

Las narrativas de “las pioneras”. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960)

The narratives of "the female pioneers". Gender and morality in the development of modern dance in Argentina (1940-1960).

Denise Osswald*

IDAES-UNSAM - CONICET

denjoh77@yahoo.com

Resumen

Partiendo de una variedad de materiales textuales, el trabajo propone analizar los discursos de bailarinas y coreógrafas de danza moderna, así como su participación en la escena artística argentina durante las décadas de 1940 y 1950.

El estudio de las moralidades vinculadas a verbalizaciones sobre el cuerpo en movimiento y el cuerpo en escena en las narrativas de “las pioneras”, nos informa sobre la emergencia de modelos de feminidad alternativos al de la bailarina clásica y la mujer tradicional occidental. Se busca abordar antropológicamente el estudio de estos procesos, explorando los modos en que las personas construyen sus elecciones en determinados contextos y configuraciones de ideas, sentimientos y creencias.

Palabras clave: narrativas – moralidades – danza moderna – movimiento corporal – feminidades

Abstract

Based on a variety of textual material, the paper proposes to analyze the discourse of female dancers and choreographers of modern dance and their participation in the Argentinean artistic scene during the 1940s and 1950s.

The study of morality related to the discourse on the moving body and the body on stage, as it appears in the narratives of "the female pioneers", reports of the emergence of alternative models of femininity to those of female classical dancers and traditional western women. The essay seeks to address, from an anthropological approach, the study of these processes, exploring the ways in which people build their choices in certain contexts and framework of ideas, feelings and beliefs.

Keywords: narrative – morality – modern dance – body movement – femininity.

* Becaria de Postgrado Tipo I, CONICET 2009/2011. Doctoranda en Antropología Social, IDAES-UNSAM.

Introducción

El artículo propone abordar el proceso de emergencia de la danza moderna en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950, prestando particular atención a las narrativas y escritos de sus protagonistas. En términos generales, el propósito consiste en explorar el lugar de las moralidades femeninas en la construcción de identidades artísticas y de género, vinculadas a este nuevo movimiento dancístico.

Dado que el movimiento de danza moderna en nuestro país emerge y se desarrolla -en gran medida- durante el primer y segundo gobierno peronista (1946-1955), comenzamos esta investigación con una revisión bibliográfica del material que problematiza los vínculos entre peronismo, cultura corporal y género. Esta tarea alumbró una cantidad de trabajos sobre: el deporte como política de estado del peronismo (Zenón González, 1996; Rodríguez, 1997; Plotkin, 1998; Massarino, 2002), moralidades masculinas en relación al deporte y el tango (Archetti, 2003), políticas sanitarias durante el peronismo y su relación con una imagen de mujer asociada a la maternidad y la familia (Di Liscia *et al*, 2000), deporte y el cuerpo masculino en la narrativa peronista (Pons, 2006), la relación entre Perón y Eva y el cuerpo obrero (Soria, 2005).

En esta búsqueda, la serie de artículos reunidos en Di Liscia *et al* (2000) resultaron de mayor interés para avanzar en el planteo de nuestro problema. Estos estudios analizan una serie de tópicos (ciudadanía, mercado de trabajo, maternidad, salud, familia), los cuales no remiten -directamente- a actividades centradas en el movimiento corporal, como ocurre con la danza y el deporte. Aún así, iluminan las transformaciones ocurridas durante este período en diferentes ámbitos de la vida social, principalmente el educativo y el sanitario, donde facetas de la femineidad tradicional -asociadas a la sensibilidad femenina- se incorporan a un esquema racionalizado de trabajo y rendimiento (la profesionalización de la enfermería y el rol de la maestra como agente sanitario).

Según Di Liscia *et al* (2000), el proyecto político del peronismo enmarcado dentro del contexto del Estado de Bienestar, se apropia de responsabili-

dades que hasta entonces permanecían en manos del sector privado y redefine de manera global los roles del género femenino. En este sentido, destacan que “el modelo ideológico peronista sentó sus bases tanto en la protección sanitaria y social como en el fomento de la maternidad” (Di Liscia *et al*, 2000: 5). Por un lado, se incorpora a la mujer a la política pública por la vía del sufragio y se le reconoce su existencia en el mercado de trabajo y sus derechos.¹ Por otro, señalan, el fomento de la maternidad y del fortalecimiento de la familia, el rol de las maestras como agentes sanitarios, el dispositivo de un ideal maternal, la valoración de la sensibilidad femenina están dando cuenta de un *eslabón ambivalente* en la política peronista hacia la mujer “...que la incorporó a la esfera pública, pero continuó reservando para ella los mandatos hogareños” (Di Liscia *et al*, 2000: 6).

Nuestro trabajo recupera esta noción de ambivalencia en torno al rol social de la mujer durante el primer y segundo gobierno peronista, para abordar el estudio de las trayectorias artísticas y laborales de las primeras bailarinas y coreógrafas de danza moderna argentina. Pondremos a prueba, entonces, el modelo de la ambivalencia para el caso específico de las “pioneras”.

Siguiendo a Archetti (2003), sostenemos que distintas formas de “ser mujer” coexisten en un mismo momento histórico, aún cuando predomine un modo hegemónico o dominante de femineidad.² En este sentido, el estudio de las moralidades femeninas en torno al nuevo movimiento artístico -que

¹ En 1947 se sanciona la ley 13.010, Derechos Políticos de la Mujer, la cual marca el primer paso en la incorporación formal de las mujeres argentinas en el ámbito político. Con la sanción, las mujeres obtienen los mismos derechos y deberes cívicos que los varones habían obtenido ya en la reforma electoral de 1912. Esto es, la obligatoriedad de votar en las elecciones a partir de los 18 años de edad, así como el derecho a presentarse a puestos electivos. En el año 1949, esto se complementó con la igualdad jurídica de los cónyuges y la patria potestad compartida - que sería derogada en 1955-, propiciando una mayor igualdad entre varones y mujeres a partir del reconocimiento de los derechos políticos y jurídicos de las mujeres.

² Estas afirmaciones se apoyan en la perspectiva adoptada por Archetti al analizar la *alteración de las masculinidades* (Archetti, 2003: 157-161).

las tiene como protagonistas- permite iluminar la emergencia de feminidades alternativas al modelo tradicional de mujer. Por un lado, las “pioneras” de la danza moderna en la Argentina expresan y provocan una ruptura con el modelo de pasividad y repetición, asignado a las mujeres en general y a las bailarinas clásicas en particular. Por otro, como veremos a lo largo del trabajo, estas mujeres apelan fuertemente en sus relatos y memorias al rol ejercido en la docencia, como alumnas y como maestras de la nueva disciplina. La impronta otorgada al rol de las “maestras” -una de las actividades más familiares dentro de lo laboral- por parte de las mujeres de la danza moderna y la importancia que adquiere la interrelación pedagógica en la emergencia de la creatividad y en su transmisión, nos informan sobre las características particulares del campo artístico de la danza (Bourdieu, 1967, 1995) organizado en torno a la lucha por la legitimidad y el reconocimiento cultural. Veremos en el análisis de los datos, cómo las experiencias de ruptura y estrategias de inclusión desplegadas por las “pioneras”, retraducen algo de aquella ambivalencia política al ámbito de la danza escénica argentina.

Metodología

Este trabajo propone abordar las narrativas y relatos autobiográficos de la primera generación de bailarinas modernas, consideradas por la bibliografía histórica existente “pioneras” de la danza moderna en la Argentina. A través del análisis de un corpus de materiales textuales construido para este trabajo, se indagará en las verbalizaciones disponibles acerca de ese “cuerpo danzante expresivo, reconsiderado por la escritura” (Faure, 2003) de las bailarinas modernas. Se pretende detectar y analizar las valoraciones, o el rechazo de distintas prácticas y significados sobre el cuerpo en movimiento y el cuerpo en escena, que -en retrospectiva- permitan comprender las huellas de sus carreras profesionales con la danza.

Faure (2003) desarrolla la idea de un poder, fuertemente arraigado en la incorporación de una “ilusión autobiográfica”, que nos enseña a relatarlos reduciendo la diversidad de experiencias a un “esquema de presentación homogéneo”. Estos modos narrativos incorporados por gran parte de la población a partir de diferentes matrices socializadoras (el curriculum vitae, la carta de motivación, las redacciones escolares, el diario íntimo), permiten poner orden y coherencia allí donde no necesariamente había. Siguiendo a Lahire (1998) y a Miraux

(1996), la autora sostiene que, para el caso particular de los artistas coreográficos, estas “técnicas de presentación de sí” se ofrecen como un ejemplo para dar a los demás. La singularidad o ejemplaridad de una vida desplegada en el relato, se constituye en un “pretexto para transmitir preceptos que se han seguido y que han sido eficaces, de los que se obtiene una moral” (Faure, 2003: 218-219). La trasmisión de valores morales aparece, entonces, como lo propio del proceso autobiográfico de los coreógrafos, que instituye al cuerpo danzante como una obra, una realización de sí susceptible de servir también como modelo para otro (Faure, 2003: 228-229).

Con el propósito de avanzar en la identificación y análisis de preceptos eficaces y valores morales presentes en los discursos de las “pioneras”, se ha construido un corpus de materiales textuales comprendido por el registro escrito del “Encuentro con los pioneros de la Danza Moderna Argentina” realizado en 1993 por el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), publicado por Isse Moyano (1995); por una selección de historias de vida a artistas de esta disciplina presentados por Isse Moyano (2006) y por diversos materiales escritos y referentes a Ana Itelman reunidos por Szuchmacher (2002). Sin embargo, a diferencia del caso analizado por Faure (2003),³ este repertorio de narrativas pertenece a una misma formación artística, la “danza moderna” en la Argentina. El período comprendido por el primer y segundo gobierno peronista (1946-1955) coincide con un fenómeno escasamente investigado desde las ciencias sociales: la emergencia y desarrollo de las primeras experiencias locales de danza moderna, las cuales -según afirma la literatura histórica existente- dan lugar a la creación de las primeras compañías independientes de danza en el país.⁴

³ Faure trabaja con una selección deliberada de artistas coreográficos (Maurice Béjart, Jean Babilée, Tony Bentley, Isadora Duncan, Georges Balanchine y Merce Cunningham) que si bien pertenecen a épocas y géneros de danza diferentes, presentan algunos puntos en común- cercanos, también, a nuestro. Primero, afirma, es posible agruparlos en tanto han adherido a *posiciones artísticas producto de la “modernidad”*, contribuyendo a constituir el campo coreográfico actual. Asimismo, estas posiciones implican relaciones específicas con el cuerpo y *en ruptura con los códigos académicos de su época*, aun cuando más adelante dan lugar a nuevos academicismos (Faure, 2003: 215).

⁴ Isse Moyano (2006) señala la formación del Ballet Winslow en 1944 como el lugar donde surgieron quienes serían los maestros y coreógrafos pioneros de este nuevo arte en nuestro país. Tambutti (2000) y Falcoff (1993) realizan periodizaciones similares.

Asimismo, los materiales textuales consultados confluyen -con sus diferencias- en la búsqueda de herencias y genealogías sobre historia de la danza moderna y contemporánea en Argentina. De este modo, al construir el corpus para el análisis, encontramos una marcada centralidad de la noción de "pioneros" referida a estos artistas. Observamos, también, que las mujeres presentan una preeminencia casi absoluta, entre las figuras denominadas "pioneras" por los distintos compiladores, analistas y críticos.⁵ Algo similar se advierte en las primeras rupturas con la danza clásica o académica, ocurridas en los lugares de origen de esta nueva disciplina artística.⁶ Proponemos, entonces, abordar el corpus como un horizonte de inteligibilidad -más que una sumatoria de géneros discursivos separados por fronteras estrictas- que privilegia una "lectura transversal, simbólica, cultural y política de las narrativas del yo contemporáneas -y sus innumerables desdoblamientos-" (Arfuch, 2002: 18). En este sentido, durante el análisis textual, prestaremos principal atención a las verbalizaciones de las mujeres que, al reconsiderar sus carreras artísticas por medio de la palabra (entrevistas orales y escritura), se presentan a sí mismas como producto de estrategias de *ruptura con* y de *inclusión al* campo artístico.

Por un lado, el rechazo a la disciplina clásica y la valoración de la propia creatividad, puede interpretarse como una estrategia de *ruptura* con determinadas prácticas y significaciones en juego durante las décadas de 1940 y 1950 en el ámbito dancístico local. Por otro, la apuesta a la docencia

como modo de legitimación en el campo puede ser entendida como una estrategia de *continuidad* dentro de lo tradicional, en tanto la práctica de la enseñanza las mantiene dentro del terreno de lo familiar. Los relatos de las "pioneras" de la danza moderna en Argentina, reflejan algo de aquella posición ambivalente en una versión propia del campo. Las trayectorias laborales de las mujeres permiten entender esta posición como una síntesis entre ruptura y continuidad. Posición que expresa tanto las particularidades del proceso de transformación del rol social de la mujer al momento del ingreso en la esfera pública con nuevos derechos y deberes sociales, como las dificultades específicas que presenta el campo artístico de la danza para avanzar en este sentido.

Situando la danza moderna en Argentina

En términos generales, la narrativa histórica sostiene que el Ballet es codificado en Francia durante el reinado de Luis XIV y atraviesa los siglos XVII, XVIII y XIX sin grandes cambios. A fines del siglo XIX y principios del XX, en distintas partes de Europa y en EEUU, comienzan a registrarse las primeras fracturas con la danza académica. En este sentido, la Danza Moderna puede estudiarse como un movimiento que articula lenguajes y prácticas corporales nuevas, las cuales desafían el dominio público oficial y académico de la Danza Clásica (Bentivoglio, 1985; Tambutti, 1995).

Al describir este movimiento, la literatura especializada habla de dos grandes líneas de la danza moderna. Por un lado, la obra de Isadora Duncan y las experiencias de la escuela Denishawn -dirigida por Ruth Saint-Denis y Ted Shawn, se presentan como el impulso para la emergencia de la llamada *Danza Moderna Americana*. Hacia 1930, afirman estos relatos, la danza en EEUU se desarrolla de la mano de maestras como Martha Graham, Doris Humphrey y Hanya Holm. Por otro, a comienzos del siglo XX la *Danza Libre Centroeuropea* daba los primeros pasos en esa ruptura. En Alemania, la Danza de Expresión representa una de las principales escuelas dentro del movimiento, liderada por Mary Wigman y más tarde por Rudolf Labán -su continuador.

Hacia fines de la década de 1930 y comienzos de los años cuarenta, la danza moderna se introduce en nuestro país -principalmente en Buenos Aires, con la llegada de visitas internacionales. Suele hacerse mención de variadas figuras -como: Marga-

⁵ Por ejemplo, Néstor Tirri afirma en un artículo dedicado a la trayectoria de Renate Schottelius como maestra y artista: "... después de Winslow, fue la gran pionera en la Argentina" (en Falcoff, 1993: 26-32). En la misma compilación, publicada en conmemoración de los 25 años del Ballet Contemporáneo del San Martín, Paulina Ossona participa con un capítulo titulado "Miriam Winslow, una pionera en la Argentina" (en Falcoff, 1993: 34-37).

El Festival Buenos Aires Danza Contemporánea ha incorporado en sus últimas ediciones, una sección de homenajes, otorgando premios a bailarinas y coreógrafas mujeres - Iris Scaccheri (2008) y a María Fux (2010)- en reconocimiento del talento y el trabajo presentes en sus trayectorias artísticas y, por lo tanto, en la historia de la danza local.

⁶ Comenzando por Isadora Duncan y su obra autobiográfica "Mi vida" a la que muchos artistas de aquella generación remiten, la fuerte impronta de la escuela alemana trazada por Mary Wigman con la creación de la Danza de expresión y, la danza moderna norteamericana con Marta Graham y Doris Humphrey en el desarrollo de teoría sobre el movimiento y composición coreográfica así como del ejercicio de la docencia. De igual modo, la llegada de Miriam Winslow a nuestro país y la lectura de este hecho como el inicio continuo de ese arte en Argentina, enfatizan el papel que se le otorga a la mujer en la tarea de abrir caminos, en esta disciplina.

rita Wallmann, Otto Werberg, Vera Shaw y María Fux— participes de la renovación de la danza en aquellos años. Sin embargo, la formación del Ballet Winslow⁷ en 1944, aparece como el lugar donde surgen “quienes luego serían los maestros y coreógrafos pioneros de este nuevo arte en Argentina” (Isse Moyano, 2006: 15) y donde “se configura un modelo para las futuras compañías de danza moderna” (Tambutti, 2000: 26). Aún cuando la compañía⁸ se disuelve en pocos años (1946), muchos de sus participantes adquieren una proyección artística destacada en la escena local e internacional durante la década siguiente y se dedican a la dirección coreográfica y a la enseñanza por varias generaciones.

En 1948, durante el primer gobierno peronista, se crea la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, bajo la dirección de Antonio Barceló. En 1950 es reestructurada como Escuela Nacional de Danzas⁹ y a partir de ese momento se constituye en sede de las dos orientaciones: clásica y folklórica. Sin embargo, las técnicas de danza moderna quedaron fuera de los programas de estudio por varios años. Según Oscar Aráiz,¹⁰ recién en la década de 1960 se incorpora la materia Danza Contemporánea en los programas de estudio de la Escuela Nacional de Danzas y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Mientras tanto, la danza moderna solo podía aprenderse en ámbitos extraoficiales: en estudios privados, en clases y ensayos de alguna de las compañías independientes que comenzaban a aparecer en esos años, o a través de viajes de perfeccionamiento hacia los centros metropolitanos donde habían tenido origen estos movimientos artísticos.

Hacia fines de los años 1950 llega al país Dore Hoyer, alumna directa de Mary Wigman. Se establece en la ciudad de La Plata y funda su escuela, formando en la técnica alemana de expresión a

principales figuras de los años siguientes.¹¹ La década del 1960 se presenta como un periodo de grandes transformaciones. Se inaugura el *Teatro General San Martín*, donde más tarde se establece la primera compañía oficial de danza moderna; se funda la *Asociación Amigos de la Danza*, con el objetivo de fomentar la creación coreográfica independiente y tender puentes entre la danza clásica y moderna; se crea el *Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella*, donde se desarrolla un ámbito de exploración e investigación novedoso para el mundo de la danza. Asimismo, hacia los años 1960, el término *danza moderna* es sustituido poco a poco por el de *danza contemporánea*.

Narrativas autobiográficas de las “pioneras” y el tópico de la ejemplaridad

Iniciamos el análisis del corpus, compuesto por una diversidad de materiales textuales sobre los comienzos de la danza moderna argentina, detallando algunas características de las fuentes. Por un lado, las tres publicaciones con las que trabajamos aquí (Isse Moyano, 1995, 2006; Szuchmacher, 2002) incluyen una polifonía de voces y de géneros discursivos, tornando visible la figura del investigador y recopilador que, en cada caso, lleva adelante el proceso de reunir, editar y publicar el material. Cabe señalar, además, que todos estos materiales han salido a la luz a partir de mediados de la década de 1990.

Trabajamos, entonces, con una selección de historias de vida de mujeres, consideradas por la literatura especializada “pioneras” de la danza moderna argentina. En particular, nos referimos a las memorias de Renate Schottelius, Iris Scaccheri, Paulina Ossona, Luisa Grinberg y Ana Itelman, publicadas todas en Isse Moyano (2006). A este material se agregan las voces registradas en el “Encuentro con los pioneros de la Danza Moderna Argentina” (Isse Moyano, 1995) y diversos materiales publicados en “Archivo Itelman” por Szuchmacher (2002).

En un estudio sobre la gráfica publicitaria del período 1940-1970, Traversa (2007) detecta cambios en la concepción colectiva del cuerpo, que se expresan —entre otros modos— por el paso de una visión estática y comprimida del cuerpo a una que resalta su movilidad. Esta apreciación de los modos de *visibilidad* aceptados colectivamente para el cuerpo —en particular, sobre el cuerpo femenino—

⁷ Miriam Winslow, bailarina y coreógrafa norteamericana formada tanto en la técnica alemana de Mary Wigman como en la técnica americana de la escuela Denishawn. En 1943 se establece en el país y crea, en 1944, la primera compañía de danza moderna con bailarines argentinos.

⁸ Estuvo compuesta por Cecilia Ingenieros, Renate Schottelius, Luisa Grinberg, Ana Itelman, Celia Tarsia, Élide Locardi, Paulina Ossona, Rodolfo Dantón, Aníbal Navarro, Enrique Boyer, Gino Tesone, entre otros.

⁹ En la actualidad, Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanova” del Instituto Universitario Nacional de Arte.

¹⁰ Coreógrafo, bailarín y director del Ballet del San Martín desde su fundación en 1968 hasta 1971. Luego se desempeñó como coreógrafo en diversas compañías de América y Europa, regresando en 1990 a la conducción de la compañía del San Martín. Ver: Falcoff (dir.), 1993: 6-21.

¹¹ Algunos de sus discípulos han sido Oscar Aráiz, Iris Scaccheri, Lía Jelín y Susana Zimmermann.

nos sirve de marco para ubicar de modo contextual ciertos parámetros compartidos por la sociedad argentina de aquellos años en torno al reclamo y procesamiento de *un nuevo ejercicio social del cuerpo* (Traversa y Mosé, 2001). Focalizando en el campo artístico de la danza, los relatos y fuentes consultadas para el análisis nos permiten identificar diversos elementos que señalan una intensificación y diversificación de la lucha por la legitimidad cultural (Bourdieu, 1967, 1995) y el reconocimiento público en torno a este nuevo "ejercicio social del cuerpo", tanto entre bailarines "clásicos" y "modernos" como al interior del propio grupo de innovadores.

Por un lado, a principios de la década de 1940 algunas mujeres comienzan a cuestionar la hasta entonces indiscutida valoración de la línea y la verticalidad que imponía la técnica clásica en nuestro país. Paulina Ossona recuerda que durante las primeras exhibiciones de danza moderna con bailarines locales:

Las críticas eran excelentes y muy elogiosas (...) escribía Fernando Emeri. Era el crítico de danza por excelencia. Él trataba bien a la danza moderna, pero siempre ponía su ladito irónico. Por ejemplo, a las bailarinas nos decía 'bailarinas reptantes', porque hacíamos muchas cosas en el suelo. Pero a mi me trató siempre muy bien. Claro, no había críticos especializados, eran los críticos de música que también hacían la crítica de danza (Ossona, en Isse Moyano, 2006: 35).

Las repercusiones públicas del novedoso fenómeno dejan entrever algunas tensiones. Paulina, al igual que sus compañeras, valora el hecho de haber participado de la renovación del lenguaje kinestésico que, a la par, imprimía nuevas dinámicas a los procesos de autonomía y especialización crecientes al interior del campo artístico de la danza (en particular con respecto a la música clásica y al ballet). Asimismo, da cuenta de algunos roces con la crítica, la voz autorizada para hablar de arte. En este caso, la voz masculina pone un rótulo a las bailarinas que acompañaban a los coreógrafos y coreógrafas modernas extranjeras, que se habían instalado en el país por aquellos años. A través de la ironía, deja en suspenso el estatuto de estas mujeres como bailarinas legítimas. El uso del adjetivo "reptantes" para describir las prácticas dancísticas modernas, puede interpretarse como una instancia en esta lucha por mantener o re-significar los criterios válidos de interpretación, que permiten al espectador común traducir una puesta en escena como "danza".

En esta misma dirección de disputas por el sentido entre "clásicos" y "modernos", el recuerdo de Élide Locardi resulta un buen ejemplo del modo en que, poco a poco, se distancian de las normas del ballet y sus ataduras musicales. Los viajes¹² frecuentes entre las "pioneras", habilitaron a la composición coreográfica para trabajar con un repertorio renovado de sonidos, ritmos, imágenes, paisajes y silencios:

En 1943 inicié expresiones en danza con ritmo de la palabra, con poemas de Federico García Lorca. Es decir, empecé a trabajar sin música. (...) En 1958 me trasladé a la Provincia de Jujuy donde me propusieron crear la Escuela de Danza. Ahí me enamoré de América (...) estrené 'Chaguanaca ciega', poema del libro 'Indio de carga' de Néstor Groppa, integrante principal de la revista 'Tarja' (...) Después hicimos 'Impresiones de la Feria de Yavi', en Semana Santa, con ritmos de caja de Froilán Cabezas (...) hice 'Espejeado'. Es una costumbre amorosa entre los pastores de la Puna argentina; éstos se buscan en la distancia con los reflejos del sol en los espejos. Tema, asesoramiento y música fueron hechos por Froilán Cabezas y Medardo Pantojas en los colores y en el espíritu de todos estos personajes netamente americanos (Locardi, en Isse Moyano, 1995: 48).

Por otro lado, a medida que se profundizan las transformaciones y que crece la autonomía de temas, motivos y experiencias en el ámbito específico de la danza, surge la necesidad de diferenciarse y distanciarse de *otros* bailarines - los "improvisados":

Cuando me dediqué a la danza moderna, ya tenía el respeto y la estima de todos mis compañeros de danza clásica, que sabían que yo no era una improvisada. (...) En cierto modo había un desprecio por la danza moderna y hay que considerar que alguna razón tenían. Porque había algunas personas que estudiaban dos o tres meses con un maestro, ya sea de clásico o

¹² El viaje aparece como un elemento crucial en la experiencia y las trayectorias de los artistas coreográficos modernos. Muchos han llegado a la Argentina escapando del nazismo (Renate Schottelius, Margarita Wallmann, Otto Werberg), otros visitan Sudamérica en busca de nuevos públicos en una época turbulenta para la escena artística europea (Los Sakharoff, Ida Meval, el Ballet Jooss, Miriam Winslow y más). De igual modo, las giras y el viaje de formación son prácticas frecuentes entre la nueva generación local de bailarines y coreógrafos modernos. Ana Itelman viaja en 1945 a Estados Unidos donde toma contacto con las fuentes de la danza moderna norteamericana: Marta Graham, Louis Horst, Hanya Holm, José Limón y Nina Fornaroff. Cecilia Ingenieros abandona el Ballet Winslow y viaja a Estados Unidos donde estudia la técnica Graham; en 1950 viaja a París, donde estudia y dicta cursos. Schottelius viaja a Nueva York en 1953 a estudiar técnica moderna. Luisa Grinberg viaja recién a comienzos de los años 1960, en una gira mundial por Brasil, Europa, China, Japón y Estados Unidos.

de moderno, se sacaban las zapatillas y daban un recital; era terrible (Osso, en Isse Moyano, 1995: 49).

La lucha por el reconocimiento legítimo que habilita al artista como tal y le otorga cierta autoridad en la materia, el hecho de “hacerse un nombre” y una trayectoria respetada, constituyen todas formas primordiales de competencia que, simultáneamente, condicionan y renuevan los procesos creativos. De este modo, la ruptura con la “ideología del clásico” significaba tanto el abandono de ciertas normas morales y corporales preestablecidas,¹³ como la apertura a la investigación de nuevos movimientos del cuerpo, técnicas y métodos de enseñanza (contracción y relajación, caída y recuperación, incorporación de nuevas temáticas, expresión de emociones e ideas¹⁴). Sin duda, lo más novedoso era que -en este tipo de espectáculos- la mujer podía decidir cómo moverse y dirigir a otras mujeres y hombres en escena.

La oposición a las formas fijas y codificadas del clásico, ha sido entendida por Emmanuel Sornet como una verdadera toma de poder por parte de las mujeres de la danza de vanguardia, que “... autoriza la expresión de una *feminidad liberada* de las obligaciones del cuerpo femenino académico” (Sornet, 2004: 42). En los relatos autobiográficos aquí explorados, estas elecciones y rupturas llevadas a cabo por las “pioneras” argentinas deben matizarse con una lectura que contemple las especificidades del contexto histórico y social.

Efectivamente durante la primera mitad del siglo XX, la reivindicación de un cuerpo femenino liberado de las ataduras de la danza clásica, abre un camino hasta entonces reservado a los hombres: la dirección coreográfica (Sornet, 2004). Aun así, las coreógrafas modernas se vieron obligadas -al menos hasta la década de 1960- a configurar espacios independientes de preparación corporal y de com-

posición, que les permitan desplegar ese doble reconocimiento requerido para contrarrestar la exclusión que transitaban -en tanto “modernas”, de los ámbitos institucionales de la danza escénica formal en la Argentina:

Años después cuando tuve que entrar como profesora a la Escuela, la gente de danza clásica me miraba como la ‘intrusa’ que hacía danza moderna. En fin, es el destino de todo el que elige un nuevo camino (Osso, en Isse Moyano, 1995:49).

Nadie quería nombrar a la danza moderna. Le cambié el nombre para que la gente comiera un poco de ese bizcochito tan rico que no quería probar.

Luego llegó el momento en que se la pudo llamar Danza Moderna y fue aceptada. Y así como hice yo, mis compañeras también trabajaron con mucho esfuerzo hasta que se implantó en el medio artístico y educacional (Grinberg, en Isse Moyano, 1995:50).

En aquel período, las instituciones formales de la danza se organizan en torno al *Teatro Colón* (el Cuerpo de Baile y el Instituto Superior de Arte dedicado a la enseñanza especializada del ballet) y al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo, donde funcionaba un área de Danza. Recién en 1950 se crea la *Escuela Nacional de Danzas*, a la cual se integran como maestras muchas de las bailarinas “pioneras” de la danza moderna. Aún así, la disciplina moderna encontraba fuertes resistencias en estos espacios e instituciones, obligando a las artistas a optar por las estrategias independientes de transmisión y enseñanza.¹⁵ En este sentido, la experiencia del Ballet Winslow durante la década de 1940, parece haber dejado una huella y un modelo a seguir, basado en la creación de compañías y grupos de danza independiente, el cual no siempre consigue los medios para expandirse y consolidarse en la Argentina.¹⁶

Si bien debe explorarse con mayor profundidad el alcance de tal fenómeno como movimiento

¹³ La danza, en general, no se considera una actividad apropiada para una mujer de la década de 1940. Como recuerdan muchas de las historias de vida, la negativa de los padres frente a sus elecciones tempranas por la danza resultaba un hecho común. En los casos que la “vocación” resultaba tan fuerte como para imponerse, debía someterse a las convenciones de la linealidad, la verticalidad, al uso del espejo y de las puntas, etc. En este sentido, todas ellas se formaron primero en danzas clásicas.

¹⁴ La “contracción y relajación” en Graham y la “caída y recuperación” en Humphrey, son métodos de trabajo recordados con frecuencia entre las variaciones modernas. Por su lado, Ana Itelman alude en el programa de mano de *Solos* (una serie de solos de danza presentados por la artista en 1947) a las necesidades modernas del Movimiento y Dinamismo (Szuchmacher, 2002: 24). Asimismo, veremos que la expresión de emociones internas adquiere una importancia central para estas mujeres.

¹⁵ En el año 1947 Cecilia Ingenieros crea su propia compañía de danza moderna con bailarines y bailarinas locales. En 1948 Luisa Grinberg crea el Ballet Stylos con la cual trabaja hasta los años sesenta. Paulina Osso también forma su propio grupo de danza moderna y más adelante forma Nueva Danza y luego Los Coribantes. Renate Schottelius comienza a supervisar el trabajo coreográfico de algunos bailarines, lo cual deriva en la formación del GEDC (Grupo Experimental de Danza Contemporánea). Ana Itelman se desempeña como bailarina solista en obras de su propia creación durante fines de los años cuarenta. En los primeros años de 1950 crea su propia escuela de danza moderna y coreografía para su grupo, con el que se presenta en teatros, en la recién nacida televisión y en los *night clubs*.

¹⁶ Para profundizar este tema ver el artículo de Gabriela Romero “Problemáticas de la danza contemporánea”, en Melgar (2005: 123-127).

de ruptura, las autobiografías presentan una mirada retrospectiva que considera la experiencia de la danza moderna -de la que fueron precursoras- como un hecho heroico, por haberse enfrentado al canon hegemónico de la danza escénica de entonces, "el clásico":

Porque el instrumento que tenemos para estar en esta vida es este cuerpo, entero o a pedazos, es este cuerpo y es lo más inmediato, es lo más directo. Yo no creo en un cuerpo muerto que pueda bailar, yo no creo en un autómatas que pueda llegar a la danza, yo no creo en un cuerpo que sea perfecto en cuanto a la línea si no es perfecto en cuanto a la línea interior, no lo puedo separar (...) Entonces yo intentaba ver si podía conocer esos sonidos y tener esos instrumentos, probarlo todo y... ¿para qué? Para la danza, para la extraña danza (Scaccheri, en Isse Moyano, 2006: 73).

Para esa "extraña danza" lo apropiado se expresaba en determinados comportamientos relacionados con el cuerpo en escena, con lo que se pretendía mostrar y destacar (la emoción interna y la liberación del movimiento) y aquello que no se buscaba manifestar directamente sino por deducción (la habilidad y destreza técnica adquirida). De igual modo, el valor de la enseñanza y el contacto directo con *los maestros*, aparece en estos relatos como signo de *ejemplaridad* y marcas de un recorrido excepcional. Profundizamos en esta idea, a través de los relatos o "mitos" de origen, donde se establece una fuerte relación entre emoción-interioridad y revelación vinculada a la interrelación pedagógica que produce el encuentro con un profesor, o con alguna obra escénica, la cual detona en el artista produciendo el acontecimiento creativo.

Resulta común entre las "pioneras" hacer referencia al momento clave del encuentro con un maestro/a u obra de danza moderna, entendido como una experiencia reveladora. Por ejemplo, Renate Schottelius recuerda haber estudiado con alumnas directas de Mary Wigman en el Teatro de la Ópera Municipal de Berlín. ¿Qué era entonces la danza moderna? se pregunta, "era lo que Mary Wigman había inventado y enseñaba" afirma (Isse Moyano, 2006: 21). Ya en la Argentina (donde llega en 1936 escapando del nazismo) visita la obra de Miriam Winslow y Foster Fitz Simmons en el año 1941:

Ahí apareció por primera vez la técnica de la danza moderna norteamericana. Estábamos todos muy impresionados y nos encantó. No siempre las coreografías, pero sí la maravillosa manera de bailar de esta gente (Schottelius, en Isse Moyano, 2006: 24).

Por un lado, según Renate, la danza moderna en Alemania consistía en lo que Wigman había *inventado y enseñaba*, dos prácticas que aparecen unidas en torno a la figura emblemática de una maestra pionera. Por otro, en nuestro país conoce la técnica norteamericana a la cual va a valorar enfáticamente, por encima quizás de las coreografías de Winslow. La manera de bailar de esta gente era especial, maravillosa y eso se debía a su técnica ¿Quién o quiénes la habían creado? ¿Cómo podían acceder a ella? Estas cuestiones motivaban los deseos y convicciones de aquellos interesados en la danza moderna.

Luisa Grinberg estudiaba danza clásica en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico "Carlos López Buchardo". Recuerda que, en aquellos años:

Les decía a mis compañeras [de danza clásica] que me gustaba mucho lo que estaba aprendiendo, que realmente me gustaba bailar; pero lo que quería era otra danza, que iba a inventar otra danza, porque quería que el cuerpo fuese más expresivo, que tuviese mayor libertad, ese era mi deseo. Así que cuando vi al Ballet Jooss y a Miriam Winslow, me di cuenta que era eso lo que me gustaba (Grinberg, en Isse Moyano 2006: 42).

En otro ámbito, Luisa comenta:

Al poco tiempo vino Miriam Winslow a Buenos Aires y formó una Escuela. Fue el momento que comencé a estudiar danza moderna 'con todo', junto con gente que ya bailaba, como Renate Schottelius, Cecilia Ingeniero s-que no está más con nosotros, pero que hizo muchísimo en nuestro país por la danza moderna (Grinberg, en Isse Moyano, 1995: 50).

Ana Itelman también forma parte de la primera compañía de Winslow en 1944, y en 1945 viaja a Nueva York a estudiar con importantes maestros. De regreso, en 1947, ofrece una serie de recitales de solos por todo el país. En el programa de mano de *Solos*, escribe:

De regreso de los Estados Unidos, donde la Danza Moderna ha logrado ya imponerse, anhelo verter en el público argentino esta nueva forma de expresión. (...) Confío en mi contacto directo con Martha Graham, Hanya Holm, José Limón y Louis Horst, como también las múltiples oportunidades de sentir y captar las representaciones de estos máximos exponentes de la Danza, me permitirán evidenciar ante Ustedes la esencia de cada una de mis creaciones coreográficas (en Szuchmacher, 2002: 24).

Estas afirmaciones condensan parte del sentido que la artista otorga a sus prácticas escénicas. Al haber tenido la posibilidad de *sentir y captar*

las enseñanzas de los máximos exponentes de la danza moderna a través del *contacto directo*, ella se encuentra autorizada para transmitir al público -esa misma noche- algo de aquella *esencia* presente -ahora- en sus creaciones coreográficas. Asimismo, en una publicación del año 1948, la artista expresaba:

En las Danzas Modernas no se consideran apropiadas las representaciones maquinales donde el danzarín pone en juego su habilidad y destreza, sino que de la técnica se extrae lo que ella pueda dar como vocabulario que ayude a la exteriorización o expresión de algo. (...) Debemos bailar como somos, como sentimos, y con las reacciones provocadas por la Vida que nos rodea (en Szuchmacher, 2002: 26).

Paulina Ossona, mientras tanto, había estudiado danza clásica en el Conservatorio Nacional de Música y ya había incursionado en algunas experiencias de danza moderna en un pequeño grupo dirigido por Margarita Wallmann. Entonces, decide presentarse a la selección de bailarines que estaba realizando Winslow para su segunda formación:

La selección fue un mes de clases diarias, porque como venía mucha gente que nunca había hecho nada de danza que no fuese académica, a través de ese mes ella pudo observar quienes realmente se abrían a sus enseñanzas, o quienes las adaptaban al estilo clásico. Lo cierto es que después del mes quedamos los del grupo de gente seleccionada (Ossona, en Isse Moyano, 2006: 33).

En pocos años, esta *capacidad creativa* inicial presente en la composición de obras modernas -que permitían *expresar emociones* a través del movimiento- se extiende al medio educativo, creando condiciones de enseñanza-aprendizaje particulares donde desplegar pedagogías y métodos inventados, *síntesis* de técnicas y modos propios de entrenar el cuerpo. Luisa Grinberg, recuerda:

Winslow tenía un bagaje de conocimientos muy amplio, tanto de la técnica alemana como de la técnica americana, debido a que ella trabajó fundamentalmente con Mary Wigman y también con la Denishawn. Ella decía que tenía una técnica que la titulaba Winsloveske, porque había unido las dos técnicas (Grinberg, en Isse Moyano, 2006: 44).

A fines de la década de 1940, Luisa crea el Ballet Stylos y entra en juego su creatividad personal para la enseñanza:

Las clases empezaban con lo que había aprendido de Miriam Winslow. Las primeras clases pueden haber sido una copia de su técnica, pero luego la fui desarrollando. A mi me gustó siempre la creatividad y me gustaba realizar algo yo misma, porque el motivo de

la danza moderna es llegar a la creatividad, y si no lo hacía, no estaba cumpliendo con lo que correspondía (Grinberg, en Isse Moyano, 2006: 45).

De igual modo, para Renate - que paralelamente a su carrera artística se dedicó a la enseñanza en establecimientos privados y desde comienzos de la década de 1980 en el taller de danzas del Teatro San Martín- y para Itelman -quien desde el año 1969 comienza a estar estrechamente ligada a la enseñanza de composición coreográfica- la síntesis y la creatividad propias de la danza moderna, se reflejan en sus trayectorias:

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 (Schottelius, en Isse Moyano, 2006: 26-29).

Comprendí bien pronto que cada escuela es fruto de la personalidad de su creador, y que, como suele suceder con todo el arte contemporáneo, había que unificar todas esas experiencias, para encontrar la resultante de tantos intentos. El arte no es cuestión de escuelas, sino de artistas y maestros (...) El arte es una mezcla de aprendizaje y creación (Itelman, en Szuchmacher, 2002: 158).

Más allá del camino elegido para acceder a la expresividad moderna, estos relatos ponen de relieve que tal capacidad creativa (de invención y apertura) se encuentra vedada para algunos, a los que la disciplina clásica parecía haberles grabado un estilo en el cuerpo y en el alma. Primera limitante y prueba de una disposición, aptitud o vocación interna, construida de manera relacional y que habilita el desempeño posterior. Además, las nociones de "contacto directo" y de "abrirse a las enseñanzas" presentes en estos discursos, funcionan como condición de posibilidad y misión ejemplar en el desarrollo de la singularidad que las convoca en torno a la categoría de "pioneras".

Reflexiones finales

Durante el primer peronismo (1946-1955) el régimen de significación que dio forma por largo tiempo al modelo tradicional de mujer en la cultura occidental, se transforma y materializa en leyes, acontecimientos políticos, históricos, sociales y culturales.¹⁷ En este sentido, tomamos como punto de

¹⁷ Nos referimos de modo general, al modelo de legislación que ubica históricamente a la mujer en un rol social pasivo y de dependencia moral, política, intelectual con respecto al hombre, valorándola solo en las tareas domésticas, la

partida el planteo de Di Liscia et al (2000) según el cual la interpelación del Estado peronista hacia las mujeres atraviesa en aquellos años diversos tópicos (ciudadanía, mercado de trabajo, maternidad, salud, familia) que redefinen de manera global los roles del género femenino.

En el contexto específico de la danza, durante ese período, las "pioneras" se integran al circuito escénico como artistas coreográficas modernas desarrollando, paralelamente, la docencia. Las narrativas autobiográficas sobre las trayectorias artísticas y laborales analizadas más arriba, expresan –en los términos propios del campo artístico– buena parte de aquellas transformaciones, relativas a las moralidades femeninas. En particular, el análisis de la "ambivalencia" que caracteriza al modo en que se incorpora a la mujer, durante los años de 1940 y 1950 en la esfera pública argentina, nos ha permitido iluminar zonas en las que la moralidad puede estudiarse como un *código cultural dinámico* (Archetti, 2003). A su vez, esto nos habilitó a preguntarnos y analizar cómo los individuos construyen sus razonamientos en torno a ciertos campos de acción, tomando al campo de la danza como un espacio donde la elección entre evaluaciones morales es posible.¹⁸

De este modo, el análisis de las moralidades vinculado a la cuestión de las relaciones de género en contextos específicos, como el de la danza moderna en Argentina, nos permite estudiar modelos (hegemónicos, alternativos, resistentes) de mujer –pensados originariamente por Archetti (2003) para las masculinidades. Las "pioneras", en tanto trasgresoras de la tradición estética y del rol social asignado a las mujeres en el campo de la danza, incorporan unas disposiciones que las ubican por un lado, a la cabeza del movimiento y las señalan; por otro, como grandes "maestras". Esta asociación entre pioneras y maestras de la danza moderna, frecuente tanto en sus discursos autobiográficos como en las fuentes históricas, nos informa en gran medida acerca de la necesidad –incorporada– de habilitar espacios de formación y compañías independientes que les permitan acumular reconocimiento en un campo artístico y social adverso.

maternidad y el amor romántico, así como en su actitud sumisa con respecto a la autoridad masculina.

¹⁸ Archetti señala las discrepancias que existen entre los antropólogos respecto al modo de concebir la influencia de la sociedad en tanto sistema moral. La tendencia, afirma, es a percibir los códigos morales como principal soporte de las relaciones sociales entre grupos y personas. Sin negar la importancia de esta hipótesis, el autor considera el terreno de la moralidad y del análisis moral como un código cultural dinámico que brinda información, innova y da sentido a las relaciones sociales (2003: 162).

. Bibliografía

- ARCHETTI, E (2003) *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires,; Antropofagia.
- ARFUCH, L (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENTIVOGLIO, L (1985) *La Danza Contemporánea*. Milano, Longanesi & Co (Traducción de Susana Tambutti).
- BOURDIEU, P (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1967) "Campo intelectual y proyecto creador" en Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- DI LISCIA, M. H. et al (2000) *Mujeres, modernidad y Peronismo*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.
- FALCOFF, L. (dir.) (1993) *Ballet Contemporáneo. 25 años en el San Martín*. Buenos Aires: TMGSM.
- FAURE, S. (2003) "Le pouvoir de se raconter: autobiographies d'artistes de la danse", *Sociologie et sociétés*, vol. 35, N° 2, p. 213-231.
<http://id.erudit.org/iderudit/008532ar>
- ISSE MOYANO, M. (editor) (1995) *Cuaderno de Danza N° 1*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____ (editor) (2006) *La Danza Moderna Argentina Cuenta Su Historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- MASSARINO, M. (2002) "'Por Perón y por la Patria'. Un análisis del discurso peronista y deporte (1946-1955)". <http://www.efdeportes.com/> *Revista Digital*, Buenos Aires, Año 8, Nro. 46.
- PLOTKIN, M. (1998) *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Ariel/Historia Argentina.
- PONS, M.C. (2006) *Deporte y peronismo: el arma sublime*, ponencia presentada en el marco de las Jornadas "Peronismo, políticas culturales (1946-2006)", publicada en: <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Pons.pdf>
- RODRIGUEZ, M.G. (1997) "El deporte como política de Estado (Período 1945-1955)", <http://www.efdeportes.com/> *Revista Digital*, Buenos Aires, Año 2, Nro. 4.
- ROMERO, G. (2005) "Problemáticas de la danza contemporánea", en Melgar, A. (ed.) *Puentes y Atajos. Recorridos por la danza en Argentina*. Buenos Aires: Ed. De los cuatro vientos.
- SORIA, C. (2005) *Los cuerpos de Eva*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- SORIGNET, P.E. (2004) "Être danseuse contemporaine: une carrière 'corps et âme'", *Travail, genre et sociétés*, N° 12, p. 33-53.
<http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2004-2-page-33.htm>
- SZUCHMACHER, R. (editor) (2002) *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Eudeba.
- TAMBUTTI, S. (2000) "100 años de danza en Buenos Aires", *Revista Funámbulos*, Nro. 12, Buenos Aires, pp. 24-32.
- _____ (dir.) (1995) *Cuaderno de Danza N° 2*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- TRAVERSA, O (comp.) (2007) *Cuerpos de papel II. Figuras del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Buenos Aires: Santiago Arco.
- _____ y M.R. MORÉ (2001) "Acerca de la construcción del cuerpo en el período 1940-1970: un curso de semiotización en los medios de prensa", *Cuadernos*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Jujuy, Argentina, nº 17, pp. 465-479.
- WILLIAMS, R (1981) *Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- ZENÓN GONZÁLEZ, S. (1996) "Perón y el deporte", *Todo es Historia*, nº 34, pp. 9-20.