

## **Filiaciones y derivaciones de una danza de expresión en la Argentina.**

Dorín, Patricia

### **Resumen**

La característica que tuvo la Danza de escena en Argentina, por lo menos en la primera mitad del siglo XX fue una afluencia de insumos a través de las diferentes oleadas inmigratorias. A partir de la década del 30 ingresan en Argentina nuevas influencias provenientes de Alemania que venían mezcladas con la danza americana y el ballet, por lo tanto comenzaron a partir de ahí los primeros fenómenos de reproducción en lo que era todavía una incipiente Danza Moderna.

Algunas de estas influencias provenían de la *Ausdruckstanz*, traducida del alemán como *danza de expresión*. *Ausdruckstanz* se enmarca dentro de la corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886-1973) que en Alemania adquirió esta denominación aproximadamente en la década del 20.

Enmarcada en una investigación más amplia, el trabajo analiza, en particular, el impacto producido en el campo de la danza de Buenos Aires, por la llegada a la Argentina en los años 60 de Dore Hoyer (1911-1967), discípula de Mary Wigman, contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para dictar cursos en el Teatro Argentino de La Plata.

### **Palabras clave**

Expresión - danza escénica - apropiación - danza moderna - modernismo.

Esta ponencia está enmarcada dentro de una investigación más amplia, que intenta señalar el impacto producido por las influencias que provenían de la *Ausdruckstanz*, traducida del alemán como *danza de expresión*, en la Danza Escénica producida en Argentina. El propósito es analizar el entramado simbólico que produjeron sus rasgos distintivos, cuyo paradigma estético

encarnado en la *expresión* significó, en la danza local, una valoración de lo expresivo como cualidad. Aquí se analiza, en particular, el impacto producido por la llegada a la Argentina en los años 60 de Dore Hoyer (1911-1967), discípula de Mary Wigman.

## Antecedentes

*Ausdrückstanz* se enmarca dentro de la corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886- 1973) que en Alemania adquirió esta denominación aproximadamente en la década del 20. También recibió el nombre de *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<sup>1</sup>. (Santos Newhall, 2009:5)

Más allá de las denominaciones, la *Ausdrückstanz* surgió a principios de siglo XX en el furor por la *Freikörperkultur* (cultura del cuerpo libre). Como lo expuso Karl Toepfer en *Imperio del éxtasis. Nudismo y movimiento en la cultura del cuerpo alemana, 1910-1935*, el redescubrimiento del cuerpo en la danza se ubicó dentro de un fenómeno cultural más amplio conocido como *Körperkultur* (cultura del cuerpo). La *Ausdrückstanz*, entabló así, lazos muy fuertes con una cultura corporal que definía la construcción de un cuerpo y una identidad modernos encarnados en la fuerza liberadora de un cuerpo vital.

En esta concepción del cuerpo subyacían las ideas que se manifestaron en las Comunidades Utópicas y colectivos artísticos de los inicios del Siglo XX: la Ciudad Jardín de Hellerau y Monte Verita en Ascona, Suiza y donde, respectivamente, trabajaron dos de los más notables investigadores en el campo del movimiento: Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) y su método Eurítmico, (estudio del lenguaje musical a través del movimiento) y Rudolf von Laban, y su método de análisis y notación espacial del movimiento.

La dispersión que provocó el advenimiento del Nazismo, difundió las enseñanzas de Wigman y Laban a través de sus discípulos, en otros continentes como Japón, Estados Unidos y Latinoamérica.

---

<sup>1</sup> El origen del término deviene de fuentes diversas, la primera, es que aparentemente fue introducido por Laban, y la segunda, que fue utilizado primero por Wigman en una performance Dada junto a Sophie Tauber.

Alrededor de los años 30 y hasta principios de los años 50, esta corriente de danza ingresó a nuestro país a través de artistas que, en algunos casos, visitaban Buenos Aires realizando giras por Sudamérica, como es el caso de Kurt Joos (1901-1979) y Harald Kreutzberg (1902-1968). Otros se radicaron por un largo tiempo o en forma definitiva como Margarita Wallmann (1904-1987), Renatte Schotellius (1921- 1998), Otto Weberg (1909) entre otros.

Estos ingresos se producían, en lo que era un campo de la denominada *Danza Moderna* todavía en construcción. Las ideas acerca de esta corriente proveniente de Alemania hasta mediados de los años 40, aparecerían muy ligadas a una noción que no era específica, sino que, que aparecía como una noción global, es decir, en una misma denominación se incluían elementos autodenominados expresionistas, los elementos provenientes de la *Gymnastique Rythmique* de Jacques Dalcroze y el trabajo que Mary Wigman había realizado antes de 1930. Se comenzaba a legitimar así, cierta autenticidad del movimiento basado en la expresión de las emociones. Según el dictum de Mary Wigman:

La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre, un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, en un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones del hombre y su necesidad de comunicar, porque el hombre es a la vez emisor e intermediario, ya que el medio de expresión es el cuerpo humano (Wigman 1966:17)

### **Después de los años 50**

*Dore Hoyer* (1911-1967) había nacido en Dresden, había estudiado en la Escuela de Gret Palucca (1902-1993) y, en 1927, en la escuela de Dalcroze en Hellerau, en las afueras de Dresden. En 1933, comenzó su carrera profesional realizando su primera danza solista. Formó parte de la compañía de Mary Wigman, en el período comprendido entre 1935 y 1936. Su escuela funcionó en Dresden entre los años 1946 y 1948<sup>2</sup>. A diferencia de otros bailarines solistas,

---

<sup>2</sup> Actuó en el *Deutsche Tanzbühne* en 1940 y 1941 y en el *Theater des Volkes*, en Dresden, entre 1941 y 1943. Su escuela funcionó en Dresden en el período comprendido entre los años 1946 y 14 1948, también dirigió la compañía de ballet de la *Hamburg Staatsoper* entre 1949 y

como Harald Krautzberg, Rosalía Chediek o Gret Palucca, la posguerra fue la época más prolífica en la producción de solos de Hoyer. En la posguerra en Alemania, la Ausdrückstanz, sufría un desinterés por parte del público, así lo manifestaba en abril de 1950:

¿Por qué el ballet clásico vuelve a festejar victorias? Francia, Rusia, Inglaterra mandan a sus conjuntos a la Alemania hambrienta de grandes ballets. Y los devotos alemanes son marionetas agradecidas. A lo largo y a lo ancho soy la única coreógrafa de Danza Moderna, ultramoderna. (Durante, Falcoff 2008:258)

Aunque Hoyer recibe el premio de la crítica en 1951 por sus danzas solistas, esto no se ve reflejado en el interés del público por sus obra, por lo que, emprende una gira a Sudamérica, presentándose en el Teatro Colón en 1952. Presentó sus obras *Signale, Madre, Ofelia, Zarabanda, Figuras bíblicas: Ruth, La mujer de Putifar, María Magdalena y La Gran Canción*<sup>3</sup>. Cuando vuelve a Alemania escribe:

“La danza expresiva ha pasado de moda; el público quiere alegría, bromas, risas. Mi danza es manifestación de duelo. ¿Para qué voy a agobiar al público con mi duelo? No voy a bailar, no más! (Durante, Falcoff 2008:260)

Se vuelve a presentar en Buenos Aires en 1953 y en 1955. En 1956 y 1957 trabaja con Harald Kreutzberg y Mary Wigman en Alemania. Más adelante visitó dos o tres temporadas más Buenos Aires generando en cada una de sus presentaciones un alto impacto. A alguna de estas presentaciones asistió la coreógrafa argentina Susana Zimermann:

(...) Era la primera vez que iba a ver un espectáculo de Danza Moderna...Tuve una especie de shock emocional, no pude para de llorar en toda la función y cada cosa que veía era más impacto, más impresión, más fuerte y salí preguntándome ¿y esto existía? Eso era lo que yo siempre hubiera querido hacer... (Issemoyano 2006:84)

Replicando, de alguna manera, el formato de las “escuelas” en la Ausdrückstanz de los años 20 y 30, Hoyer tenía la idea de fundar una, en Buenos Aires con sede en la ciudad de La Plata. Finalmente en 1960, Hoyer es

---

1951, fracasando en su intento de transformar esta compañía en una compañía de danza moderna.

<sup>3</sup> TAMBUTTI, Susana. Material de Cátedra de Historia de la Danza en Argentina .IUNA. 2009

contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para dictar cursos a bailarines y a actores.

Dado el impacto que produjo esta bailarina y coreógrafa entre los bailarines argentinos, su figura se recorta, particularmente, de la de los bailarines y coreógrafos pertenecientes al legado de la Ausdrückstanz, que habían llegado antes de los años 50 a Buenos Aires. Son múltiples los relatos acerca de aquel período, aquí analizaremos los testimonios de Estela Maris, Susana Ibáñez y Oscar Araiz.

Estela Maris fue una de las fundadoras del grupo Septeto de Danza, desprendido de la Compañía de Ana Itelman. Este grupo se presentaba en teatros; además eran contratados por la Municipalidad de Buenos Aires, para realizar funciones los lunes, días que reservaban para la danza, además se presentaban en el programa de televisión de Canal Siete, Noches de Ballet, donde los programas dedicados a la *danza clásica* estaban a cargo de José Neglia y Esmeralda Agoglia y los de *danza moderna* estaban cubiertos por esta compañía. Los coreógrafos eran Marta Jaramillo, Renate Schottelius y Noemí Fredes entre otros. Formaron parte de Septeto de Danza: Marta Jaramillo, Noemí Fredes, Héctor Estevez, Lia Labaronne, Susana Ibáñez, Oscar Araiz entre otros.

Cuenta Estela Maris lo que produjo en el grupo la llegada de Hoyer:

(....) yo por ejemplo tomaba pocas clases porque ya en ese momento era profesora de la Escuela Nacional de Danzas, en la Facultad de Derecho en el Departamento de Deportes, además dictaba clases en el Instituto de Arte Moderno para actores.

Por lo tanto tenía una vida muy complicada, sólo podía ir dos veces por semana. Por fin, 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. (Issemoyano 2006:67)

Estela Maris, formó parte de la segunda generación de la danza moderna en la Argentina. Esto implica que a la llegada de Hoyer, esta generación de bailarines, ya había desarrollado compañías y grupos independientes, canales de difusión, además había críticos especializados y espacios donde se programaba danza. Este *campo* era, según la concepción de Bourdieu, un espacio de juego históricamente constituido, con sus instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias, que contaba con todos los elementos para conformarse como tal.

Dice Susana Ibañez:

.....estando en ese período (se refiere a cuando ella daba clases en el estudio de Estela Maris y era alumna de Ana Itelman) llega el año 60 con Dore Hoyer que ya había venido varias veces a bailar, con la proposición, por parte del Teatro Argentino de La Plata de crear un grupo para hacer algunas funciones, con un año de trabajo, esto en invierno, fue un invierno terriblemente crudo, con clases tres veces por semana en La Plata donde viajábamos todos ...De ese grupo se iba a seleccionar quien quedaba con un período de prueba de tres meses, y después de ese período tuvimos unas pequeñas vacaciones en el mes de diciembre y en enero empezamos a trabajar en el montaje de las obras. De ese grupo quedó gente que yo no conocía porque había un grupo por la tarde y uno por la noche que era para actores y profesores de Educación Física para todo lo que iba a ser después el gran Coro de Movimiento...<sup>4</sup>

Este grupo al que se refieren, Maris, Ibañez y Araiz quedó conformado por los bailarines: Angó Domenech, Ana Cremaschi, Iris Scaccheri, Susana Ibañez, Oscar Araiz, Lía Jelin, Martha Jaramillo y Noemí Fredes. Figura en los programas de mano como Grupo de Danzas Modernas del Teatro Argentino de La Plata. Algunos personajes estaban interpretados por los actores: Pablo Herrera, Norman Briski, Angel Pavlovsky, Luis Alvarez y Aldo Tulián. Estos también integraban por momentos el *Coro de Movimiento* junto a otro grupo de

---

<sup>4</sup> Todos los testimonios de Susana Ibañez que se presentan aquí fueron realizados por DORIN, PATRICIA 2010 (*En investigación Reflexiones de una Danza escénica en Argentina. IUNA*)

actores y bailarines. En los cursos participaron además: Doris Petroni, Susana Zimenrmann, entre muchos otros.

Estas obras a las que se refiere Ibañez son “*La Idea*” y “*Preludios y Fugas de Bach*”, luego de un año de trabajo, fueron estrenadas en el Teatro Argentino de La Plata, realizando una función en el Teatro Colón de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 1961.

En el programa del Teatro Colón el espectáculo fue presentado como *Dore Hoyer y el Conjunto de Danzas Modernas*. En este programa se explica que:

(...) por iniciativa del Director de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires se concretó la contratación de la bailarina y coreógrafa alemana Dore Hoyer para formar un conjunto de Danzas Modernas.

Dice en el programa:

dicha iniciativa prosperó encargándose al Teatro Argentino de La Plata la organización del conjunto y su preparación<sup>5</sup>.

Por otra parte, la biografía que figura en el programa, daba cuenta que Hoyer estaba en plena actividad, ya que nombraba las actuaciones de Hoyer con Harald Kreutzberg y Mary Wigman, entre otras.

Según Oscar Araiz:

...Su llegada fue un gran impacto para el mundo de la danza contemporánea, Venían a tomar sus clases desde la capital o el interior .Estuvo un año formando lo que lo que después fueron dos grupos , uno de solistas y otro mayor que ella llamó Coro de Movimiento , indudablemente derivados de de los coros de Mary Wigman..”.

A partir de los testimonios y el material documental, se puede decir que el *Coro de Movimiento* de “*La Idea*” remite, al *Coro de Movimiento* de las Danzas Corales de Wigman. Dado que el formato de Wigman, había sufrido modificaciones, en los diferentes contextos sociopolíticos, a partir de los años 20, que fue cuando comenzó con sus primeras obras para solista y grupo, habría que determinar cómo fueron las características que tuvo la estructura tomada por Hoyer,

---

<sup>5</sup> Programa de Mano. Archivo Susana Ibañez.

Al respecto dice Susan Manning:<sup>6</sup>

... En coincidencia con otros académicos, defino el modernismo coreográfico de Wigman según su proyecto de hacer de la danza un lenguaje autónomo, resumiendo ese proyecto bajo el término “danza absoluta”. Sin embargo, estoy en desacuerdo con otros académicos porque no creo que el proyecto de Wigman se mantuvo fiel a sí mismo en el transcurso del tiempo. Es más, mi reconstrucción de los trabajos seleccionados entre la década del diez y la década del cincuenta muestran que su modernismo cambió según se fueron sucediendo los distintos contextos socio políticos.

La *Ausdrückstanz* o *Absoluter Tanz* surgió como una fuente irracional, liberadora y reveladora de un cuerpo que irradiaba un aura de alemanidad y se fue desarrollando en una dirección tendiente a ahondar en la emotividad subjetiva y la autoidentificación. Refiriéndose al modernismo en las danza solistas de Hoyer, dice Parts –Berghson que no había en ellas rasgos del romanticismo inherente a las danzas de Wigman o Krautzberg,

(...) 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. (Parts- Berghson 1994:122)

Según Oscar Araiz:

En el Coro de Movimiento había muchísimos actores, porque Dore trabajaba no necesariamente con bailarines profesionales, sino que trabajaba el movimiento orgánicamente, desde su teatralidad. Pero eso se acabó rápido. Ella se cansó de la Argentina y de los argentinos y se fue. Sólo duró un poco más de un año. Hicimos un solo y único programa en el Teatro Argentino y en el Teatro Colón.

El *Coro de Movimiento* como procedimiento, llegó en forma de una importación, más allá que luego esta forma fuera absorbida como novedad, para luego de

---

<sup>6</sup> MANNING, Susan A. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*- *Cáp. I. Ideology and Absolute Dance* - University of California Press - Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press, London Ltd., England 1993 by The Regent of de University of California

diversos procesos, terminar en una asimilación y re - simbolización. Para llevar esto a cabo, se desarrollaron mecanismos de intercambio, implantación, transculturación, en definitiva, procesos de hibridación, que como los define Néstor García Canclini , son procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas. (Canclini 2008:14).

En cuanto a la recepción de la obra por parte del público dice Susana Ibañez:

.....La recepción de la obra fue muy buena. Es que a Dore Hoyer la siguieron durante años acá, venía a Buenos Aires y se llenaba el Teatro Argentino de La Plata, llenaba el Colón, llenaba el Opera, fue como un fenómeno, una danza absolutamente nueva para la gente que la sostenía una sola persona que tenía la capacidad de transformarse permanentemente....

Se puede señalar que en la Ciudad de Buenos Aires y en La Plata había un espacio cultural receptivo de esta propuesta teniendo en cuenta que estas obras se estrenaron en los teatros oficiales más importantes , como parte de una política cultural oficial. Además, si el proyecto implicaba la selección de bailarines de un grupo, podemos pensar que se percibía a este campo como fértil para poder llevar a cabo el proyecto de contar con bailarines que tuvieran un mínimo de vocabulario común para aprehender un cierto código.

Es decir, este proceso de hibridación se dio en un campo cultural, donde los artistas comenzaban a acudir a sus propios intereses, sin dejar de responder a una legitimación estética exterior. Este campo, de alguna manera ya había comenzado a ser fértil por lo menos dos décadas atrás aproximadamente, en el momento en el que se dio un desarrollo continuo de la Danza Moderna en la Argentina.

### **Bibliografía:**

CANCLINI, Néstor .Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. 1ed.4" reim. Buenos Aires: PAIDOS.

DORIN, Patricia .*Cuerpo, Gesto y Expresión en la Ausdrückstanz de Mary Wigman*. Trabajo de Graduación .2006.IUNA.

DURANTE, Beatriz. coord., 2008. *Historia General de la Danza en la Argentina*.

Bs.As.: Fondo Nacional de las Artes

, GREEN, Martin. *Mountain of Truth: The Counterculture Begins, Ascona, 1900-1920* (Hanover, NH: Published for Tufts University by University Press of New England, 1986),

ISSEMOYANO, Marcelo. *La Danza Moderna cuenta su historia*. Ediciones Artesdelsur 2008

KRINNER, Dora. GARCÍA MORILLO, Roberto. *Estudios sobre Danzas*. Ediciones Centurion.

MANNING, Susan A. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman- Cáp. I. Ideology and Absolute Dance -Pág.15* University of California Press - Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press, London Ltd., England 1993 by The Regent of de University of California

PARTS-BERGHSON, Isa .*Modern Dance in Germany and the United States .Crosscurrentes and Influences*.1994.Harwood Academic Publishers.

ROMÁN, Gun. *Mary Wigman's method and Swedish Wigman teachers*.2000

SANTOS NEWHALL, Mary Anne. *Mary Wigman* (2009) USA & Canadá – Roudlege.

SZURMUK, M. MCKEE IRWIN, Robert Coord. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ediciones Siglo XXI Editores y Instituto Mora 2009.México.

TAMBUTTI, Susana. “*Danza Moderna argentina: consolidación y profesionalización*” en *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta*.

TAMBUTTI, Susana. Segundo Momento. La danza entre el espiritualismo y el modernismo. Material de Cátedra inédito.

TOEPFER, Karl. *Imperio del éxtasis. Nudismo y movimiento en la cultura del cuerpo alemana, 1910-1935*

WIGMAN, Mary .*El lenguaje de la Danza. Trad: Carlos Murias Vila*. Ediciones Aguazul. Barcelona 2002.