decir: "Acá trabajo muy bien, pienso en volver pronto. Actualmente sucede un fenómeno muy especial en nuestro país. Hay mucha gente que se va pero que vuelve. No vivimos mirando afuera como antes[...]"³³⁰.

Según Isabel Plante (2014), la presencia latinoamericana en Francia, especialmente en Paris, desde 1962, contaba con nombres notables como Cortázar y Le Parc, y se afirmaba en todos los dominios culturales en el curso de los años sesenta, del cual Martínez había participado junto a artistas provenientes de las artes visuales, organizadas por el galerista Yvon Lambert.

³²⁹ Danza Actual en Grinberg, Miguel. Revista Eco Contemporáneo. N° 6/7. Octubre y agosto de 1963.

³³⁰ Ibidem.

En 1962, Hoyer volvió a nuestro país para realizar presentaciones solistas. Según Oscar Araiz, realizó funciones en el Teatro Coliseo, y fue la primera vez que él la vio bailar y, de acuerdo a sus memorias, la vio bailar *Afectos Humanos*, su obra estrenada en 1962³³¹. Aunque no fue tan prolífica su presencia en los medios gráficos como en sus anteriores visitas, una gacetilla de prensa en la sección Música de la Revista *Primera Plana*, indicaba que Hoyer ocupaba “el cetro de la danza moderna”³³² junto a Martha Graham y José Limón³³³. La reseña citaba la presencia de la bailarina en la Provincia de Buenos Aires en 1960, asegurando que Hoyer abandonó el país a la espera “de la anunciada renovación de ese contrato” y agregaba que, “sin embargo, ahora retornó únicamente para ofrecer tres recitales, por lo que cobró 6.000 dólares; partió hacia otras naciones latinoamericanas a fines de la semana última”³³⁴. Según esta reseña, la Asociación Wagneriana había incluido de improviso, y en reemplazo de un conjunto orquestal, a Hoyer. Las tres funciones se habrían realizado en el Teatro San Martín, que tampoco habría publicitado las presentaciones. “Sin embargo, en los tres hubo sala llena y ovaciones largas”. Un signo del cambio de década parece esta aclaración, cuando se enuncia que Hoyer utiliza música de Bach y de su músico Wiatowitsch: “A pesar de estar embarcada en un arte de vanguardia, desecha el jazz (lo uso para hacer ejercicios), y la música electrónica”³³⁵.

También en 1962 se creaba el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) en el ITDT. Con la dirección de Roberto Villanueva, el CEA representó un importante espacio donde se visibilizaron diversas manifestaciones de la danza hasta su cierre definitivo en los inicios de la década del setenta.

Mientras tanto, las actividades de AAD continuaban en el Teatro Gral. San Martín y la bailarina Susana Zimmermann, que había vuelto de un viaje

³³¹ Entrevista personal. entrevista personal. 27 de diciembre de 2016.

³³² *Dore Hoyer: Ni jazz ni música electrónica* en Revista Primera Plana. 3 de octubre de 1963.p.29. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

³³³ La Compañía de José Limón (1908- 1972) se presenta en Buenos Aires en 1960 con obras de Doris Humphrey y de su propia autoría.

³³⁴ *Dore Hoyer: Ni jazz ni música electrónica* en Revista Primera Plana. 3 de octubre de 1963.p.29. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

³³⁵ Ibidem.

de estudios en Alemania, y que había asistido al estreno de *Afectos Humanos* en Berlín³³⁶, estrena, en 1964, *Huis Clos*, una coreografía suya y de Ana Labat inspirada en “A Puertas cerradas” de Jean Paul Sartre, que ambas bailarinas protagonizaban junto al bailarín Juan Falzone. Para Ana Kamien “Era la época en que Amigos de la Danza presentaba cosas con una orientación completamente diferente”³³⁷.

En 1964, cuando Villanueva llevaba cerca de un año como director del CEA, estableció un intercambio de correspondencia con Dore Hoyer a través de dos intermediarios, el artista platense Walter Ovejero y la Dra. Mira Schneider. En una carta fechada el 1 de julio, dirigida a Hoyer, Villanueva le agradecía la disposición mostrada hacia el Instituto y hacia el país:

Su carta nos confirma una vez más su generosidad y su alta disciplina de trabajo propia de los artistas más auténticos. Sería para nosotros un alto honor y un alto privilegio el poder contribuir a su presencia y a su enseñanza en nuestro país ³³⁸.

El 31 de julio de ese mismo año Villanueva escribió una carta a la Dra. Schneider, quien mediaba en función de las dificultades con el idioma, donde le solicitaba que le transmitiera a Hoyer que, tras haber consultado a Walter Ovejero sobre las condiciones y posibilidades de que Hoyer volviera al país con el objetivo de organizar en el CEA un futuro Departamento de Danza Moderna, había obtenido de la bailarina una atentísima respuesta que incluía un plan de trabajo que superaba “la simple información que se le había solicitado”³³⁹. Sin embargo, como consta en aquella carta, le comunicaba que, habiéndolo consultado con el directorio del ITDT, encontraron “la no conveniencia de agregar nuevas actividades de la envergadura de la de este caso, por lo menos en el próximo período, esto es en el año 1965”.

Aunque desde el directorio del ITDT consideraban que las condiciones de Hoyer eran razonables, fundamentaban su respuesta negativa en las condiciones económicas inestables de nuestro país (que

³³⁶ Susana Zimmermann. Entrevista personal. 9 de febrero de 2019.

³³⁷ Ana Kamien. entrevista en (Falcoff; 2008:266)

³³⁸ “Fuente: Archivo ITDT, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella”.

³³⁹ Ibidem.

implicaban no poder desarrollar tareas de largo alcance), la necesidad de poder otorgarle un espacio adecuado por un tiempo prolongado, y la seriedad del ITDT, que no permitía embarcarse en experiencias a las que no pudiera dar cumplimiento “para evitar experiencias como la anterior de la Sra. Hoyer en Argentina, precisamente”³⁴⁰. La carta dejaba abierta la posibilidad y el deseo de una vuelta de Hoyer a la Argentina “[...] en calidad de la maestra que es. Y para que, en esta vuelta, brindarle la seguridad y la comodidad de trabajo que es todo lo que ella necesita para realizar una obra de trascendencia incalculable”.

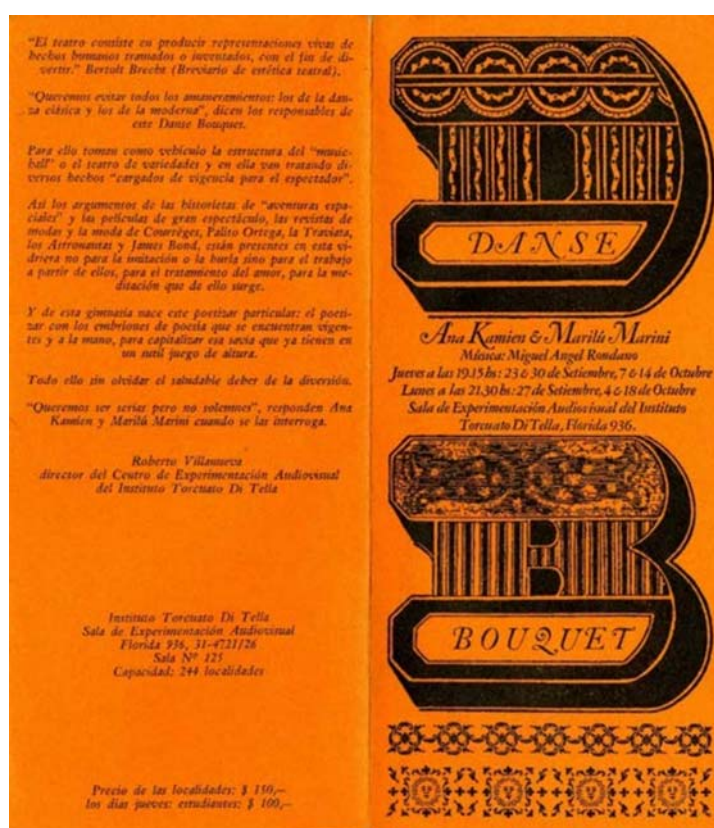


Imagen 35 - Programa de mano. Danse Bouquet³⁴¹

En septiembre de 1965, se estrenó en el ITDT, *Danse Bouquet* de Ana Kamien y Marilú Marini. La presentación que el director de CEA, Roberto Villanueva, hacía en el programa de mano incluía algunos comentarios de las coreógrafas Ana Kamien y Marilú Marini: “Queremos evitar todos los amaneramientos: los de la danza clásica y los de la moderna” y “Queremos

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Programa de mano. *Danse Bouquet* IDT. Archivo de IDT.

ser serias, pero no solemnes”. Como expresión de una práctica emergente, siguiendo la definición de Williams, “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones [...]” (2009: 169), el discurso atribuía residualidad a lo que podían considerarse los discursos y prácticas de la danza que, aún formados en el pasado, eran prácticas efectivas en el presente. Las obras estrenadas por este grupo incluían elementos de la cultura popular, el music hall, la moda y el humor. Quedaba expuesto definitivamente el abandono de aquellas concepciones que se habían desarrollado en décadas anteriores, los “auténticos” sesenta habían comenzado.

En este contexto liminal de la década del sesenta, Hoyer ya no contaba ni con financiamiento ni espacio. Ante la emergencia de nuevas prácticas artísticas, la *Ausdruckstanz* se había convertido en una práctica residual. Como tal, conlleva elementos “plenamente incorporados a la cultura dominante o recuperados por ella, y los que constituyen una reserva de oposición, de impugnación a lo dominante, los que representan alternativas” (Barbero; 1991:90). Ambas posiciones de lo residual se verán reflejadas en las producciones artísticas de mediados de la década del sesenta y las décadas posteriores.

Esta narración histórica finaliza en el momento en que se inicia la presentación de obras de danza en el ITDT. Entre 1965 y mediados de 1970, se exhibieron en el CEA obras de Marini y Kamien, Araiz, Martínez, Scaccheri, Zimmermann entre otras/os. Estos objetos y sus efectos, muy diversos entre sí, no serán analizados aquí, como tampoco el contexto cultural, político y social específico que rodearon a estas manifestaciones que, sin embargo, tendrán un fuerte impacto en la escena de la danza de las décadas posteriores, en la apertura hacia la experimentación como mecanismo compositivo, en la creación del Ballet del Teatro San Martín, el surgimiento de nuevos grupos de danza no oficiales, la ampliación del campo pedagógico oficial y no oficial de la danza, y la presencia de la danza escénica argentina fuera del país, que son sólo algunos aspectos que no pueden dejar de ser mencionados.



Imagen 36 – Foto grupal. Dore Hoyer y el grupo de Danzas Modernas.³⁴²

3.6 Conclusiones

El trayecto de Dore Hoyer en Argentina durante la década del cincuenta significó la construcción ética de su figura, que posibilitó su estancia en la ciudad de La Plata para desarrollar una experiencia eminentemente pedagógica entre 1960 y 1961. Esta implicó, en principio para quienes participaron de ella, el aprendizaje de un vocabulario de movimiento y de los formatos coreográficos que Hoyer había desarrollado a partir de las diversas manifestaciones de la *Ausdruckstanz* que integraba a su formación alemana.

La estadía de Hoyer en La Plata se produjo cuando ya se habían conformado varios grupos y compañías independientes de danza moderna, lo cual supuso ciertas tensiones para este ámbito en pleno proceso de consolidación. Paralelamente, desde lo institucional, trajo consigo, por lo menos en la expectativa del imaginario local, la posibilidad de contar con una

³⁴²De izquierda a derecha: Marta Jaramillo, Iris Scacheri, Dore Hoyer, Alberto Portugheis (pianista) Ana Cremaschi, O. Araiz, Lia Jelin, Susana Ibañez. Abajo: Angó Domenech, Olga Derwell. Archivo Susana Ibañez.

compañía de danza moderna a nivel oficial, que, hasta el momento, no existía en el país y cuyo faro, según los dichos de la propia Hoyer, era el modelo estadounidense y no el alemán.

Dentro del contexto cultural se desarrolló en este capítulo, la creación del *Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer* formado por jóvenes bailarines se correspondía con el protagonismo juvenil propio del período analizado, sumado a que el Coro de Movimiento involucró también a jóvenes, que se sumaron a su conformación, que provenían de diferentes ámbitos artísticos y universitarios.

Los motivos por los cuales la propuesta de Hoyer para convertir al Coro de Movimiento en un segundo elenco que formara parte del Teatro Argentino de La Plata disponible para otras puestas teatrales se tornara inconcluso no se debieron solamente al regreso de la bailarina a Alemania, sino a que las expectativas de innovación que presentaba inicialmente fueron leídas como la conformación de un nuevo cuerpo de baile o un recurso que generaba efectividad teatral.

La ponderación de la crítica sobre las presentaciones solistas de Hoyer en la década del cincuenta persistían aún en el inicio de la del sesenta, en la valoración de la bailarina por su capacidad para encarnar la expresión de su tiempo, ligando sus presentaciones al período de la posguerra, también la asociaron a la angustia existencial y a un patetismo, que fue entendido como *pathos*, la apelación de Hoyer a lo emocional y su capacidad afectar a las emociones de los espectadores de sus solos. En las obras grupales que dirigió en La Plata, *Cadena de Fugas* y *La Idea*, esta valoración se transpoló a la capacidad de Hoyer por afectar a los bailarines y ser un canal para mostrar “la personalidad de Dore Hoyer como coreógrafa”.

En el inicio de la década del sesenta, el término moderno asociado a la danza conservó discursos y representaciones, que mantenían las divisiones, clasificaciones, estilos y continuidad temática de la década anterior. Al mismo tiempo surgían otras manifestaciones que se volvían inclasificables, que intentaban abandonar los mandatos que hacían de la interioridad un material artístico para la danza, utilizando recursos aparentemente no artísticos como telas, alambres, deshechos, donde el cuerpo aparecía

distorsionado u oculto, concibiendo al cuerpo como un lugar donde prevalece la acción.

La última visita de Hoyer al país en 1963, no pasó inadvertida, especialmente para quienes no la habían visto bailar en sus presentaciones solistas en la década del cincuenta, aunque no tuvo la misma recepción y difusión en la crítica local. Su proyecto para crear un espacio de formación en el Instituto Di Tella en 1964 no se concretó, porque el campo de la danza ya había ingresado a pleno a la década del sesenta, donde otras expresiones que se leyeron en términos de innovación y experimentación se legitimarían a lo largo de la década.

Dore Hoyer se suicida en Berlín en la noche del 31 de diciembre de 1967³⁴³. Su muerte implicó un fuerte impacto para los bailarines locales, especialmente para quienes habían conformado el mítico Grupo de Danzas Modernas. El tramo formativo en La Plata, como espacio de transmisión, fue además un eslabón importante en las carreras de Araiz, Ibañez y Scaccheri. La lente aumentada que significó su muerte implicó, para algunas/os de quienes participaron en aquella experiencia pedagógica, ser portadores, voluntarios o no, dentro y fuera de Argentina, de “un pasado significativo” (Williams; 2009: 159), donde ciertos significados y prácticas, fueron reencarnados a través del vocabulario de movimiento o la utilización de los formatos coreográficos que Hoyer había desarrollado.

³⁴³ Dore Hoyer, Famous Modern Dancer a Suicide in Berlin.” Dance News.p.11. New York Public Library for the performing arts.

CONCLUSIONES FINALES

La tesis pretendió reconstruir una historia de la *Ausdruckstanz* en Argentina entre las décadas de 1930 y 1960 del siglo XX. Cronológicamente, sin embargo, este trabajo se ha remontado a comienzos del siglo XX a fin de revisar las manifestaciones y significados que el término “moderno” tuvo en la danza escénica desde su gestación institucional y a través de las formaciones culturales y las instituciones a las cuales influyó.

A partir del análisis de las presencias de Isadora Duncan y la compañía Ballets Russes, se intentó mostrar de qué forma se manifestaron los primeros interrogantes acerca de las categorías modernismo y expresión en las dos primeras décadas del siglo XX. Se mostró que el horizonte de expectativas dominante acerca del término “moderno” fue comprendido en relación con otros, como renovación e innovación. Aunque las presentaciones en 1916 de Isadora Duncan en Buenos Aires no dejaron un desarrollo sistemático, su figura fue utilizada por la prensa local, en décadas posteriores, como ideario estético respecto de los alcances de la danza desde el punto de vista espiritual.

Asimismo, en las primeras décadas del siglo XX, la vertiente franco – rusa del ballet se convirtió en una forma hegemónica para esta práctica artística, que tuvo como escenario protagónico al Teatro Colón. Este se convirtió en el espacio de legitimación del ballet, donde a partir de la década del treinta hicieron su ingreso figuras de la danza provenientes de la *Ausdruckstanz* (Wallmann, Gsovsky, Kreutzberg) que entraron en diálogo con las manifestaciones que ya contaban con presencia institucional. La tesis muestra que la *Ausdruckstanz*, además de incidir en las manifestaciones vinculadas al ballet que se desarrollaron el Teatro Colón, se exhibió en otras manifestaciones culturales como el cine en la década siguiente.

Fuera del marco institucional del Teatro Colón, la danza se manifestó a través de maestras/os y bailarinas/es que se presentaban en espacios como el Teatro del Pueblo o incluso en bares y cabarets. Ese entramado de

nuevos espacios para la danza fue “usado” y ampliado por algunas figuras ligadas a la *Ausdruckstanz*. (Méval, Weberg). Este conjunto de variantes que se desarrollaron en el ámbito de la danza escénica desde mediados de la década del treinta conformó un terreno propicio para el desarrollo de la danza moderna en la Argentina en la década siguiente, particularmente a partir de la conformación del Ballet Winslow.

Desde una perspectiva metodológica, la dimensión transnacional, aporta un enfoque que exhibe cómo la inmigración y los viajes de artistas atravesaron el ámbito de la danza escénica en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Para las décadas del treinta y del cuarenta, además, proporciona una perspectiva para analizar el modo en que el advenimiento del nazismo fue el telón de fondo para la amplificación de viajes por parte de bailarinas/es desde Europa hacia la Argentina. Esta perspectiva abrió un panorama hacia la participación que tuvieron algunas/os bailarinas/es como Renate Schottelius y Otto Werberg en los colectivos alemanes antifascistas que se desarrollaron en Buenos Aires.

Asimismo, los viajes y presentaciones de artistas del extranjero en la década del cuarenta y cincuenta se desarrollaron en medio de una trama que iba fortaleciendo el espacio de la danza escénica en Buenos Aires. Los viajes de formación las bailarinas Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius y Ana Itelman muestran que el espacio de la danza moderna en Buenos Aires se fue ampliando y consolidando con la misma intensidad con la que estas figuras iban legitimándose a través de sus contactos con estos centros de difusión de la danza moderna (Estados Unidos y Francia, en el caso de Ingenieros). La mayor o menor cercanía a estos centros de difusión de la danza o a sus figuras más representativas implicó una validación de estas y otras/os bailarinas/es en el espacio local.

Los viajes también fueron un rasgo característico en las primeras presentaciones solistas de Dore Hoyer durante la década del cincuenta en Buenos Aires y otras ciudades del país. Estos se produjeron en el contexto la Alemania de posguerra. Hipotetizamos que las dificultades políticas y económicas de las que serían dos Alemanias condicionaron la posibilidad de arraigo institucional para Hoyer. Esas condiciones desfavorables tornaron

aún mas atractivo nuestro país y otras plazas de Latinoamérica para sus presentaciones.

La tesis muestra que las cuatro presentaciones de Dore Hoyer en Buenos Aires durante la década del cincuenta fueron fortaleciendo su figura a través de la circulación de los discursos críticos y fotografías en medios gráficos y especializados, los cuales ampliaron su alcance a un público que excedía a aquellas/os que efectivamente fueron espectadoras/es. La recepción de la crítica colocaba a su figura como sacerdotisa o alquimista de la danza para luego elogiarla por su capacidad para expresar con “cada gesto un estado de ánimo”. Hacia finales de la década del cincuenta el vocabulario espiritualista para referirse a sus obras viró hacia su capacidad para expresar estados psicológicos.

Por lo tanto, el término “expresivo” se mantuvo asociado al término “moderno” y fue un rasgo dominante en la década del cuarenta y cincuenta. Este se desarrolló desde una visión espiritualista que luego, en la segunda mitad de la década del cincuenta, viró hacia “lo psicológico”, que interpretamos como parte de un viraje epocal en el que fue constituyendo una estructura de sentimiento vinculada al existencialismo sartreano y, particularmente, a múltiples evocaciones (tanto en presentaciones como en la crítica en proceso de especialización) en torno a la angustia.

Con relación a esta estructura de sentimientos y en lo que hace a la historia cultural, el trabajo analizó el período 1958-1962 como un período que se recorta del despliegue posterior de la década del sesenta, en un intento de comprenderlo en sus propios términos. Los alcances del análisis realizado permiten observar que la danza, aunque escasamente mencionada en estudios previos, fue parte de un entramado cultural más amplio en interacción con otras artes expresivas.

Asimismo, esta delimitación permitió observar a la danza escénica inserta dentro de la modernización cultural y dinamismo institucional del período. De esta forma, la tesis ubica el año 1960 como un “momento bisagra” para la danza escénica en Buenos Aires, un año en el que se acumulan diversas manifestaciones que se venían consolidando desde la década anterior, y que se intensificarían en la década siguiente.

Fue precisamente en 1960 cuando la Dirección de Cultura dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires contrató a Dore Hoyer para formar un Grupo de Danzas Modernas y un Coro de Movimiento en el Teatro Argentino de La Plata. Entendemos que esa contratación significó uno de los hitos de legitimación institucional para el ámbito de la danza moderna dado que este sería el primer grupo de danza moderna a nivel oficial. La figura de la bailarina alemana Dore Hoyer, luego de sus presentaciones en la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país durante toda la década del cincuenta, se configuró como la potencial pedagoga de este grupo. Sin embargo, el modelo al que aspiraba Hoyer era el de las compañías de danza moderna en Estados Unidos, las cuales en la década del cincuenta alcanzaban su desarrollo más significativo.

La innovación escénica que implicaba la creación del Coro de Movimiento en el Teatro Argentino de la Plata generó una expectativa que se vió reflejada en la prensa periódica. Sin embargo, para la crítica especializada significó una herramienta teatral que no se diferenciaba de otras ya conocidas. Para las y los integrantes del Grupo de Danzas Modernas de Dore Hoyer significó una experiencia artística, eminentemente pedagógica. Favoreció su presentación en los Teatros Colón y Argentino de La Plata el aprendizaje de repertorios y vocabularios coreográficos que luego formaron parte de su propia producción (Araiz, Scaccheri). También significó convertirse en portadores de un “legado coreográfico” en sus propios cuerpos, que pusieron en valor en el pasaje de las décadas del setenta a la del ochenta con el surgimiento del Tanztheater en Alemania. (Scaccheri, Ibañez).

Enmarcada en un contexto de intensa creación y ampliación de instituciones para la danza (desde el Teatro San Martín hasta la Asociación de Amigos de la Danza), la experiencia llevada adelante por Hoyer en el Teatro Argentino de La Plata supuso, desde nuestra lectura, un momento de importante visibilización de los sentidos de “lo moderno” asociado a lo expresivo entramado con la estructura de sentimientos atravesada por el existencialismo sartreano. Para la historia de la danza, consideramos que en el cuatrienio 1958-62, y básicamente durante la estadía prolongada de

Hoyer, la *Ausdruckstanz* configuró el hilo fundamental de la danza escénica en la Argentina. En términos de Raymond Williams, se trataba de lo “dominante”, que entraría en tensión con elementos “emergentes” hasta rápidamente devenir “residual”. La narración de esta tesis finaliza en 1964, momento en que la propuesta de Hoyer de desarrollar una escuela de danza moderna en el Instituto Di Tella es rechazada. Mas allá de las cuestiones presupuestarias o logísticas, entendemos que esa imposibilidad de concretar la experiencia obedeció también a que, en el marco del propio Instituto Di Tella y de otros espacios, fueron emergiendo cuestionamientos prácticos y teóricos a las asociaciones entre lo moderno y lo expresivo en el ámbito de la danza. Esos movimientos “emergentes” pronto fueron tornando “residual” la propuesta de Hoyer.

Este trabajo pretende realizar un aporte al campo de la historia de la danza escénica, una historia no disociada de la historia social, cultural y política. En términos sincrónicos, intenta fortalecer y retroalimentar la perspectiva desde la cual los estudios históricos sobre danza escénica forman parte del prisma para poder observar otros campos artísticos, culturales, sociales y políticos de la Argentina.

Las conclusiones de esta tesis no representan un cierre de esta investigación, dado que los temas que se presentan aquí no están agotados. Lo abordado hasta aquí implica un balance y el planteo de nuevos interrogantes, y, como consecuencia la apertura hacia temas que quedan por explorarse. En este sentido, para abordar la década del sesenta, la investigación ha propuesto un abordaje que toma diversas manifestaciones que se sucedieron simultáneamente en la danza moderna de Buenos Aires. Aunque, con sus particularidades varias manifestaciones de la danza se mantuvieron en la década del sesenta dentro de marcos institucionales como el Instituto Di Tella, el Teatro Gral. San Martín y las actividades organizadas por la Asociación Amigos de la Danza, sin embargo, queda pendiente analizar de qué manera estas y otras manifestaciones de la danza escénica fueron atravesadas a partir de 1966 por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos y repositorios consultados

Archivo del Instituto Torcuato Di Tella

Archivo Histórico-Artístico del Teatro Argentino de La Plata

Archivo personal (Susana Ibañez)

Biblioteca del Teatro Colón

Biblioteca institucional del Departamento de Artes del Movimiento – UNA.

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Archivos y colecciones particulares. (AR-BNMM-ARCH-CEN-AR). Subfondos: presidencia Arturo Frondizi/ Archivo de redacción de “Qué sucedió en siete días”.

Centro de documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires” Ana Itelman”.

Fundación Espigas-UNSAM/ Archivo: Carmen Valdés. Fondo: afiches. Exposiciones individuales. Fundación Espigas.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Hemeroteca del Congreso de la Nación

New York Public Library for the Performing arts.

Archivos electrónicos

Archivo alemán de la Danza – Colonia

<https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/c/alejandro-castro>

Archivo de investigaciones y exposiciones de mujeres artistas

<https://awarewomenartists.com/en/sujets>

Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". www.ahira.com.ar

Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín.
<https://www.iai.spk-berlin.de>

1. Fuentes primarias

Material audiovisual

RIEFENSTHAL, Leni (1935) *El Triunfo de la Voluntad*.

..... (1938). *Olympia*.

TEGEDER, Ulrich (1986) *La danza alemana*. Video: Gisella Klein/Fred Morré. Guión: Bárbara Freisleben Incluye: Mary Wigman: mi vida es danza y Harald Kreutzberg - Bailarín y poeta de la danza. Realización: en Coproducción con Inter Naciones. Goethe Institute Buenos Aires.

Dore Hoyer Tanz. (1954) 1 reel, 5 minutos de 16 mm. Filmado en escenario desconocido. Damon Maschine. The New York Public Library. Consultado el 22 de enero de 2018.

KUFNER, Rudolf (1963) *Dore Hoyer tanzt: eine Gedenksendung* (Las danzas de Dore Hoyer: una emisión en conmemoración) con comentarios de Klaus Geitel luego de su muerte en 1967. Traducción: Martina Fernández Polchuc.

AYALA, Fernando. (dir.) (1956) *Los tallos amargos*. Artistas argentinos Asociados

BETTANÍN, Alfredo. (dir.) (1961) Libertad bajo palabra P y Dis: Aracaunia Films.
 FREGONESE, Hugo. (dir.) (1946) Donde mueren las palabras. Artistas argentinos Asociados.
 MARTINEZ SUAREZ, José y VIÑAS, David. (dir.) (1962). *Dar la cara*. Dis: Aracaunia.
 MARTÍNEZ, Gregorio. (dir.) (1942) Tu eres la paz. Dis: EFA.
 PEROJO, Benito. (dir.) (1944) La casta Susana. Productora: Pampa
 PORTER, Julio. (dir.) (1955) Canario Rojo. Dis: ASF.
 RINALDI, Carlos. (dir.) (1956) África Rie. ASF.

Fuentes hemerográficas y documentales

Revistas

Birba, Jorge. Los bailarines modernos y los neoclásicos. Revista Lyra. Año XVIII. N 177-179. Primer ejemplar de 1960. Número extraordinario dedicado al Ballet.

Coldaroli, Carlos. "Dos creadores de la danza Moderna" en Revista Lyra. Año VIII. Nros.177-179. Número extraordinario dedicado al Ballet.

"Doré Hoyer". en Ballet Ideario de la Danza. Año 1 N° 1. Octubre – noviembre 1954. p.25 y 27.s/f.

"El ballet en el cine argentino". Revista Lyra 1962. N~186- 188.

Emery, Fernando. "Recapitulación coreográfica de 1949". Revista Saber Vivir. Año VIII.N°88. enero – febrero 1950.

..... "Dore Hoyer, alquimista de la danza". Revista Lyra. Año X. N °110 - 112. Diciembre 1952.

..... "El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer." Revista Saber Vivir. Dir. José Izaiguirre. Año IX, N°105.Julio, agosto, septiembre 1953.Editorial Saber Vivir.

..... (1960) "Pretérito, presente y futuro del Ballet argentino". en LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Grinberg, Miguel. "Danza Actual", Eco Contemporáneo. N° 6/7. Octubre y agosto de 1963.

Lommi, Enrique. Tatiana Gsovsky y el Berliner Ballet en Revista LYRA. Año XVIII N° 177 - 179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Luley, Waltraud. "Dore Hoyer an Attempted Portrait." edited by: Birgit Kirchner. En *Ballett International*. February N°2 – 88. Volume 11/11. Jahrgang ISSN 0722-6268.DM/SFr10-. (pp.4-13).

"Música y danza en manos alemanas" Revista Qué sucedió en siete días. Año IV. N°192.29 de julio de 1958. pp.27

"Primer Festival Internacional de Danza" Revista Qué sucedió en siete días. Año IV. N°177. 15 de abril de 1958. pp.23

Rabufetti, Emilia. El ballet del Teatro Argentino de La Plata en LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Rabufetti, Emilia. Revista Conducta N°8 (agosto 1939).

"Resurgimiento del cine alemán". Sección espectáculos. Revista Qué sucedió en siete días. Año IV. N°192.29 de julio de 1958. pp.24

Revista Conducta N° 18 octubre- noviembre 1941.

..... N°7.Julio 1939.

Revista Lyra. Año X. N.º 104-106 1952.s/n

..... Año X. N.º 110 -112. Diciembre 1952.s/n.

..... Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

..... Editorial s/f. Año XVIII N° 177 -179. Director y editor: Francesco de Ecli Negrini. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Uboldi, Oscar. "El ballet Nacional Chileno" en Revista LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Winslow, Miriam. "Danza Moderna". LYRA. Año XVIII N° 177 -179. Número extraordinario dedicado al Ballet. Primer ejemplar de 1960.

Diarios

Albar. "En el mundo del ballet". Diario El Plata. 16 de abril de 1960.

Boletín semanal de asuntos alemanes. Vol. 7. N.º 25.7 de julio de 1960.

Camps, Pompeyo. "Dore Hoyer (Baila la música) en una nueva técnica." Diario El Nacional .14 de agosto de 1958.

"Curso de Dore Hoyer para los estudiantes". Diario Crítica. 3 de mayo de 1960.

"Dore Hoyer enseñará en La Plata" La Nación.10 de abril de 1960.

Dore Hoyer: Ni jazz ni música electrónica en Revista Primera Plana. 3 de octubre de 1963.p.29.

"Dore Hoyer, Famous Modern Dancer a Suicide in Berlin." Dance News. February 1968. (p.11) New York.

"Dore Hoyer. Pinceladas de flexibilidad e intención". s/f. Revista Qué 26 de agosto de 1958.

"Dore Hoyer trae al Argentino el mensaje de la Danza Moderna con un sentido de labor pedagógica." Diario El Día. 10 de abril de 1960.

D.Z. F. "La Danza Expresionista en Alemania". Buenos Aires Musical. Director: Enzo Valenti Ferro. Septiembre 1952. P.5

"En la Plata la extraordinaria Dore Hoyer transmitirá su arte a nuestras bailarinas" Diario Democracia.10 de abril de 1960.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Volume 2; Volumes 27-35. P.51 y 52. Comisión Nacional de Cultura.1948.

"Inscripción para los cursos de Dore Hoyer". Diario La Nación 25 de abril de 1960.

"Isadora Duncan" en Fray Mocho. N° 218. 30 de junio de 1916.

"La creación artística de Dore Hoyer ya se manifiesta en nuestra ciudad". Diario El Argentino de La Plata. 20 de mayo de 1960.

"La inscripción a los cursos que dictará la bailarina Dore Hoyer". Diario El Día. 17 de abril de 1960.

"Llegó Dore Hoyer, la más eminente figura mundial de la Danza Moderna." Diario El Argentino. 23 de marzo de 1960

"Los bailes rusos". Diario La Nación. Sección Teatros y Conciertos. La Escena Lírica. 15 de septiembre de 1913.

"Los cursos que Dore Hoyer va a dictar en el teatro Argentino" Diario El Día .11 de abril de 1960.

Moreti Canedo, M. "Buena temporada ofreció en el Cangallo el Grupo de Danza Experimental de Danza contemporánea". Diario Mundo Argentino. 3 de agosto de 1955

"Renate Schottelius y su danza moderna". Diario El Día (Eva Perón). La Plata. 27 de junio de 1955.

R.M. "Aprender la danza moderna o ultramodernista". Diario La Época. Sección Arte y Teatro. 13 de julio de 1916

Rubén Darío, "Miss Isadora Duncan" La Nación. Suplemento Semanal Ilustrado. Buenos Aires, 13 de agosto de 1903. N 50.

"Se registrará hoy la esperada presentación del Conjunto de Danzas Modernas de Dore Hoyer" El Día. 7 de mayo de 1961.

Uboldi, Oscar. "Volvió Harald Kreutzberg" en Buenos Aires Musical, 15 de junio de 1952.

..... "Dore Hoyer en el Colón". Buenos Aires Musical, Dir. Enzo Valentí Ferro. Año 7, N°115. 15 de octubre de 1952.

" Una clase pública de Dore Hoyer" Diario El Argentino. 28 de julio de 1960.

Programas de mano

Ana Kamien, Marilú Marini. Danse Bouquet. Sala de experimentación audiovisual. del Instituto Di Tella. Ciudad de Buenos Aires. septiembre / octubre de 1965.

Clotilde y Alejandro Sakharoff. Teatro Colón. Ciudad de Buenos Aires. Temporada 1935.

Conjunto de Danzas Modernas del Teatro Argentino de La Plata. Teatro Colón. 27 de mayo de 1961.

Dore Hoyer. Teatro Colón. Ciudad de Buenos Aires. Temporada 1952. Sábado 4 de octubre 17.30hs.

Dore Hoyer Mendoza /1955 organizado por "Amigos de la Música en colaboración con la Universidad de Cuyo. (sobre de prensa).

Grupo de Danzas de Dore Hoyer. Teatro Argentino de La Plata. 25 de mayo de 1961.

Harald Kreutzberg. Teatro Colón. Ciudad de Buenos Aires. Temporada 1952, 7 de junio.

..... Teatro Colón. Ciudad de Buenos Aires. Temporada 1952, sábado 31 de mayo de 1952.

Inauguración Oficial. Teatro Municipal General San Martín. Ciudad de Buenos Aires. 23 de noviembre de 1961.

Iris Scaccheri. Sala Martín Coronado. Teatro Municipal General San Martín. Ciudad de Buenos Aires. Temporada 1987.

Renate Schottelius y su Grupo Experimental de danza contemporánea. Teatro El Nacional. Ciudad de Buenos Aires, 13 de octubre de 1952.

Renate Schottelius y el Grupo de Danza Contemporánea. Teatro Argentino. Ciudad de La Plata. Temporada 1955 - sábado 5 de junio.

..... Teatro Cangallo. Ciudad de Buenos Aires, 29 de junio, 6, 13 y 20 de julio.

Renate Schottelius y su Ballets de Danzas Contemporáneas. Teatro Municipal. Ciudad de Santa Fe, Temporada 1955.

Susana Zimmermann, Ana, Labat. *Huis Clos*. Sala Martín Coronado. Teatro Municipal General San Martín. Asociación Amigos de la Danza. Temporada 1964.

Entrevistas realizadas por la autora

Araiz, Oscar. Entrevista personal. 27 de diciembre de 2016. (grabada)

..... Consulta personal fecha: 16 de febrero de 202. (correo electrónico).

Ibañez, Susana. Entrevista personal. Septiembre de 2010. (grabada).

Zimmermann, Susana. Entrevista personal. 9 de febrero de 2019. (grabada).

Entrevistas realizadas por otras/os autores

ISSE MOYANO, Marcelo. (2006) *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

REINHART, S. "Renate Schottelius: dance at bottom of the World in Argentina." En: I, Friedler, Sharon E. II. Glazer, Susan, B. (1997) *Dancing Female: lives and issues of women in contemporary dance*. USA. Harwood Academic Publishers

FALCOFF, Laura. (2008) "La danza moderna y contemporánea". En: Durante, Beatriz, coord. *Historia General de la Danza en la Argentina*. (pp. 230-321) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Literatura biográfica y testimonial

ARAIZ, Oscar. (2019) *Escrito en el Aire*. Buenos Aires. INTEATRO.

BELL- KANNER, Karen. (1991). *The life and times of Ellen von Frankenberg*. Switzerland: Harwood Academic Publisher

BLAIR, Fredrika. (1989) *Isadora*. Buenos Aires. Argentina: Javier Bergara Editor.

DESTAVILLE, Enrique Honorio. (2010) *Esmeé Bulnes. Maestra incansable*. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.

- DUNCAN, Isadora. (1980). *Mi vida*. Buenos Aires. Editorial Losada.
- EMERY, Fernando (1958) "50 años de danza en el Teatro Colón" en *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria*. P.167-172 Editor: J. H. Matera
- KOSTZER, Kado (2016) *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*. Buenos Aires: EUDEBA.
- MANSO, Carlos. (1987). *María Ruanova (La verdad de la danza)*, con prólogo de Serge Lifar. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos.
- MÜLLER, Hedwig, FRANK-MANUEL Peter y GARNET Schuldt, *Dore Hoyer, Tanzarine* (Colonia: Hentrich, 1992) pp.12- 186 -191 Traducción: Martina Fernández Polchuc.
- OSSONA, Paulina. (2003) *Destinos de un destino. Panorama de la danza moderna y contemporánea argentina narrada por sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Thálassa Ediciones.
- ROMITO, Felipe (1958) "Las escuelas del Teatro" en *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria. 1908- 1958*. (pp.173-174.) Editor: J. H. Matera.
- ROSEMBERG, Walter (1987) "In memoriam Dore Hoyer". En: *25 años del Teatro San Martín*. (pp.39-43).
- SANTOS NEWHALL, Mary Anne. (2009) *Mary Wigman*. Routledge. Taylor& Francis Group. London & New York.
- SZUCHMACHER, Rubén. (2002) *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Editorial Eudeba.
- VALENTI FERRO, Enzo (1992) *100 años de Música en Buenos Aires*. De 1890 a nuestros días. Buenos Aires. Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- WALLMANN, Margarita. (1978). *Balcones del Cielo*. Buenos Aires: Emecé.
- WERBERG, Otto (1996) "*Todo bajo control. Danzando por la vida*". Buenos Aires. Argentina.
- (1999) *Autobiografía de un bailarín. Yo Otto Werberg*. Buenos Aires. Argentina.
- WIGMAN, Mary. (2002) *El lenguaje de la danza*, Traducción de Carlos Murias Vila-Barcelona. España: Ediciones Aguazul.
- ZIMMERMANN, Susana (2007). *Cantos y Exploraciones. Caminos de Teatro – Danza*. Buenos Aires. Balletin Dance Ediciones.

2.Fuentes secundarias

- AA.VV. (2005) *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: Teatro Colón.
- AAVV *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909 / 1929. Cuando el arte baila con la música*. Fundación La Caixa. Turner editores.
- ADEHESAD LANSDALE, Janet y LAYSON, June (1994) *Dance History. An introduction*. London and New York. Routledge.

- ALBERRO, Alexander. (2017) *Abstraction in reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. University of Chicago Press.
- AMORT, Andrea (2009) "Free Dance in Interwar Vienna". EN: HOLMES, D. SILVERMAN, L. *Interwar Vienna. Culture between tradition and modernity*. (117-142) Rochester, New York: Camden House.
- BAUER, Alfredo. (2008) *La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina*. 1a ed. – Buenos Aires. Biblioteca Nacional.
- BERGER, John. (2010). *Mirar*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones de la Flor.
- BERÖNA, David A. (2009) "New introduction" En: Masereel, F. *The Sun, The idea & Story without words*. U.S.A: Dover Edition.
- BROITMAN, Ana. (2014). Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta Aprender mirando. Revista Tomo Uno (N° 3), 233-245. Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba. unc.edu.ar/index.php/toma1/index
- BUCCELATO, Laura, ROSSI, Cristina. (2012) *Jóvenes y modernos de los años 50: en diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.
- BURT, Ramsay. (1998). *Alien Bodies. Representations of modernity, "race" and nations in early modern dance*. Routledge. London and New York.
- CADÚS, Eugenia. (2020) *Danza y Peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- (2018). Isadora Duncan por Rubén Darío. Reflexiones sobre la recepción argentina de Duncan. Question, 1 (58), e034. doi: <https://doi.org/10.24215/16696581e034>
- (2017) "La danza escénica durante el primer peronismo". Tesis doctoral FFYL- UBA.
- CAMAÑO, Roberto. (1969). *Historia del Teatro Colón.1908-1968*. Argentina: Editorial Cinetea.
- CHAMOSA, Oscar. (2012). *Breve Historia del Folclore Argentino. 1920 -1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- CLAYTON, Michelle (2014) Modernism's Moving Bodies. *Modernist Cultures* 9.1: 27–45. DOI: 10.3366/mod.2014.0072 © Edinburgh University Press [www.eupublishing.com/mod](http://www.euppublishing.com/mod)
- DESTAVILLE, Enrique Honorio. (2008). "Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años", en Durante, Beatriz (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*. (pp. 13-49). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

..... (2005) "Un poco de historia sobre el Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires", en AA. VV. *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. (pp. 17-99) Buenos Aires: Teatro Colón.

DIEZ PUERTAS, Emeterio. "Un Rostro para una idea. El idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand" en. UNED Revista Signa 24 (2015), pp.307-322

DONOZO, Leandro. (2009). Guía de Revistas de Música de la Argentina. (1829-2007). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

DORIN, P. (2005) "Cuerpo, gesto y expresión en la Ausdruckstanz de Mary Wigman". Trabajo Final de graduación- IUNA.

DORIN, Patricia. "Legados y continuidades. Derivaciones de una danza de expresión en la Argentina." (2014). En: *Pensar con la Danza* (Ministerio de Cultura de Colombia. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades ed., pp. 117–130).

FEIRSTEIN, Ricardo. (2006) *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

FLACHSLAND, Cecilia (2003) *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Madrid: Campo de Ideas.

FOLKES, Julia L. (2002) *Modern Bodies. Dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. USA. The University of North Carolina Press.

FRANKO, Mark. (2019) *Danzar el modernismo /Actuar la Política*. Traducción y prólogo: J. I. Vallejos. Buenos Aires: Ed. Miño y Dávila.

FRIEDMANN, Germán C. (2009). Alemanes antinazis e identidad alemana en la Argentina. La conformación de una identidad colectiva en un grupo minoritario.

..... (2009) La cultura en el exilio alemán antinazi. El Freie Deutsche Bühne de Buenos Aires, 1940-1948. Anuario IEHS 24, pp. 69-87

..... (2010). *Alemanes antinazis en la Argentina*. Argentina: Siglo XXI Editores.

FUKELMAN, María. "Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires". Panambí. 2 Valparaíso jun. 2016 ISSN 0719-630X. 47-62.

GIERSDORF, Jens Richard. (2013) *The Body of the People. East German Dancers since 1945*. University of Wisconsin Press.

GIOVANNINI, Marta, FOGLIA DE RUIZ, Amelia. (1973). *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.

GIUNTA, Andrea. (1999) "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo" (1999) En: Burucúa, J.E. (Dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. II. (pp.57-118). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

..... (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GLOCER, Silvia, KELZ, Robert. (2015). *Paul Walter Jakob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GORELIK, Adrián (2003). Ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística*, (56), 11-27. [Fecha de Consulta 9 de febrero de 2020]. ISSN: 0120-4807. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=791/79105602>

GROSGUÉL, Rubén. (2008) Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 199-215, julio-diciembre 2008. ISSN 1794-2489

HARDT, Yvonne on a discussion with Waltraud Luley, Susanne Linke and Martin Nachbar; "Reconstructing Dore Hoyer's Affectos Humanos en Knowledge in Motion" (2007) ; *Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Edited by: Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcketranscript-Verlag.

HERF, Jeffrey. (1993). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

HUYSEN, Andreas. (2006) Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

KAEHLER, Silvia. Asociación Amigos de la Danza. 1962- 1966. (2012) Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

KOWAL, Rebekha J. (2019) *Dancing the world smaller: staging globalism in mid- century América*. New. York: Oxford University Press.

KRINER, Dora, GARCÍA MORILLO, Roberto. (1948) *Estudios sobre Danzas*. Buenos Aires. Argentina: Ediciones Centurión.

MALINOW, I. (1962). *Desarrollo del Ballet en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

MANNING, Susan A. (2006) *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman; with a new introduction*. University of Minnesota Press. Minneapolis. London.

MANRUPE, Raúl, PORTELA, María Alejandra. (1995) *Un Diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

MANSO, Carlos. (2008) "Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)" En: Durante, Beatriz, coord. *Historia General de la Danza en la Argentina*. (pp. 51-141) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

MANZANO, Valeria (2017) *La era de la juventud. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MARTIN, John. "Danza como un medio de comunicación" (1983). En: COPELAND, Roger y Marshall COHEN (Eds.) *¿What is dance? Readings in Theory and Criticism*. New York.

Oxford University Press. Trad. Tambutti, Susana- Cátedra Historia General de la Danza UNA.

MARTIN-BARBERO, Jesús. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-México: Editorial Gustavo Gili, S.A.

MIGNOLO, W. (2009). "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad"¹ (pp. 39-49). En : S. Breitwiser (Ed.). *Catalog of Museum Exhibit -Modernologies*. Barcelona: MACBA. Disponible en: <http://www.macba.es>

MOGILLANSKY, G. (2012). Danza y poesía: Ruben Darío, Isadora Duncan, César Vallejo. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Argentina. EN: Teresa Basile y Enrique Foffani, dir. *Actas 2012*. La Plata: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2377/ev.2377.pdf

MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo" (2001) en WALLIS, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid. Ediciones Akal.

NACHBAR, Martin. (2012) *Training Remebering* en: <https://www.researchgate.net/> DOI: 10.1353/drj.2012.0024

OLIVERAS, Elena. (2011). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé editores.

OSWALD, Denisse. (2010) "Las narrativas de "las pioneras". Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960). En: *Revista Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Córdoba, N°4, Año2, pp.41-51.

PAGANO, José Luis. (1981). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt.

PARTSCH- BERGSON, Isa. (2011) *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*. New York: Routledge: Taylor& Francis Group.

PELLETTIERI, Osvaldo (dir.) (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

PLANTE, Isabel. (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

PLESCH, Melanie (2008) *La lógica sonora de la generación del ochenta. Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino*. en *Los Caminos de la Música*. (Europa – Argentina). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. pp.55-111.

PLESCH, Melanie. y HUSEBY, Gerardo V. (1999) "La música argentina en el siglo XX". En: Burucúa, J.E. (Dir.) (1999) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. II. (pp.175- 234). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

PLOTKIN, Mariano B. (2003) *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina. (1910-1983)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Publicado en *Studi Emigrazione*, Centro Studi Emigrazione Roma, Vol. XLVI, No. 174, abril-junio de 2009, pp. 447-467. (ISSN 0039-2936).

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" (2000) En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. LANGER, Edgardo (compilador) CLACSO-UNESCO.

RÜRUP, Reinhard. (1999) *Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*. Stiftung Topographie des Terrors. Auflage. Berlin.

SAID, Edward. (2008) *Orientalismo*. España: Editorial Random House Mondadori.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. (2007). *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*. Relecciones. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

SANCHEZ, José Antonio. (2008) Isadora Duncan. El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Ediciones Akal.

SARLO, Beatriz. (2007) *La Máquina Cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires. Seix Barral.

SARTRE, Jean-Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires. Edhasa.

SEIBEL, Beatriz. (2011) *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

SEIGEL, Micol "Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn," *Radical History Review* 91 (2005): 62–90

SERVOS, Norbert. (2013) "Danza y emancipación. La Danza-Teatro de Pina Bausch." En: Naverán, I. y Écija, A.(ed.) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

SIGAL, Silvia. (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur.

TAMBUTTI, S. y GIGENA, M. M. (2018). "Memorias del presente, ficciones del pasado" en *Historiografía da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume [original español].

TAMBUTTI, Susana. (2000) "Danza moderna argentina. Consolidación y profesionalización" [1945-1955]; "Entre el riesgo y la esperanza" [1955-1973] En En: en AA.VV. *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*. (pp.94 – 95). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

..... "Primera generación en la danza argentina." Teórico 6. (2009)Ficha de Cátedra Historia de la danza en Argentina 2009. DAM- IUNA

..... "Globalización: la misma danza bajo todos los climas. Universalismo, colonialidad, modernidad: posibilidades y dificultades de una "Historia de la danza en Argentina". (2013) Ficha 1- Historia de la Danza en Argentina En: *Reflexiones sobre la danza escénica en la Argentina*. DAM- UNA.

..... “Aproximación al modernismo estético en la danza” En: Clase 9, parte II. Tercer momento (1945-1965). (2020) Material teórico de la Cátedra Historia general de la Danza. DAM- UNA.

..... “Primer Momento. Danza: racionalismo, neoclasicismo y romanticismo [1661-1890]” En: *Itinerarios teóricos de la Danza*. (2018). Material teórico de la Cátedra Historia general de la Danza. DAM- UNA.

TERÁN, Oscar. (2009). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo Veintiuno Editores. Argentina.

..... (2013) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.

TINAJERO, Araceli. (2003) *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University Press. West Lafayette, Indiana

TOEPFER, Karl. (1997) *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. University of California Press.

VIÑAS, David. *Dar la cara* (1967). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

WEBER, Jodie M. (2009) *The evolution of aesthetic and expressive dance in Boston*. Amherst. New York: Cambria Press.

WECHSLER, Diana. B. (2010) “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” En: Burucúa, J.E.(Ed.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. (pp.269- 312), TOMO I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

WILLIAMS, Raymond (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. 1 ed. Trad: Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.

..... (2009) *Marxismo y literatura*. 1 ed. Trad: Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.

YURKIEVICH, Saúl. (1976). *Celebración del Modernismo*. Barcelona. Tusquets Editor.

ZELLER, J. (2014). Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau. *IBEROAMERICANA*. América Latina - España - Portugal, 9(33), 139–156.