

DANZA MODERNA EN EL URUGUAY

(1935-1965)

por Analía Fontán

ASPECTOS GENERALES, ANTECEDENTES Y RESUMEN DEL CONTEXTO GLOBAL

La danza moderna es una forma de danza escénica occidental, característica del siglo XX que, no casualmente, pareció germinar con mayor evidencia en países que carecían de una fuerte tradición balletística.

La danza moderna llegó a configurar uno de los lenguajes mas novedosos y frescos del mundo, evolucionando en un crisol de formas y estilos, consolidándose como una de las expresiones mas auténticas de la danza escénica occidental.

Si bien no surge con el nombre “Danza Moderna”, sino que se la conoció como “danza estética”, “interpretativa”, “libre”, “desclasa”, “figurada”, etc., en todos los casos fue el resultado del mismo impulso renovador que puso en crisis a la música, a la pintura, a la literatura y demás artes consagradas, redefinidas por el advenimiento de las vanguardias de finales de siglo XIX y principios del XX.

Aunque fue en algunos países de Europa donde se constató con mayor evidencia su florecimiento, Estados Unidos fue tierra fértil para su expansión, y acabó por convertirse en el otro polo de la experimentación para los nuevos lenguajes de la danza. Fue así que, a lo largo de mas de un siglo, el flujo de intercambio de aportes, miradas, creadores, acciones y reacciones, no se ha detenido ni en uno y ni en otro sentido.

Existen numerosos trabajos y publicaciones sobre los orígenes y la evolución de la danza moderna, posmoderna y contemporánea, gestadas por investigadores del “primer mundo”, pero resulta interesante rescatar y retomar otras miradas, sobretodo aquellas que apuntan a su desarrollo a nivel latinoamericano, regional y local.

De acuerdo con algunos investigadores de la región como Marcelo Isse Moyano¹, podríamos dividir la historia de la danza moderna en tres períodos: el primero iniciado poco antes del 1900, el segundo a partir de 1930 y el tercero poco después de finalizar la II Guerra Mundial.

Según este investigador, “las tres primeras décadas de la danza moderna abarcan las carreras de las bailarinas estadounidenses Isadora Duncan y Ruth St. Denis y la bailarina alemana Mary Wigman” (alumna de Rudolf Laban), precedidas por una etapa de reacción de muchos bailarines contra la extrema codificación del lenguaje clásico y el vacuo espectáculo de los ballets del siglo XIX.”

¹ El Lic. Marcelo Isse Moyano es responsable de investigaciones sobre la historia de la danza moderna en Argentina y características de la danza moderna argentina en la época de la posmodernidad.

Justamente durante ese mismo período algunos coreógrafos de ballet, como el ruso Mijaíl Fokine, buscaron parecidas fuentes, reaccionando contra las estructuras conservadoras del ballet del siglo XIX con tanta fuerza como lo hicieran los iniciadores de la danza moderna. Según cuenta Doris Humphrey, maestra y coreógrafa perteneciente a la segunda generación de bailarines modernos, “uno de los mayores obstáculos que impedían toda desviación del *status quo* fue el hecho desalentador de que la tradición de las escuelas estaba respaldada por la Corona y quien se rebelara pronto se encontraría sin trabajo... Todo esto duró alrededor de cuatrocientos años hasta que se produjeron varias conmociones en rápida sucesión”.²

Es posible entender estos sucesos si los enmarcamos en su contexto histórico y social, de manera de entender por qué fue necesario “liberar al movimiento” y reabrir las puertas a las posibilidades expresivas del cuerpo humano.

Como todo componente de la cultura, esta nueva forma artística de la danza, no sólo cumplió una función social, comunicativa, pedagógica, estética y muchas veces simplemente mercantil, sino que reflejó un estado de conciencia individual y colectiva que motivó acciones y reacciones en todos los sentidos.

Doris Humphrey comienza de esta forma su libro *El Arte de crear Danzas*: “La danza ha sido hasta hace muy poco completamente ingenua: una niña afable y dócil criada en el teatro y en la corte, donde se le enseñaba a ser juvenil, bonita y graciosa. Para esta criatura se copiaban pasos y bailes de las clases inferiores (que sí tenían inventiva), adaptándolos a fin de que su ejecución y contemplación resultaran aceptables para reyes y cortesanos.”³

Con esto no se pretende establecer que el ballet como lenguaje o forma base fuera malo, sino que estaba limitado, de alguna manera, estaba coartado en su desarrollo. Tan arraigada estaba la danza académica a sus formas “clásicas”, que al despuntar el siglo XX con el aluvión de acontecimientos, ideas, inventos y nuevas teorías en los mas diversos planos del conocimiento, la danza no pudo menos que comenzar a cuestionarse a si misma.

En cuanto al movimiento corporal en sí, existen evidentes antecedentes que allanaron el camino para el nacimiento de la danza moderna: por un lado, un sistema de gestos expresivos y naturales, desarrollado por el filósofo francés François Delsarte, se presentó como una alternativa de movimiento “saludable” en una época donde todo lo referente a los usos y costumbres impuestos a la mujer tendían a lo antinatural y

² HUMPHREY, Doris, *El arte de crear danzas*, Eudeba, 1965, Cap I. Pág. 16.

³ Op. Cit. Pág 13.

antihigiénico. La evolución de la moda y sus incómodos corsés, armazones, fajas elásticas, cinturones matinales, pelucas y pesados vestidos, representaban la punta del iceberg de una sociedad en la que el extremo puritanismo, la sumisión y los abusos de poder, acabaron llevando la situación de la mujer a un límite intolerable.

Para Delsarte la higiene tenía un interés tan drástico como la comodidad y sus ideas tuvieron cimiento en la base misma de la nueva medicina y por supuesto en las ideas de las primeras feministas que acompañaron, entre otras cosas, los movimientos por la reforma del vestido de finales del siglo XIX. Desde entonces el impulso reformista no se detuvo en su expansión y muchas mujeres comenzaron a adquirir una nueva conciencia de si mismas y sus cuerpos.

Una de esas mujeres fue Ruth Emma Hull, una doctora en medicina (y religiosa metodista) que encontró en el sistema Delsarte un puente entre su conocimiento médico y su fe. Casada con Thomas Denis, (ambos miembros de una comunidad de hombres y mujeres abolicionistas y libre pensadores), justo en el momento en el que el sistema Delsarte llegaba a EEUU, tuvieron una niña a la que llamaron Ruth Dennis.

La pequeña Ruth pasó la mayor parte de su infancia corriendo libremente por la granja de sus padres, trepando árboles, meciéndose en columpios, alimentándose en forma saludable y recibiendo además, a través de su madre, el estímulo necesario para iniciar un camino de autoconocimiento, de acuerdo a ciertas leyes fundamentales y ejercicios del sistema Delsarte, que ella misma había aprendido con Mme. Aurilla Colord Poté.⁴

Este sistema puede entenderse como una resignificación espiritual del cuerpo humano en la que por medio de la recodificación del gesto se relacionaba cada zona del cuerpo con algún aspecto del ser. Así por ejemplo, todo lo relacionado con la mente se encontraba en la parte superior y en la cabeza, el alma se relacionaba con la zona del plexo solar, el flujo vital se ubicaba en la pelvis y las piernas, etc.

Dos décadas mas tarde, otra de las revelaciones que sostuvieron estas nuevas formas para el movimiento corporal, llegó a través del pedagogo musical suizo Emile Jaques-Dalcroze. Se trató básicamente de un sistema para enseñar ritmos musicales a través del movimiento corporal y es por eso que fue utilizado posteriormente como método de entrenamiento para bailarines y se transformó en referente ineludible para los pedagogos de la danza, la música y la expresión corporal.

Para Dalcroze, la educación musical debía estar integrada al movimiento. Según su teoría, el cuerpo humano (dada su capacidad para el movimiento rítmico) es capaz de identificarse en forma directa con los sonidos musicales, experimentarlos

4 Kendall, Elisabeth, Historia de la danza en los EEUU, Edamex, 1979.

intrínsecamente y así “traducir” el ritmo en movimiento.

Uno de sus mejores estudiantes fue un científico, matemático, escultor y filósofo húngaro llamado Rudolph Von Laban, cuyo trabajo lo llevó a generar una teoría del movimiento humano (independiente de todo lenguaje de la danza), que pudiera sistematizar el aprendizaje. Tiempo después acabó construyendo un complejo sistema de notación (aplicable a cualquier forma de movimiento humano), con el fin de “fijar” coreografías y todo tipo de secuencia de movimientos corporales, en un soporte impreso (a modo de partitura), favoreciendo así la trasmisión de saberes en este sentido.

A través de estas y otras influencias, buscando dar a la danza una mayor fuerza comunicadora y carga expresiva, los primeros exponentes del ballet moderno buscaron de diversas maneras “volver al origen” del movimiento. Algunos alcanzando fuentes de inspiración en la Grecia Clásica, otros, buscando mas allá de la tradición occidental dominante, pero en todos los casos encontrando formas originarias de otras tradiciones y culturas que no distinguían la danza, del ritual, la danza, de la expresión del espíritu humano.

De acuerdo con Doris Humphrey, “Isadora Duncan eliminó la fábula de la danza e insistió en que el ballet podía ser un efluvio del alma y de las emociones. Ruth St. Denis y Ted Shawn proclamaron la validez de la experiencia religiosa y del ritual entre un sinnúmero de temas nuevos. Los descubrimientos de la psicología renovaron profundamente la manera de encarar los personajes y el drama. Las transformaciones sociales revolucionaron las antiguas formas entorno a reyes, reinas y cortesanos... Súbitamente la danza, la ‘Bella Durmiente’ que durante tanto tiempo reposara en su lecho primoroso, despertó anhelante... Despertó asombrada ante la boca de los cañones de la Primera Guerra Mundial y se enamoró de cosas tan inverosímiles como las máquinas, los problemas sociales, los ritos antiguos, y la naturaleza... En resumen, quienes se interesaban por el bien de ‘la bella durmiente’ que despertaba, juzgaron que debía renunciar a los artificios de fantasía y hacerse adulta.”⁵

5 Humphrey, Doris, El arte de crear danzas, Eudeba, 1965, Cap I. Pág. 14

1er PERIODO - ISADORA DUNCAN, RUTH ST. DENIS Y MARY WIGMAN

(1900-1930)

Para abordar el tema de la danza moderna en el Uruguay y en la región primero debemos entender el movimiento desde su raíz.

Si bien Fanny Elssler en cierto modo ya era algo como un torbellino de protesta contra los cánones rígidos del ballet lírico, la revolución misma, para muchos, vino de la mano de Isadora Duncan. Esta bailarina solitaria de pies desnudos, quiso deshacerse de las reglas y tradiciones del ballet clásico y romántico, al mismo tiempo que los impresionistas, en pintura y en música, reaccionaban contra el academismo de su arte. Echando abajo lo formal, lo convencional y lo narrativo, Duncan utilizó la escultura griega como punto de partida, llegando a danzar inspirada en el aletear de los pájaros o en el ir y venir de las olas del mar.

Según Vaganova, "...Lo que Monet y Degas eran en la pintura, Debussy en la música, Isadora lo quiso hacer en la danza. Sugerir, interpretar las impresiones en vez de hilvanarlas en un relato ordenado, todo esto pretendió la bailarina solitaria".⁶

Muchos investigadores, críticos y maestros de la danza presentan a Isadora Duncan como pionera de la danza moderna norteamericana, destacan su talento interpretativo pero cuestionan su excesivo individualismo y *dilettantismo*, reflejado en lo vago y nebuloso de sus teorías respecto al movimiento.

En 1916 esta bailarina de avasallante personalidad que rompió los rígidos convencionalismos del ballet académico para realizarse a si misma a través de la danza, visitó Montevideo.

Según lo expresado por Miguel Garibaldi en el libro *La Danza en el Uruguay*, así "como el improntu en música, Isadora Duncan creaba danza sobre la escena, en cada una de sus funciones, bajo el impulso que le surgía de la música y su personalidad."⁷

En su autobiografía, Isadora se refiere a los triunfos y fracasos en su carrera. Miguel Garibaldi cita un pasaje en el que la artista hace referencia a su visita al Río de la Plata:

"El público era muy frío, pesado e incomprensivo. En realidad el único éxito que conseguí en Buenos Aires fue la noche del cabaret cuando bailé el Himno de la Libertad. Tuvimos que dejar nuestro equipaje en el hotel para continuar nuestra tournée hacia Montevideo. Por fortuna mis túnicas no tenían ningún valor para los propietarios del

⁶ A. Vaganova, *Las Bases de la danza Clásica*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, Pág. 205.

⁷ Miguel Garibaldi, "Visitantes extranjeros", *La Danza en el Uruguay*, Ediciones de la Plaza, CUD, Montevideo, 2001, Pág. 14.

hotel. En Montevideo nos hallamos con un público totalmente distinto al de Buenos Aires, un público frenéticamente entusiasta. Las ganancias nos permitieron seguir hasta Río de Janeiro, a donde llegamos sin dinero y nuevamente sin equipaje.”

Isadora Duncan tuvo muchos imitadores, los que ocupan toda una escala de grados, desde la pantomima musical hasta la simple gimnasia rítmica puesta en escena. Es decir que muchos de ellos no sean otra cosa que afectados pseudoartistas, mas ávidos del vil metal que de su perfección artística”.⁸

De acuerdo con Elisabeth Kendall, la forjadora del movimiento de la danza moderna norteamericana, es en realidad Ruth St. Denis debido a que, no sólo cultivó un estilo propio de gran nivel creativo e interpretativo sino que generó la sistematización y reflexión necesaria para la fundación de una escuela.⁹

Aquella niña que corría libremente por el campo y que dio sus primeros pasos en el mundo de las artes escénicas a través del teatro (siendo aun muy jovencita), la que fuera autodidacta de su arte y curiosa investigadora de los bailes tradicionales de la India, Egipto y Asia Central, (utilizados como base para sus composiciones y muchos de sus actos de vodevil), la protagonista de uno de los primeros cortometrajes de danza (titulado “*Ruth St. Denis, bailarina con falda*”, realizado por Thomas Edison en 1894), fue además protagonista en la consolidación de un amplio y sólido camino transitado y continuado por los principales hacedores de la historia de la danza moderna mundial.

Al igual que la Duncan, St Denis comenzó como bailarina solista, recorriendo en los primeros años del siglo XX, los principales teatros europeos. Ambas, como antes Loie Fuller y Maud Allan, fueros aclamadas y hasta patrocinadas por artistas, poetas e intelectuales europeos a una escala jamás soñada en los EEUU.

Sin embargo en 1915, Ruth abandonó los viajes y las giras para formar la compañía Denishawn junto a su marido Ted Shawn. Desde allí se dedicaron a formar bailarines en base a la combinación de gran diversidad de estilos que posteriormente evolucionaron en distintas direcciones a través algunos de sus alumnos y seguidores, entre quienes se encontraban nada menos que Marta Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman.

Mientras tanto, al otro lado del atlántico, la alemana Mary Wigman declaraba a *Dew Weltwoche*: “Mis estudiantes se deben volver duros, amargos y hambrientos... Cuando bailo debo estar sobre todo hambrienta. Esta es la forma de ser vencidos por el éxtasis

⁸ A. Vaganova, Las Bases de la danza Clásica, Ediciones Centurión, Buenos Aires, Pág. 206.

⁹ Elisabeth Kendall, Historia de la danza en los EEUU, Ed. Edamex, Pág.29

de la danza”¹⁰

Ella al igual que otros importantes discípulos de Laban como Kurt Jooss, lograron conectar el extremo de la formación técnica, con un verdadero estado espiritual del individuo que danza, colocando la expresividad al mismo nivel que la forma.

Apenas unos años menor que Duncan y St. Denis, también para Wigman la danza era una expresión del interior del individuo. Sus movimientos, que parecían libres y espontáneos, en realidad eran el resultado de una rigurosa investigación previa, por medio del estudio analítico y minucioso del movimiento de rituales y formas provenientes de Africa y Asia Central.

Acosada por el régimen de Hitler, atormentada por la Segunda Guerra Mundial, Mary Wigman, fue resurgiendo de a poco: arrastrándose o deslizándose, generando interesantes y complejos trayectos, experimentando nuevas formas de traslado, y otorgando especial importancia al gesto, ligado a menudo al uso de máscaras para acentuar la expresión del rostro.¹¹

Creó coreografías realizadas enteramente sin música, a la vez que se liberó de las ataduras del espacio que, en vez de envolver o atrapar al bailarín, terminaba convirtiéndose en proyección de su movimiento, alcanzando aquel viejo anhelo romántico de “fundirse con el universo”.

Continuadora, como otros muchos otros exponentes de la danza moderna, de las ideas de Delsarte, Dalcroze y Von Laban, fue una fiel representante de los llamados “ballets intelectuales” junto a Kurt Jooss y Harald Kreutzberg. De acuerdo con Vaganova, “La mesa verde” estrenada por el Ballet Jooss en 1932, es la mejor producción de este género. Esta obra obtuvo el Primer Premio en el Congreso Internacional de la Danza en Paris en año de su estreno y significó un antes y un después para la danza moderna mundial, marcando a generaciones de bailarines y creadores en el mundo entero, y por supuesto también en el Uruguay.

¹⁰ Mary Wignman, entrevistada por Dew Weltwoche en 1926. Fragmento de entrevista citado por Elisabeth Kendall en *La Historia de la Danza en EEUU*, 1979.

¹¹ MARKESSINIS, Artemis, *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L, Madrid 1995. Pág. 156.

2º Período MARTHA GRAHAM, DORIS HUMPREY Y HANYA HOLM.

(1930-1945)

El segundo período de la danza moderna coincide con la subida al poder del Partido Nacionalista en Alemania en la década de 1930.

Poco a poco, por los motivos que ya fueron detallados anteriormente, el polo principal de la danza moderna empezaba a volcarse hacia EEUU, finalmente establecido en Nueva York: surgía la segunda generación de bailarines modernos. Entre ellos Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, (que venían de la compañía Denishawn) y la bailarina Hanya Holm proveniente de la Escuela de Mary Wigman. Así como Ruth St. Denis e Isadora Duncan habían comenzado un camino propio, en la medida que ninguna se había adaptado ni física ni psicológicamente a las formas de la danza conocidas hasta el momento, esta nueva generación de bailarines-creadores tampoco parecía conformarse con emular los modelos propuestos por sus maestros.

En primer lugar rechazaron las fuentes de movimiento externas para favorecer las internas, recurriendo a las experiencias y actos naturales, como las acciones de respirar o de caminar, transformándolos en movimientos de danza.

Martha Graham, por ejemplo, no se “adaptó” por completo al trabajo en Denishawn, emprendiendo poco después un camino que acabó por conformar una escuela y un método de trabajo, mundialmente conocido y aplicado hasta nuestros días.

Marta Graham fue una muchacha de clase media alta formada en Cumnock School, una escuela especializada en enseñanza artística de California. Con 22 años de edad, de torso largo y piernas mas bien cortas, tan seria como ilustrada, según la recuerdan quienes la conocieron personalmente, en 1916 ingresó a un curso de verano en Denishawn.

Al respecto, Elisabeth Kendall cita parte de una entrevista que le hicieron a Graham en 1921:

“Usted ve cuando entra en Denishawn que parece dejar todo el mundo bullicioso y de preocupaciones detrás, como lo haría al entrar a un convento... Todo el mundo ahí, sólo tiene una gran pasión: la de crear belleza. La atmósfera es contagiosa. Usted sencillamente no puede estar ahí y no atrapar aquel espíritu. No es como un tratamiento de una o dos horas al día. Uno está ahí todo el tiempo. Usted vive en él.”¹²

Según lo resume Marcelo Ise Moyano, “Martha Graham extrajo su técnica de relajación y contracción de la respiración normal (inhalar y exhalar). En sus primeros trabajos

¹² Elisabeth Kendall, Historia de la danza en los EEUU, Ed. Edamex, Pág.237.

abstractos exploró el movimiento iniciado en el torso, y a finales de 1930 Graham se interesó por la estructura narrativa y el tema literario. Junto al escultor estadounidense de origen japonés Isamu Noguchi creó ambientes narrativos que eran a la vez místicos y psíquicos”.¹³

Quizás por “herencia familiar”, dado que su padre había sido un destacado médico psiquiatra que se había entrenado a si mismo para “leer” el comportamiento físico de sus pacientes, Graham ponía en escena temas que remitían directamente a la psicología humana: bailaba papeles de personajes femeninos que se enfrentaban a momentos de crisis, mientras sus bailarines representaban los aspectos del ego en crisis de la protagonista.

En 1918, una muchacha ligeramente mas joven que Martha Graham y con un perfil totalmente opuesto, había llegado a Denishawn para estudiar y enseñar danza. Doris Humphrey que había aprendido zapateo, danzas de carácter, de salón, estética, interpretativa y ballet, a diferencia de Martha Graham, acabó siendo una de las alumnas preferidas de Ruth St. Denis.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, la configuración básica de Denishawn cambió; las diferencias artísticas de Ruth St Denis y Ted Shawn se intensificaron, hecho que terminó por disolver la escuela y la compañía. Según lo explica Elisabeth Kendall, sus mejores bailarines, acentuando sus perfiles, a su vez se dividieron en 2 grupos, Doris Humphrey se quedó con Ruth St. Denis y Martha Graham continuó trabajando junto a Ted Shawn.¹⁴

En adelante Graham fue convirtiéndose, en forma gradual, en una autoridad indiscutible en las artes escénicas, representando una y otra vez a través de la danza, su propia visión sobre la mujer y su rol en el arte.

Por su parte Doris Humphrey, había desarrollado toda una técnica basada en la caída y recuperación, a partir de la dinámica natural de la pisada humana y del influjo de la fuerza de la gravedad sobre los cuerpos. Según lo expresa Marcelo Ise Moyano, “...esta técnica se convirtió en una metáfora de la relación del individuo con una fuerza superior, ya sea un grupo social o una presencia espiritual”.

Doris Humphrey además de bailarina y coreógrafa fue de las primeras creadoras en preocuparse por generar una Teoría de la Danza. Durante su vida como artista se interesó por el estudio del movimiento y por las teorías de composición. Solía llevar registro tanto de sus experiencias en la creación coreográfica como de sus reflexiones

¹³ Marcelo Ise Moyano, La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia, Ediciones Artes del Sur. Bs. As. 2006.

¹⁴ Elisabeth Kendall, Historia de la danza en los EEUU, Ed. Edamex, Pág.239.

en torno a la danza. Poco después de su fallecimiento, fue publicado el *Arte de Crear Danzas*, un libro que resume no sólo sus ideas sobre las posibilidades de creación del artista en la danza, sino una serie de reflexiones en torno a la evolución histórica de danza moderna.¹⁵

Luego que Humphrey dejara de bailar y disolviera la compañía que había formado con Charles Weidman, continuó realizando coreografías para el bailarín y coreógrafo de origen mexicano José Limón. Durante algunos años ejerció como Directora Artística de la compañía que fundara su mas importante discípulo, siendo una de sus primeras obras a cargo de la Compañía Limón, el clásico *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* en 1946. Doris seleccionó fragmentos del poema de Lorca que fueron recitadas en escena. Doris incorporaba la palabra a la danza de manera precisa y en la medida estrictamente necesaria.

Jose Limón y su compañía, realizaron gran cantidad de giras tanto por America como por Europa, siempre con enorme éxito. No hay que relegar a un segundo plano, que José fue también uno de los mas importantes pedagogos de la danza moderna. Elaboró un sistema completo y relevante de enseñanza de su técnica personal, que ha tenido y tiene numerosos seguidores. En realidad solo al contemplar su labor como bailarín, coreógrafo y profesor obtenemos la imagen completa de este estupendo artista.¹⁶

Hanya Holm, por su parte, experimentó con mayor variedad de estilos que Graham o Humphrey y continuó el camino abierto por el expresionismo alemán en los Estados Unidos, quedando a cargo de la Escuela fundada en Nueva York por Mary Wigman. Hanya Holm había sido durante diez años profesora y co-directora del Instituto Wigman de Dresden. Empezó estudiando música en el Instituto Dalcroze, pero al ver bailar a Pavlova primero y luego a Wigman decidió su futuro. Creó danzas humorísticas y danzas de contenido social, como hizo Wigman. Al principio de la década de 1940 también hizo coreografías de musicales y fue de las primeras en incorporar la danza moderna al repertorio de los escenarios de Broadway.¹⁷

¹⁵ Artemis Markessinis, Historia de la Danza Desde Sus Orígenes, Pág 173.

¹⁶ Op. Cit. Pág. 181

¹⁷ Op. Cit. Pág 155 y 156.

ANTECEDENTES DE LA DANZA MODERNA EN URUGUAY Y LA REGION

La llegada del nazismo, condenó todo arte de vanguardia. Este hecho histórico provocó el exilio del movimiento alemán de danza moderna expresionista y produjo innumerables y evidentes consecuencias en el devenir de la danza moderna mundial, incluida América Latina.

Concretamente la inminencia de la 2ª Guerra Mundial llevó a muchos artistas, entre ellos coreógrafos y bailarines, a abandonar su territorio y a refugiarse, entre otros muchos destinos, en América del Sur.

Como lo explica Teresa Monsegur, este fue, a grandes rasgos, el inicio de la “diáspora de la danza moderna”, que se extendió a lo largo y a lo ancho de todo el mundo.

El Ballet Jooss llegó a Chile en 1941, moviendo al mundo artístico de ese país mediante la revelación de las grandes posibilidades de movimiento humano como lenguaje teatral, debido a su unidad de concepción, la profundidad de sus contenidos, la ejecución, rigurosa musicalidad y versatilidad temática. Se hizo evidente entonces, la necesidad de crear un Ballet Nacional Chileno y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad firmó con tres de los miembros del Ballet Jooss, (Uthoff Ernst, Lola Botka y Pesht Rudolf), el compromiso para crear una escuela de danza dependiente de la Universidad de dicho país. Esta escuela más tarde se convertiría en el origen del BANCH (Ballet Nacional Chileno).¹⁸

Poco antes habían llegado a Buenos Aires, Renate Schottelius, Otto Werberg y Francisco Pinter, quienes habían estudiado en la Opera de Berlín, difundiendo al igual que en Chile, la tradición de la danza de expresión alemana en Argentina. También en 1941 había arribado a Buenos Aires la coreógrafa norteamericana Miriam Winslow, consolidando el origen de la historia de la danza moderna en dicho país.

Antes de la llegada del Ballet Jooss a Chile, la bailarina y maestra alemana Inx Bayerthal y su esposo (decididos opositores al régimen nazi) ya habían decidido emigrar y radicarse en nuestro país. Más que la danza en sí lo que importaba a Bayerthal era el trabajo corporal conciente. Alumna directa de Edwig Hagemann, Et Bauer y Rudolf von Laban, sus ideas fueron plasmadas en un método propio desarrollado a partir de 1925 al que llamó “Gimnasia Consciente”. Su redefinición del movimiento y de la relajación corporal, atrajo a personas de las más variadas disciplinas: desde actores, bailarines y arquitectos hasta ejecutivos, maestras y amas de casa.¹⁹

Según recuerda la maestra y coreógrafa uruguaya Iris Mouret: *“Bayerthal tenía una*

¹⁸ Textos extraídos de las investigaciones de Marcelo Isse Moyano y Teresa Monsegur.

¹⁹ Egon Friedler, La Danza en el Uruguay, Ediciones de la Plaza, CUD, Pág 157.

especie de fobia con los bailarines. Decía que lo que ella hacía no era danza, sino 'gimnasia consciente'. Pero eso servía la danza! Ella era muy categórica en sus negaciones, entonces no quería bailarines en sus clases. Algunas como Nora Brown y Mary Minetti (que era del SODRE) las aceptaba porque decía que esa era una forma de ganarse la vida que ellas tenían, eran empleadas públicas según ella. No lo tomaba como danza, pero no quería saber de nada con la gente de la danza independiente. Yo amaba como bailaba Mary Minetti, y sabía que Mary Minetti era alumna de Bayerthal desde hacía muchos años. Y yo pensaba, capaz que esa cosa mágica que tiene Mary, esa cosa inaprensible que yo quisiera saber, capaz que es Bayerthal. Entonces como yo todavía no era conocida en el medio, cuando Hebe se fue, no me acuerdo si a Chile o a Norteamérica... yo dije ¡ah! Esta es la mía. me voy a aprender con Bayerthal! Estos meses estudio con ella!.”²⁰

Para Graciela Figueroa, una de las personalidades más interesantes surgidas en el ámbito de la danza moderna en el Uruguay, “Bayerthal era una persona misteriosa en el sentido chico y en el grande, porque realmente ella no hablaba mucho de orígenes. Sí, ...venía de Alemania, tenía toda la escuela de Mary Wigman, era re amiga de Dore Hoyer, pero Dore Hoyer era como la acción, Dore Hoyer bailaba acá, allá, las fotos, y esta persona era como más la interioridad del trabajo, de todos los niveles. Yo siempre me he sentido y en ese caso también la sentía a Bayerthal trabajando con todos los cuerpos, eso que dicen corporal, corporal es como si fuera el último pedacito de la antena pero está todo ahí trabajando, desde lo espiritual hasta lo que se expresa en el cuerpo. Y bueno, para mí Bayerthal fue muy importante también. Inx era muy incisiva en sus cosas, pero está para siempre presente en mí.”²¹

Ema Haberly, a quién Washington Roldan alguna vez se refirió como “la Dore Hoyer uruguaya, recuerda que Inx Bayerthal era “una maestra muy exigente... el que no estaba a las siete le cerraba la puerta, -de la mañana digo-, nosotros íbamos a las siete de la mañana. Lloviera o tronara y había que estar. Luego fui asistente de sus cursos, un tiempo largo, como cinco años, y aprendí mucho ahí, muchas cosas”.²²

“Yo sentí adoración por Bayerthal,” confiesa Iris Mouret “...Era una maestra divina, ella también tuvo adoración conmigo, no sé había una cierta afinidad, habíamos nacido el mismo día, el mismo mes, -para mí eso no significaba nada pero para ella parece que sí-

²⁰ Iris Mouret, en entrevista realizada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, en el Taller Mouret, el 2 de junio de 2011.

²¹ Graciela Figueroa, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Espacio de Desarrollo Armónico, el 14 de mayo de 2011.

²² Ema Haberly, entrevistada por Analía Fontán y Pablo Muñoz en el Museo de la Memoria el 3 de setiembre de 2011.

*y bueno estaba encantada conmigo y con que habíamos nacido a la misma hora también. Claro que con muchos años de diferencia.*²³

Sin lugar a dudas el legado de Bayerthal, quizás muy a su pesar, atravesó las carreras artísticas de muchas creadoras de la danza en el Uruguay, como Mary Minetti, Graciela Figueroa, Iris Mouret y Ema Haberli, entre otras.

Pero Bayerthal no fue la única bailarina alemana que llegó a nuestro país en la década del 30. Hacia finales de la década, una pareja de artistas muy singular (él ruso y ella alemana) también emprendieron su marcha hacia America del Sur. Alexander y Clothilde Sakharoff conocidos como "Los poetas de la Danza", realizaron una gira por la región, brindando una serie de actuaciones e impartiendo clases de danza muy recordadas hasta el día de hoy por bailarines y coreógrafos de Argentina, Paraguay y Uruguay.

Para Egon Friedler, no cabe la menor duda de que los artistas que mas incidieron en el público y que mas contribuyeron a crear una atmósfera propicia para la danza moderna en el Uruguay fueron Alexander y Clotilde Sakharoff. El autor ubica los comienzos de la historia de la danza moderna en la década del cincuenta aunque, según él, la prehistoria de la danza moderna empezó mucho antes, con las visitas de artistas extranjeros destacados, como Harald Kreutzberg, (uno de los mas destacados representantes del expresionismo alemán en la danza), quien también estuvo en el país sobre finales de la década del 30.

En sus *Apuntes para una Historia de la Danza Moderna* relata que los Sakharoff "solían pasar temporadas en Montevideo y tenían amistad con el primer director del Ballet del Sodre, Maestro Alberto Pouyanne, figura decisiva en la historia de nuestra danza, dando impulso al ballet clásico e indirectamente a la danza moderna. Si bien Pouyanne era un partidario ortodoxo de la técnica clásica, invitó a Alexander Sakharoff a dar algunas lecciones en su academia".²⁴

Según cuentan algunos pioneros la danza moderna y contemporánea del Uruguay, como Hugo Capurro y Hebe Rosa, los Sakharoff terminaron por quedarse en nuestro país por un período de 7 u 8 años. Durante su estancia en Montevideo comenzaron a dictar clases en la Academia del Maestro Alberto Pouyanne, fundador y director del Cuerpo de Baile del S.O.D.R.E, con quien compartieron y desarrollaron métodos de enseñanza,

²³ Iris Mouret, en entrevista realizada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, en el Taller Mouret, el 2 de junio de 2011.

²⁴ Egon Friedler *Apuntes para una historia de la danza moderna en el Uruguay*, La Danza en el Uruguay Ediciones de la Plaza CUD, Mvd. 2001. Pág. 151

intercambiaron experiencias e ideas sobre los nuevos lenguajes y formas de la danza que habían florecido en el viejo continente, contribuyendo así a perfilar una primer generación de bailarines modernos en el Uruguay.

Hugo Capurro recuerda: *“Las clases de ella (Clothilde) eran flojedad corporal... Usaban el relax... Todo flojo, los brazos muy flojos, yo qué sé, era... nada de esfuerzo... todo era un juego en el baile de ella... Yo qué sé, en el agua ella con una mano revolvía un lago... fantástico era... con una calidad, con una suavidad... no sé, eran poetas... los poetas de la danza”*.

Hebe Rosa era todavía una niña cuando los Sakharoff llegaron al país y al igual que ella muchos bailarines uruguayos pudieron acceder a sus técnicas y enseñanzas, (que distaban bastante de las formas clásicas y conocidas por la danza académica local), a través del Maestro Alberto Pouyanne.

En palabras del propio Alexander Sakharoff, se trataba de “inducir al discípulo a buscar su propia fisonomía, ayudarle a surgir llevándola hacia la superficie, realizarla, por así decirlo; he aquí el verdadero problema.”²⁵

Si bien la práctica docente de Pouyanne es recordada por Hebe Rosa como muy severa, (*“era malo Pouyanne... nos pegaba con un palo! ¡Ah, quedábamos marcadas! Si, mortal.”*) tanto ella como Hugo Capurro se refieren a su técnica como menos ortodoxa de lo que ser podría a priori imaginar: *“no era una técnica clásica como en la actualidad, era una técnica un poco libre”*. Hugo Capurro destaca *“el refinamiento que nos inculcó a todos, en el sentido de que conocimos los músicos franceses, como Fauré, como Ravel, Debussy... Era un hombre sumamente culto”*. *“Era pianista”* agrega Hebe Rosa.

Pouyanne parece haberles contagiado su pasión por la danza y por “liberar” el movimiento, estableciendo una primordial y profunda conexión con la música, conceptos que había trabajado y experimentado junto a los Sakharoff.

Los Sakharoff ofrecían un trabajo pedagógico y coreográfico inspirado en el método Dalcroze, donde se fomentaba la “traducción” de la música a través del cuerpo.

A este respecto se refiere Alexander Sakarhoff en una de sus reflexiones sobre música y danza. *“...no bailamos con música, bailamos la música. Para mí y para Clotilde, la sustancia de los sonidos no es tan efímera como se quisiera creer... Todos los sonidos, sea cual fuere su carácter, poseen una forma.”*²⁶

Este aspecto concreto, que relaciona íntimamente la música con la danza, fue trabajado

²⁵ Alexander Sakharoff, Reflexiones sobre la danza y la música, Emece Editores, Buenos Aires, Pág.56.

²⁶ Op.Cit Pág. 22,23 y 25.

con diversos grados de conciencia por muchos de nuestros creadores pero no es el tema que nos ocupa en esta instancia de la investigación. Sin embargo, si es importante destacar que tanto Alberto Pouyanne, como Hugo Capurro, Hebe Rosa, y otros creadores y maestros de nuestra danza moderna y contemporánea (como Iris Mouret, por poner un ejemplo mas reciente) además de bailarines, fueron músicos con una sólida formación académica.

Insólitamente Hugo Capurro llega a la Academia de Pouyanne por recomendación de su maestra de piano. Según cuenta *“yo no sabía nada de danza yo estudiaba piano... Y me dice Pouyanne “¿Usted sabe ballet?”, “Sí, maestro”. –Yo no sabía bailar, pero yo por miedo a que no me aceptara... Hice cualquier mamarracho!–. Fue tan cómico!. Entonces dijo “usted no sabe ballet”, “No. Sé un poco” –para quedar bien-, y ahí empecé, trabajando muchísimo, acompañado de Violeta López Lomba... trabajábamos muchísimo juntos... Era una época que se trabajaba horas, no era que ibas a una clasecita y te ibas”*. Hebe agrega: *“No una clase de una hora y media, no. Una clase de tres, cuatro horas”*.

Egon Friedler agrega que Los Sakharoff habían logrado *“crear un público adicto a su estilo peculiar de danza que hoy definiríamos como romántico y esencialmente teatral”*.²⁷

Según Washington Roldán, *“La temporada de ese año en el Parque Rivera fue una de las mas brillantes de la historia del S.O.D.R.E. Las coincidencias que allí se produjeron tuvieron proyección importante para el futuro. Junto al elenco del S.O.D.R.E. intervinieron Clotilde y Alejandro Sakharoff, un grupo de primeras figuras de la Opera de Paris y además la insigne bailarina rusa Tamara Gregorieva que protagonizó Istar de Pouyanne. En ese escenario rodeado de árboles magníficamente iluminados por Rosendo Franquis, se pudo ver a Clotilde Sakharoff en el Nocturno de Fauré (con luna llena de verdad que parecía hecha de medida)... Este tipo de encuentros parecerían hoy privilegios de un festival europeo, pero en aquellos tiempos era un hecho típicamente montevideano. Así se formó una sólida cultura para la danza.”*²⁸

Hugo Capurro recuerda que *“Eran maravillosos... Tenían una cuestión, que tienen algunas personas, natural, un imán, que se ponían a hablar y te quedabas encantado con ellos. Yo bailaba en el SODRE, cuando hicieron una tocata y fuga de Bach, y Clotilde siempre tuvo conmigo una preferencia. Cuando terminó la función yo me quedé en el*

²⁷ Egon Friedler *“Apuntes para una historia de la danza moderna en el Uruguay”*, La Danza en el Uruguay Pág. 151

²⁸ Washington Roldan, *Ballet*, La danza en el Uruguay, Ediciones de la Plaza, CUD, Mvd. 2001. Pág. 127 y 128.

*montón y me sacó de la mano y me llevó adelante me acuerdo. Para mí fue una emoción, de una de las cosas que no te olvidás nunca”.*²⁹

Teresa Trujillo, otra protagonista de nuestra danza moderna y contemporánea, aporta su visión desde el público de las impresiones compartidas por Hugo Capurro desde el escenario: *“...de los Sakharoff les puedo decir que yo bailaba con ellos, en la butaca bailaba con ellos... Ver esa imagen de esa mujer (Clotilde)... que se desplazaba en un espacio como si no tocara el suelo, eso es lo primero que puedo decir. Esa expresión tan brutal y en contraste con Alejandro Sakharoff que era un tipo muy a tierra... se desplazaba y era como un lagarto, se extendía como a lo largo... Ella no, ella era toda muy etérea. Me recuerdo el Bolero de Ravel, me recuerdo, Nocturno de Chopin. Me debo recordar muchas cosas pero se me escapan... pero la imagen es impactante”*³⁰

Más allá del contexto generado por el Maestro Pouyanne, en el terreno que fueron abonando los Sakharoff, dentro de los antecedentes de nuestra danza moderna debe incluirse un hecho que según Hebe Rosa, aun siendo niña marcará para siempre su vocación y su actitud frente a la danza:

En 1940 El Ballet Jooss se presentó por primera vez en el Estudio Auditorio (Hoy Auditorio Nacional Adela Reta) de Montevideo, en el marco de su gira sudamericana de despedida. Para dar una idea de la dimensión que tuvo la llegada de esta compañía a nuestro país, transcribimos parte del texto publicado en la Revista Cine Radio Actualidad del 17 de mayo de 1940:³¹

Un acontecimiento extraordinario resultó la presentación del Ballet Jooss en nuestro teatro oficial. Por su calidad y por su esencia, responde esta modalidad artística, a una depurada escuela... que no tiene la exquisitez depurada del ballet clásico, ni la caleidoscópica policromía del ballet ruso, pero tomado desde cierto punto de vista, es más nuestro, más de la época que cualquier otra manifestación coreográfica. En él se ha suprimido, primero, la orquesta, quitándole ampulosidad pero manteniendo el interés musical y segundo, la escenografía. Agreguemos a esto un vestuario sintético, de forma y color, que no distrae la atención del espectador y que con la luz sabiamente distribuida, son los únicos elementos ajenos a la danza.

Si bien es cierto que se aprecia en las coreografías una influencia de la escuela de

²⁹ Hugo Capurro, entrevistado en su domicilio en Punta del Este, por Analía Fontán y Silvana Silveira, el 19 de enero de 2011.

³⁰ Teresa Trujillo, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011.

³¹ Fragmentos de lo publicado en la Revista Cine Radio Actualidad del 17 de mayo de 1940, citado por Miguel Garibaldi en *Visitantes Extranjeros*. La Danza en el Uruguay, Ediciones de la Plaza, CUD, Mvd, año 2001. Pág.15, 16 y 17

Rudolph von Laban, existe en ellos un profundo estudio de la danza clásica. Estas mezclas de ambos lenguajes, en los que además han agregado la máxima expresión, han formado en consecuencia una modalidad distinta: llamémosla Escuela Jooss. ...Interpretados por excelentes bailarines, jóvenes gimnastas... son todos verdaderos artistas dramáticos. Felizmente no sobresale ningún divo. Todos son primeras y primeros bailarines, circunstancia que los hace mas atrayentes y que tomada como base en todos los conjuntos coreográficos aseguraría una duración casi eterna del género...

Los ballets presentados por esta troupe, preparados a toda conciencia por Kurt Jooss, acusan un espíritu de laboriosidad comparado con el de las colmenas. Sus bailarines también se ocupan de las mil cosas necesarias en el teatro para la buena marcha del espectáculo. Ya son ayudantes de los electricistas, atentos a los reflectores, ya son traspuntes marcando las entradas de sus colegas. Cuidan a la perfección de su vestuario y no conversan entre ellos en el escenario sin perder por eso un espíritu de colaboración que está atento al menor olvido. Imagínese el lector, que puede haber sido la preparación de esos espectáculos en su sede de Inglaterra, cuando, representados varios cientos de veces, se tiene un respeto y un amor al trabajo como si aun fuera el estreno.

En cuanto al ballet La Mesa Verde Mantero Blanco escribió: Este ballet... pero ¿digo bien, ballet?... No, es un drama perfecto. El alucinante banquete macabro de la Muerte en los campos de batalla. Aquel terrible marchar y marchar pisando con sus botas los despojos humanos, arrebatando los cuerpos de los seres queridos con hambre implacable... Aquel marchar y marchar de soldados que llevan en su rostro una no sé qué extraña expresión de tenacidad sin norte fijo... Aquella figura execrable del Acaparador, digno colaborador de la Muerte en su festín. Aquel cortejo doliente de las víctimas que amarga el alma del espectador... y como final, la vuelta a la conferencia, donde los hombres que no van a la guerra, hablan y hablan, disponiendo a su antojo de todos los afectos de los pueblos... El cronista declara pobre para traslucir su pensamiento en palabras ante la grandiosa creación de Jooss. Podría resumirse: La mesa verde es un magnífico alegato pacifista.

Esa noche, una niña que había empezado a dar sus primeros pasos en la danza clásica, a instancias de su padre, (director del coro de niños del SODRE), había tenido acceso a la platea. Hebe Rosa, a los 8 años asistió a una de las últimas presentaciones del Ballet Jooss: "Vino Jooss a Montevideo, no Uthoff, con el Ballet Nacional Chileno. Vino Jooss, el maestro de Uthoff, con el Ballet Jooss, que fue un gran ballet. Y lo vi cuando yo tenía... ¿qué era?... 7, 8 años. Pero desde antes mi padre me llevaba a todas partes. Yo estaba siempre en el SODRE, ahí, desde chiquitita".³²

³² y ³³ Hebe Rosa, entrevistada por Analía Fontán y Elisa Pérez Buquelli, en La 1ª Escuela de Danza Moderna del Uruguay, el 20 de noviembre de 2010.

Según cuenta Hebe, algo esa noche la transformó para siempre: *“me llamó la atención ver eso, que me apasionó, aunque yo era muy niña... simplemente me emocionó mucho lo que vi. Mucho”*.³³

Durante este período, muchos aún definían a la danza moderna en oposición al ballet, sin percatarse que la danza moderna para ese entonces ya se había establecido a sí misma con un lenguaje autónomo, diversidad de técnicas y con su propia coherencia interna, en tanto el ballet continuaba definido por la reafirmación de los dogmas esenciales de su tradición.

Desde entonces, “la danza moderna se dedicó a sí misma a un significado profundo... Ningún material en la danza moderna fue neutral...”³⁴

³⁴ Elisabeth Kendall, *Historia de la danza en los EEUU*, Ed. Edamex, Pág. 308.

PRIMERAS COMPAÑIAS DE DANZA MODERNA EN EL URUGUAY

(1955-1965)

De acuerdo con los datos recogidos por esta investigación, es a partir de mediados de la década del 50' que surge la primer generación de bailarines-creadores modernos en el Uruguay.

Como lo resume Cristina Martínez, maestra, coreógrafa, bailarina y directora del grupo Moebius, el Uruguay de los comienzos de la danza moderna *“era otro lugar. Otro Uruguay. Un país donde habían más vacas que personas, donde había pobreza pero no había marginación, ni personas durmiendo en la calle, ni problemas importantes de educación. Todo el mundo tenía acceso a la cultura... a una buena educación. Sí, era un Uruguay diferente, muy diferente del de los años que siguieron, y también del de ahora desgraciadamente”*.³⁵

En ese contexto se consolidaba el Cuerpo de Baile del S.O.D.R.E como compañía nacional estatal establecida por derecho propio, apuntalada por grandes directores y exponentes de la danza nacional e internacional entre sus filas.

Casi como consecuencia natural, de cualquier fenómeno cultural que se institucionaliza, aparece un brote del mismo fenómeno pero de autor, independiente de las estructuras, los procedimientos y los temas que ocupan a la “industria”.

Como decíamos el Maestro Alberto Pouyenne había sido una figura decisiva dando impulso al ballet clásico en nuestro país pero también indirectamente tuvo mucho que ver con la génesis de nuestra danza moderna. *“Nos brindó un trozo de su terreno para que germinara un nuevo movimiento”* cuenta Hebe Rosa.

No en vano entre sus alumnos se encontraban prácticamente todos los representantes de la primera generación de bailarines modernos del país, entre ellos: Hebe Rosa, Hugo Capurro, Elsa Vallarino y Violeta López Lomba.

Egon Friedler en sus *Apuntes para una Historia de la Danza Moderna en el Uruguay* expresa que se tienen escasas referencias acerca de los primeros intentos pioneros de Violeta López Lomba.

Si bien no es posible precisar la fecha exacta de su prematura y lamentada desaparición, según el testimonio de la bailarina y coreógrafa Mary Minetti que tuvo a López Lomba como maestra en la Escuela del Ballet del Sodre, ella vivió entre 1926 y 1966.

³⁵ Cristina Martínez, entrevistada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 10 de diciembre de 2011.

La maestra y coreógrafa Hebe Rosa la recuerda como *“muy bohemia, muy simpática y muy parecida a Ingrid Bergman”* y menciona especialmente una hermosa coreografía suya de tema griego.

Al respecto, esta investigación halló un programa del año 1968 correspondiente al Espectáculo *“Danza y Protesta 68”*, donde el Ballet de Cámara de Montevideo, (dirigido por Hebe Rosa) homenajeó a Violeta López Lomba. *“...El mejor tributo que se pudo rendir a su memoria. Previas palabras de Irma Abirab, concisas, emocionadas, sobre el significado y alcance de la personalidad de Violeta López Lomba, comenzó la primera parte con Marlene Artigas, Diana Fosalba, Juan Techera y Luis Cartategui en escena.”*³⁶

Entre poemas de Guillen, temas de Viglietti, *“Mojos y canciones de protesta”* (Buscaglia) en la voz de Roberto Fontana, Hebe Rosa presentó *“Un espectáculo muy cuidado, de excelente nivel técnico e impecable gusto en todos sus rubros que tuvo su mejor momento en ‘Fenix Eterno’ sobre música de Varese, lo mas ambicioso sólido e imaginativo del programa”* según lo reseña la *Revista Platea*.³⁷

Por su parte Egon Friedler sostiene que *“a diferencia de las dos principales pioneras de la danza moderna, Elsa Vallarino y Hebe Rosa, López Lomba no alcanzó a formar una escuela ni preparó discípulas que siguieran sus pautas estéticas. Por lo tanto no tuvo una influencia duradera en el medio”*.³⁸

Según los datos recogidos hasta el momento, al mencionar a Violeta López Lomba puede escucharse repetidas veces el elogio a su belleza, su fragilidad, su fortaleza y su *“locura”* apasionada por la música y las artes del movimiento. Se la recuerda especialmente por su performance en la *“Suite según Figari”* de Jaures Lamarque Pons, en 1961, formando parte del Cuerpo de Baile del SODRE.

En 1956 Violeta López Lomba dirigía la Escuela de Ballet del SODRE. Cristina Martínez, quien en aquel entonces fuera una de sus alumnas comenta lo siguiente: *“tengo un buen recuerdo de esa maestra, fue un gran aporte en cuanto a su visión bastante evolucionada del arte. Tenía mucho interés y mucho gusto por Piazzolla y tenía ganas de hacer cosas con Piazzolla. Murió relativamente temprano. Una tipa muy especial, con mucha locura linda, no? Ella acostumbraba a ponernos nombres -algunos no demasiado agradables-, y yo me vi beneficiada con el de “pie de trapo”*.

³⁶ Julio Novoa, *Actual y Magnífico*, crítica publicada en el Diario la Mañana el martes 12 de noviembre de 1968.

³⁷ Olga Bengolo, *La hora de la Danza*, Revista Platea, Año IV, Nº 179, Nov 23 de 1968, Pág.9

³⁸ Egon Friedler, *Apuntes para una Historia de la Danza Moderna en el Uruguay*, La Danza en el Uruguay, Pág 127.

Como solía suceder en aquel Uruguay que ya no existe, la práctica docente de López Lomba no se limitaba a la necesaria rutina de clases en el SODRE. Según había declarado la maestra y bailarina Mary Minetti, los domingos López Lomba se reunía con sus alumnas en su casa para conversar sobre pintura, literatura y música.³⁹ Ese fue el alimento artístico y espiritual que recibieron desde temprana edad, algunas de las representantes de la 2ª generación de creadoras y maestras de nuestra danza moderna y contemporánea, como Mary Minetti y Cristina Martínez y que sin duda capitalizaron para volcarlo a las siguientes generaciones durante décadas, impartiendo la docencia en sus propias escuelas de danza, en las escuelas de teatro independiente y otros centros de enseñanza del país.

El año 1956 parece clave para nuestra danza moderna. Ese año el Ballet de Chile cumple una temporada en el Estudio Auditorio (Hoy Auditorio Nacional Adela Reta) con un éxito singular. El director de la compañía chilena era Ernest Uthoff, quién fuera solista y coreógrafo asistente del Ballet Jooss desde 1927 hasta su llegada a Chile en 1941. En nuestro país cumplieron en total siete funciones, interpretando las siguientes obras: *Carmina Burana*, *Coppelia*, *Alotria*, *Bastian y Bastiana*, *La Gran Ciudad*, *Capricho Vienés* y *La Mesa Verde*.⁴⁰

Esa noche Hebe Rosa, vuelve a estar en la platea. En esa oportunidad un nuevo impacto de la danza expresionista alemana termina de cerrar el círculo abierto 16 años antes para que Hebe Rosa (ahora con 24 años de edad) fuera conciente de que debía emprender un camino propio dentro de la danza, siguiendo el impulso determinante del movimiento expresionista. Fue así que viajó a Chile varias veces: primero invitada por Patricio Bunster (becada por la Universidad de dicho país) para formarse con los miembros residentes del Ballet Jooss, (a quienes Hebe recuerda con absoluto cariño y respeto cada vez que se la consulta sobre el tema), luego en 1959, en oportunidad de la llegada de Sigurd Leeder a Santiago de Chile, que asumía como Director de la Escuela de Danza.

Hasta el día de hoy Hebe Rosa reconoce que Leeder ha sido el maestro que mayor influencia tuvo en tanto en su formación pedagógica como en su concepción estética.

“Leeder era bravísimo! -recuerda Hebe Rosa- “¡Idiot!”, te decía –hablaba en alemán y en inglés, nada más-. Y yo no le entendía nada. (risas) Pero le entendía sí. Era un gran maestro. Uno de los más grandes pedagogos que yo he conocido. Más que José Limon. Mirá que José Limon fue genial, como coreógrafo, y como maestro, pero como

³⁹ “Homenaje a Mary Minetti”, nota Diario El País del 21 de enero de 2003, a poco mas de un año del fallecimiento de María Minetti.

⁴⁰ Miguel Garibaldi, *Visitantes extranjeros*, La Danza en el Uruguay, Ediciones de la Plata, Mvd. Pág.25.

pedagogo, creo que... Leeder fue mejor... Era... era un genio.. El método de trabajo, era brutal... Nos explicaba todo lo que referente al espacio, él cerraba todos los espejos, no nos dejaba mirar al espejo, una vez al mes los abría para que nos viéramos cómo habíamos evolucionado... Tengo un recuerdo muy importante de él. De todos ellos, de Lola Botka, Patricio (Bunster) y de Joan Turner, también.”

Sigurd Leeder es mundialmente conocido por su método de trabajo basado en la sistematización de las relaciones y cualidades del movimiento, denominado Eukinética: una clase de técnica en donde se establecen ocho cualidades básicas del movimiento, construidas en base a tres factores esenciales: espacio, tiempo, y energía. De estas combinaciones, resultan esas cualidades que tienen que ver con la energía del movimiento. Leeder también desarrolló la Coréutica, dirigida a desarrollar la relación del cuerpo con el espacio y a entender las diferentes fuerzas espaciales que están en juego ejerciendo su influencia en el movimiento corporal. El pilar sobre el que basó su acción educativa, no fue la idea de “entrenar bailarines”, sino de preparar seres humanos para realizarse plenamente como artistas. ⁴¹

A Hebe, los viajes a Chile no le impidieron cumplir con el otro objetivo, que era fundar una compañía de danza independiente junto a Hugo Capurro, Eugenio Parma y Elsa Vallarino (todos alumnos y compañeros de la Academia de Alberto Pouyenne). La idea era formar una compañía que integrara otros lenguajes de la danza (que aún no contaban con las denominaciones que utilizamos en la actualidad) y con parámetros similares de organización que nuestro teatro independiente (con una comisión directiva y 13 bailarines).

Motivos que esta investigación no ha logrado establecer con precisión, alejaron a Elsa Vallarino de aquel intento. Este “primer cisma” refleja a escala local, lo que ya había sucedido más de una vez en la danza moderna mundial. En nuestro país, esta apertura de caminos configuró una de las claves para entender algunos aspectos del devenir de la danza moderna y contemporánea local. A partir de entonces, parecen haberse configurado dos corrientes, dos estilos, dos paradigmas, dos visiones de la danza muy distintas pero complementarias, entorno a Elsa Vallarino y Hebe Rosa.

Según Analía Alvarez, alumna y continuadora del legado de Elsa Vallarino, *“Ella (Elsa) lo que siempre decía es que no lograron ponerse de acuerdo y que buscaba cada uno su propio beneficio, que es lo que siempre nos queda de problema en la danza, en vez de ser pocos y estar todos juntos estamos todos peleados y nadie sabe bien por qué”*.⁴²

⁴¹ Markessinis, Artemis, Historia de la Danza desde sus orígenes, Pág. 149.

⁴² Analía Alvarez, entrevistada por Analía Fontán y Silvana Silveira, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011

Podría encontrarse aquí el germen de toda una historia cargada de encuentros y desencuentros, de divisiones y problemas de consenso que impidieron un mayor desarrollo de nuestra danza, asunto que, lejos de quedar aclarado, debería ser tema de futuras investigaciones.

De ese “primer cisma” nace el *Ballet de Cámara de Montevideo*, fundado por Hebe Rosa, Hugo Capurro y Eugenio Parma, y poco después, en 1957, el grupo *DALICA* (Danza Libre de Cámara) compañía de Elsa Vallarino .

Egon Friedler las define los perfiles de ambas de la siguiente manera: “Si Elsa Vallarino fue la bailarina y coreógrafa que montó mas espectáculos en el Uruguay a lo largo de su carrera, Hebe Rosa fue la docente y maestra de mas prolongada y consecuente trayectoria”.⁴³

“Creo que Hebe se fue para un lugar más técnico y Elsa para un lugar más libre en la concepción de la danza”, sugería Analía Alvarez, *“...ella te sacaba igual un bailarín de una persona común, ella no decía: no, este no. Ella te hacía bailar, bueno vos llegabas adónde podías llegar, pero te hacía bailar. Esas son las palabras que yo asociaría cuando pienso en Elsa.”*⁴⁴

De acuerdo con Graciela Figueroa, *“lo de Hebe era más una cosa de traer estilos y traerlos acá y pasarles mucho material a sus alumnas. Lo de Elsa fue más como una cosa que juntaba todo... era algo más personal de ella. Como un estilo que era lo que le salía en cada obra”*.⁴⁵

Otra de las alumnas e integrantes originales del grupo DALICA fue Teresa Trujillo: *“En la primera etapa (Elsa) era divertida, era muy inquieta, un personaje que podíamos decir hoy muy moderno, controvertido también, muy generosa, muy loca en el sentido de creativa, ella no se olviden que sale del taller Torres García, ...ella tenía una relación con los plásticos y los músicos muy estrecha... Al grupo nuestro nos llevaba para todos lados, ...ya desde los cincuenta que uno buscaba lugares para trabajar, para ensayar, para lo que sea, nos llevaba al Tajamar en Carrasco era un lugar donde estaban los que habían sido discípulos del taller Torres García, ...entonces ahí era todo una multi disciplina, de pintores, músicos, bailarines y creadores, bueno, ella formaba parte de todo eso, entonces nos hizo vivir y convivir con ese mundo de la pintura, de la escultura también, de los encuentros, de las fiestas... por algo ella también en cada creación se acercaba a los escenógrafos o a los*

⁴³ Egon Friedler, *La Danza en el Uruguay*, Ediciones de la Plaza, CUD, Pág. 159.

⁴⁴ Analía Alvarez, entrevistada por Analía Fontán y Silvana Silveira, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011

⁴⁵ Graciela Figueroa, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Espacio de Desarrollo Armónico, el 14 de mayo de 2011.

pintores -Juan Storm era uno de ellos-... formaban una especie de bohemia colectiva.”⁴⁶

Graciela Figueroa destaca su agradecimiento a Elsa Vallarino: *“la tengo siempre presente en mí (a Elsa), además una persona de un humor, de una humanidad y de una cosa divina, ...Venía con unas trenzas largas, y decía ‘estoy de incógnita ahora’. Era una persona que en las fiestas siempre hacía como shows, era también una actriz.”⁴⁷*

La maestra y coreógrafa Iris Mouret, que desde muy pequeña comenzó a tomar clases con Hebe Rosa, recuerda que Elsa y Hebe, a pesar de haber elegido caminos diferentes, solían encontrarse y compartir actividades relacionadas con la danza. *“ella a veces iba a tomar clases invitada por Hebe, cuando vino Limón, cuando vinieron otros bailarines (de Chile), se hacía un taller para el Ballet de Cámara y se invitaba a Elsa... Me pareció muy graciosa y divertida cuando la conocí. Recuerdo que vino con una enorme moña de organza rosa en la cabeza y yo dije ¿esto qué es?, tenía cosas locas así, pero ella se divertía con esas cosas... Sus espectáculos eran de buen gusto, pero era distinto, con ese patrón de ...etnia sudamericana, tomaba elementos de por ahí, mucho de Brasil, y bueno, también hizo candombe, era otra cosa. Hebe hacía Bach, eran dos estilos muy distintos, Hebe era soñadora, romántica, lírica, Elsa era picaresca, divertida, siempre estaba bromeando, se tomaba todo, todo para la risa, y vivía intensamente esa manera de ser. Y no era superficial, a veces pudo haberlo parecido por hacer cosas siempre alegres, pero nunca fue banal, era muy intensa, cuando uno compromete toda su vida con algo, no puedes decir que es banal. Ambas eran auténticas, y bueno, cada una en lo suyo en su estilo”.*⁴⁸

Una de las obras emblemáticas de Elsa Vallarino, fue *El Encargado*, un ballet-pantomima con música en vivo, estrenado en 1959 en el Teatro Victoria. Su estreno puede considerarse como un hito dentro de la historia de nuestra danza moderna, que por primera vez incorporaba elementos musicales y coreográficos propios de los lenguajes populares. En este caso, el autor de la música, Jaures Lamarque Pons profundiza en la experimentación con géneros populares ciudadanos (tango, milonga y candombe), mientras la coreógrafa Elsa Vallarino, concibe una obra cuyo argumento desarrolla en colaboración con Lamarque Pons, inspirados en el sainete montevideano. Juntos trataron la temática ciudadana configurada a través de la pantomima y la danza. La acción se desenvuelve en un conventillo donde el petulante

⁴⁶ Teresa Trujillo, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011.

⁴⁷ Graciela Figueroa, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Espacio de Desarrollo Armónico, el 14 de mayo de 2011.

⁴⁸ Iris Mouret, en entrevista realizada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, en el Taller Mouret, el 2 de junio de 2011

propietario increpa al encargado del lugar para que sea más severo con los inquilinos. En la historia aparecen personajes populares: el compadrito, la "mama vieja", "la muchacha triste", "la muchacha que vuela alto", los "infanto-juveniles" y otros. Originalmente la obra fue escrita para diez instrumentos pero con posterioridad Lamarque Pons la instrumentó para dos pianos, bandoneón, voz femenina y cuatro tamboriles. El ballet fue estrenado por el grupo DALICA, el 28 de agosto de 1959 en el Teatro Victoria en Montevideo con gran éxito de público y crítica.

Más tarde, tuvo su reposición en el año de la Orientalidad (1975), y 30 años después, en 1989, fue reestrenada por el Ballet del SODRE de la que se conserva una copia fílmica de notorio valor histórico y documental para nuestra danza.

De acuerdo a los datos aportados por Egon Friedler en el capítulo sobre Danza Moderna y Contemporánea, del libro *La Danza en el Uruguay*, Elsa Vallarino probablemente sea la coreógrafa uruguaya que más utilizó en su obra, composiciones de autores nacionales: cinco obras de Lamarque Pons, obras de Ricardo Storm, Guido Santórsola, León Biriotti, Conrado Silva, etc.).

Al respecto Teresa Trujillo destaca que Elsa *"tenía un sentido del espectáculo, del color, de la escenografía... ella, te integraba todo esto que estoy hablando. Y uno de los puntales de Elsa Vallarino fue 'El Encargado' de Lamarque Pons. 'El Encargado' era una obra muy sencilla que se producía en un conventillo y bueno, todo lo que sucedía delante de la calle de ese conventillo y yo el personaje que hacía era 'la que vuela alto'. En ese entonces era el año 57, imagínense, toda de rojo, pintada así a lo vedette, moviendo la carterita en el teatro Victoria, bailando con un actor, excelente actor, mimo, Humboldt Ribeiro, del teatro El Galpón, que hacía de mi partenaire, un personaje del conventillo, tuvo mucho éxito esa obra, ese ballet y estuvimos mucho tiempo ahí en el Teatro Victoria. La escenografía era de Mario Gallup, escenógrafo en aquella época, de Hugo Ulive, el director teatral, en fin. Ese es todo un arranque para llegar al primer vuelo que era 'la que vuela alto... Yo trabajé con ella hasta el 61' o 62' por ahí... me separo porque decidí mi vuelo. Vieron, cada uno siempre se despega y va a hacer otras cosas y yo me fui a Estados Unidos y después a Paris."*⁴⁹

Viajes de formación al exterior

Al igual que Hebe Rosa, Elsa Vallarino realizó viajes formativos al extranjero, sin embargo, en su curriculum no cita específicamente a ningún maestro que haya incidido directa o indirectamente en su formación. De acuerdo a lo investigado por Egon Friedler

⁴⁹ Teresa Trujillo, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011.

entre octubre de 1962 y junio de 1963, Elsa estuvo de viaje por Grecia, Japón, Tailandia, India, Líbano, Francia y Estados Unidos. Hebe por su parte había estado becada en Chile, como ya fue dicho, en dos oportunidades, en Italia becada por la RAI, y a comienzos de los 60', mediante una beca del Departamento de Estado norteamericano, estuvo durante un año académico en Nueva York formándose con José Limón y Martha Graham.⁵⁰

Según la cuenta Hebe Rosa, *“con Martha Graham estuve 7 meses estudiando a diario. Con José Limón en total fueron casi 2 años. José fue un sabio. Un sabio y un poeta, un poeta para la danza... Hacía una coreografía y todo lo que hacía tenía un sentido. La primer clase me la dio ahí mismo en la academia de la calle Médanos. Me dijo - “muéstreme algo suyo”- y le mostré unos preludios que yo había hecho, y me dijo -“¿por qué hace así?”-, “ay, no sé”, -“no haga así. Usted siempre que quiera decir algo en la danza, encuéntrele un sentido a lo que está haciendo, no haga un movimiento por hacerlo”-. Y eso me quedó acá. Fue la primer clase que me dio. Sí. Fue muy importante lo de José Limon. Yo diría que a nivel creativo más importante que lo de Leeder. Ahora, a nivel enseñanza, Leeder está acá siempre. Fueron dos grandes maestros que me tocó tener”*.⁵¹

Es público y notorio que Hebe Rosa siempre tuvo una impronta mas seria y dogmática que Elsa Vallarino. Si bien ambas fueron mujeres de carácter, de fuertes convicciones, e ideas claras respecto a su arte, algunos acontecimientos de la vida de Hebe marcaron un antes y un después en su impronta creadora.

En 1962, la trágica y prematura muerte de quien fuera el amor de su vida, el pintor Fernando Vиейtes, (poco tiempo antes de su boda con Hebe), cerró para siempre el camino y el sueño de “formar una familia”. Si bien no es menester de esta investigación exponer aspectos de la vida privada de los protagonistas de la historia de nuestra danza, mencionamos el hecho por tratarse de un acontecimiento que tomó dimensión pública en su momento, que conmocionó al mundo artístico montevideano, y que acabó por llevar a Hebe a profundizar su compromiso con la danza, al punto tal de no distinguirla de la vida. Desde entonces arte y vida en Hebe Rosa pasaron a ser la misma cosa y su amor por la danza moderna, el motor y *leit motiv* de su existencia.

La presentación de *Los 4 Temperamentos*, creación de Hebe Rosa sobre música de Hindemith, estrenada en el Estudio Auditorio del año 1962 fue un gran suceso. En el programa puede leerse “In memoriam de J. Fernando Vиейtes” y un texto (fechado en

⁵⁰ Egon Friedler, *La Danza en el Uruguay*, Ediciones de la Plaza, CUD, Pág. 152 y 160.

⁵¹ Hebe Rosa, entrevistada por Analía Fontán y Elisa Pérez Buquelli, en *La 1ª Escuela de Danza Moderna del Uruguay*, el 20 de noviembre de 2010.

octubre de 1962), escrito por el poeta uruguayo Ernesto Pinto, que refleja la actitud de Hebe Rosa ante la danza en medio de la adversidad de los hechos vividos en aquel tiempo:

“Cada uno de sus movimientos traduce un sentimiento; simboliza una idea; expresa con intensidad dramática una aspiración del ser... El dolor de las heridas abiertas, los golpes del infortunio y la hiel de la angustia que le puede devorar el pecho, quedan entonces, por gracia del arte, transfigurados, sublimados... Llegan al espectador... las penas o alegrías efímeras que ha amontonado en su corazón esta dulce criatura, quien dentro de una frágil apariencia de cristal, encierra una asombrosa entereza moral. Hay que agradecer a Hebe Rosa la lección que nos ofrece. Su danza, como toda auténtica forma de arte, es una entrega total del ser, un servicio heroico, sin descanso y un testimonio de amor y de fé.”⁵²

Ese año, integraban el Ballet de Cámara, Cristina Gigirey, Julio Py, Marisol Ferrari, Luisa Capello, Alba Nieto, Marianne Bogart, Ana María Gonzáles y Eugenio Parma.

Con respecto a la actividad del Ballet de Cámara de Montevideo, Washington Roldan, decía lo siguiente: “En sus primeros tanteos públicos intervinieron en las óperas presentadas por el Centro Cultural de Música y colaboraron con la Comedia Nacional en obras para niños. Pero en 1958 les ví su primer programa completo en la Sala del Odeón, con coreografías de Hebe Rosa, Eugenio Parma y Maxim Koch. Cuando se recorren los repartos de aquellos días uno descubre nombres prestigiosos como los de Olga Bérgolo, Iris Arispe, Diego Alberto, Nora Brown, que hacían sus primeras armas y que luego integrarían el elenco oficial. Tres años mas tarde es posible encontrar entre sus filas a Iris Mouret, Cristina Martínez, Cristina Gigirey (Costa Rica), Marisol Ferrari (Venezuela), Juan Techera (Suecia), y tantos otros muchachos que fueron formados por la incansable Hebe Rosa y que volaron a distintos destinos.

La trayectoria del Ballet de Cámara de Montevideo es en realidad la historia del empecinamiento de Hebe Rosa. Sus colaboradores se iban retirando, formaban otros grupos, pasaban al SODRE, simplemente se dedicaban a otras disciplinas; pero Hebe Rosa siguió firme, sin desmayos, manteniendo su academia y su compañía y alimentando a la segunda con muchos elementos surgidos en la primera... En sus espectáculos iniciales Hebe Rosa mostraba un neo-clasicismo atemperado por las influencias de Pouyanne y de los Sakharoff que todavía eran muy fuertes y que estaban en la base de casi todos nuestros bailarines. Pero en los años posteriores Hebe Rosa afirmó sus conceptos modernistas, recibió el gran impacto de la compañía de José Limón, viajó al extranjero, absorbió distintas corrientes en Europa y EEUU y fue

⁵² Ernesto Pinto, fragmento extraído del programa “Los 4 Temperamentos” de Hindemith, Actuación del Ballet de Cámara de Montevideo, en el Estudio Auditorio en octubre de 1962.

redondeando un lenguaje de expresiva plástica aplicado a las ideas trascendentes... ”⁵³.

Entre las presentaciones mas recordadas del Ballet de Cámara, de la década del 50, se encuentran las dos funciones realizadas en el Teatro Solís en 1959, con un programa que incluía música de J.S. Bach, Debussy, Kabalesky, Ravel, Gershwin, dos preludios de Scriabine y el Triste Nº1 de Fabini. El Ballet de Cámara entonces estaba integrado por Mabel Silvera, Alma Gallarza, María Elena Chavarría, Susana Olimpo, Ana María Icasuriaga, Eugenio Parma, Diego Alberto, José Vázquez, Julia Gadé, Martha Cora, Nelly Ledoux y Hebe Rosa. Las coreografías estaban a cargo de Eugenio Parma y Hebe Rosa.

Dos años mas tarde, vuelve a presentarse el Ballet de Cámara de Montevideo bajo de dirección de Hebe Rosa y Eugenio Parma, en el Teatro Solís con un programa que integrado por dos partes: la primera incluía un repertorio de cuentos infantiles, entre los cuales se encontraba *Pulgarcito* (con el debut Iris Mouret y Marisol Ferrari) , *La Bella Durmiente* (interpretada por Cristina Gigirey), *La Bella y la Bestia* (bailado por Hebe Rosa y Eugenio Parma), *El Bosque Encantado* (con Julio Bandín en el papel de príncipe) y *Mi Madre la Oca* (con coreografía de Eugenio Parma sobre la música de M. Ravel). La segunda parte, titulada *Etapa*, (sobre la Sonata para dos pianos y percusión de Bela Bartok), refleja en Hebe Rosa una preocupación responsable y profunda, por el desarrollo de las nuevas generaciones, y la aniquilación del impulso creativo que la sociedad de consumo y la educación tradicional suele imponer a niños y jóvenes. En el programa de esa noche, a modo de argumento, se presentaba un texto del que citamos algunos fragmentos:

“Nuestros adolescentes viven hoy dentro de una sociedad corrompida y mecanizada, en la que predomina el materialismo, la indiferencia y la frivolidad. Ellos vienen al mundo, llenos de ilusiones y plenos de esperanza; puros en sus expresiones y en sus actitudes... Todavía niños, todavía blancos de espíritu, algunos son llevados por el caos vital de la existencia... incomprensidos... El mundo, el ruido, la gente, los desconcertará; la injusticia y la soledad, dominan... La sociedad no puede o no sabe ofrecerles una solución... Otras vidas nacen. Quizás ellas, logren vencer ‘La Etapa`.”⁵⁴

La preocupación de Hebe por las futuras generaciones se refleja, no sólo a través de sus mas de 50 años de in-interrumpida labor pedagógica, al frente primero de la *Escuela de Danza y Expresión* que años después se transformó en *La Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay*, sino también en el vasto archivo de la danza, forjado y conservado por Hebe Rosa y Susana Duhart, en donde hemos hallado verdaderos tesoros.

⁵³ Washington Roldán, Supervivencia Vocacional: 30 años del Ballet de Cámara: 21 de octubre de 1986.

⁵⁴ Fragmento de texto extraído del programa correspondiente a la actuación del Ballet de Cámara de Montevideo en el Teatro Solís, el 13 de setiembre de 1961.

No son muchos los artistas nacionales con una verdadera “conciencia de archivo”. La preservación de programas, fotografías, recortes de prensa, anotaciones coreográficas y documentos referidos a la danza moderna y contemporánea en el Uruguay, en gran parte, debemos agradecerla a Hebe Rosa.

Hebe había iniciado su labor docente casi en simultaneo con su labor creadora. Su Escuela de Danza y Expresión en aquel entonces estaba ubicada en la Calle Médanos (Hoy Barrios Amorín) N° 1491.

Cristina Martínez, que era una adolescente en pleno descubrimiento de vocación por la danza, recuerda como llegó a la Escuela de Hebe Rosa: *“Estábamos con una amiga –a los 14, 15 años- bañándonos en la playa y entre ola y ola me dice- ‘¡Ay, no sabés lo que descubrí!’ una cosa impresionante!!, que acá en el Uruguay hay una persona, una bailarina, que es como Isadora Duncan. Baila descalza, enseña a bailar de una manera diferente, es mucho más libre!. “¡Ay, ¿cómo se llama?” -Mi amiga era sobrina del músico Jaures Lamarque Pons, y fue él quien le había dicho que existía Hebe Rosa-. A lo cual decidimos inmediatamente ir. Salimos del agua y ya estábamos yendo. Con unos nervios impresionantes, porque en realidad la fantasía nuestra era que íbamos a conocer, no a Hebe Rosa, sino a Isadora Duncan. Fue impresionante... Y allá aparece Hebe Rosa, con su perfil griego, que daba perfecto con el perfil de nuestra imaginada Isadora Duncan. y ahí nos quedamos... Hicimos cosas interesantes. Recorrimos mucho el interior con del país con Hebe. Hicimos televisión, cuando la danza todavía tenía sus lugares en televisión, ...en canal 5, en el 12 también. Jornadas bien lindas.”⁵⁵*

En nota publicada el 9 de setiembre de 1964 en la Revista del Diario La Mañana, consultada sobre sus planes de futuro Hebe Rosa respondió lo siguiente: *“...aprender cada día un poco mas para estar en condiciones de ofrecer –a su vez - siempre mas”. Afirma creer en los niños y que le gusta dedicarse a ellos. “Los niños tienen toda la verdad, esa que nosotros hemos ido perdiendo a través de los años. En Chile espero encontrarme con gente que se dedica mucho a la expresión infantil y confío en reunir nuevos elementos y material que posteriormente, me servirá para volcarlo en los niños uruguayos”.*⁵⁶

La nota se titula *Una Experiencia para Hebe Rosa*, y fue publicada días antes de su partida a Santiago de Chile, esta vez en calidad de docente y ya no como alumna: *“Con motivo del Festival de Danza organizado por el SODRE en 1963, el Ballet Chileno volvió a Montevideo. Es imposible narrar la alegría que experimentó Hebe al reencontrarse con*

⁵⁵ Cristina Martínez, entrevistada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Perez Buquelli, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 10 de diciembre de 2011.

⁵⁶ *Una experiencia para Hebe Rosa*, por S.G. Nota publicada el 9 de setiembre de 1964 en la Revista del Diario La Mañana.

sus antiguos maestros al igual que la admiración de estos al comprobar los progresos en los últimos trabajos de la bailarina desde su último encuentro. Entonces los papeles cambiaron. Le ofrecen la oportunidad, esta vez, de ir a la Escuela de Danza del Ballet Nacional Chileno a dictar un curso. Vale decir, en marzo de 1959 Hebe Rosa fue a Chile como alumna; ahora, el domingo 13 de setiembre de 1964, parte hacia la misma Escuela como profesora”.⁵⁷

Dentro del archivo de Hebe Rosa, se encontró el cuaderno de danza (correspondiente al año 1968) una de sus alumnas, llamada Mercedes Naviliat. Al recorrer sus páginas se vuelve evidente que Hebe estaba cumpliendo con su palabra y su objetivo: al igual que sus maestros alemanes, no sólo enseñaba danza; Su práctica pedagógica incluía teoría del color, expresión plástica, rítmica, análisis musical y teoría del movimiento (incluso Coréutica y Eukinéctica adaptada para niños) tal como se lo había propuesto, antes de aquella partida.

En un documento fechado el 4 de julio de 1966, Hebe Rosa se dirige al Presidente del Consejo Nacional de Educación Primaria, Dr. José Hugo Rachetti, con el fin de presentarle un proyecto de propuesta pedagógica que implementa la danza y la expresión para niños en edad escolar. De dicho documento se cita aquí un fragmento que refleja el interés de Hebe Rosa por comenzar a fomentar la educación artística a nivel nacional:

*“El niño, síntesis en embrión de todas las fuerzas humanas, nos obliga, cada vez mas a cuidar de que ellas se expresen natural y armónicamente. Para ello, es imprescindible inculcar aquellos valores humanos que lo acerquen a su comunidad... Las modernas teorías pedagógicas, colocan a las artes plásticas, la música y la danza en el primer lugar, como medio para lograr estos objetivos.”*⁵⁸

Lamentablemente el Uruguay no estaba preparado para un proyecto educativo de estas características. Como lo expresaba Julio Novoa en una de sus notas para el Diario La Mañana de mediados de los 60’, “es paradójico que las virtudes de nuestra coreógrafa sean reconocidas fuera de fronteras, y no en el Uruguay, pero bien se sabe que, especialmente en nuestro país, nadie es profeta en su tierra... Hebe Rosa no se explica por qué en el SODRE no se practica mas que ballet clásico y nada de moderno. Pero en tren de no explicarse, le recordamos que tampoco nosotros nos explicamos por qué el SODRE tiene tal estado de abandono en su Cuerpo de Baile oficial, con poquísimos espectáculos anuales, y por qué en el Uruguay no existe una Escuela de Danza como corresponde... Con toda su vocación viajera, Hebe Rosa siente que tiene que hacer algo

⁵⁷ Op. Cit. Pág 22.

⁵⁸ Documento del Archivo Hebe Rosa: mecanografiado, y fechado el 4 de julio de 1966.

acá, en nuestro país. Siempre que se va es para volver. Su meta siempre culmina en el Uruguay. Para Hebe Rosa, lo más importante debe ser realizado aquí, concepto que compartimos totalmente. Con esto, finalizamos una amabilísima entrevista con la coreógrafa y bailarina Hebe Rosa, cuyos puntos de vista estimamos serán especialmente valiosos para nuestros lectores”⁵⁹

Como es público y notorio, el movimiento de la Danza Moderna y Contemporánea en nuestro país nunca dejó de ser independiente, siendo impulsado básicamente por los esfuerzos individuales y colectivos de sus protagonistas. Como el de Hebe Rosa en los 60, hubieron otros frustrados intentos de inclusión de esta forma de expresión artística en los más diversos ámbitos académicos institucionales del Uruguay. Esta constante ha determinado y definido, en gran medida, el actual estado de situación.

Sin embargo, existe otro punto importante al que no se ha hecho referencia que es el público. Como sostiene Doris Humphrey “el público da respuesta a todas las interrogantes no sólo sobre danza moderna, sino en todos los aspectos de este arte. Ni siquiera la compañía mejor respaldada o subsidiada por el Estado puede sobrevivir sin la aceptación de un público... Durante siglos se habituó a pensar que la danza es sinónimo de placer. Se bailó con frívola fantasía, la danza era una distracción. Se había olvidado el pasado remoto, cuando la danza estaba en el centro de todos los aspectos de la vida en un sentido funcional y naturalmente humano. No es extraño que el mundo se asombrara de que Isadora Duncan y Ruth St Denis tuvieran la audacia de considerar la danza como un arte serio, elaborado con la materia del alma”.⁶⁰

Con respecto al devenir de la Danza Moderna, Doris Humphrey escribió lo siguiente: “Comenzando por las actitudes que se observan dentro del propio terreno, existe un gran cisma en cuanto a la temática y al tratamiento, habiéndose apartado mucho una escuela de la base original sobre la que se fundara el movimiento. ¿Representa ello un motivo de alarma o un progreso? La diferencia radica entre la concepción de la danza como expresión del hombre moderno y la idea de que debe ser una abstracción completa. Los fundadores y la primera generación creían firmemente que el tema propio de la humanidad era el hombre (a Isadora le interesaba el alma, que según ella, se ubica en el plexo solar). Pero luego surgió una facción que creía que el cuerpo era algo que se movía en el espacio y que toda asociación significativa era puramente coincidente... ¿Es posible que sea una expresión legítima de nuestra época? ¿Tan perpleja y hastiada está la gente, tanto teme a la vida y a lo que puede ofrecerle como

⁵⁹ Nota de Julio Novoa, para el diario La Mañana, titulada *Importante Actuación de Hebe Rosa*. No es posible precisar la fecha exacta de su publicación dado que la nota ha sido recortada de la página que la contenía, (donde aparece dicha información).

⁶⁰ Humphrey, Doris, *El arte de crear danzas*, Eudeba, 1965, Cap I. Pág. 188

para que la abstracción le proporcione un refugio para no tener que pensar, ni sentir?“ Otros en cambio entienden la abstracción (en danza) como “un juego delicioso que se compone al azar” que puede ser distinto en cada representación. Es el siempre renovado juego para los compositores, como una partida de ajedrez pero sin lógica. Este tipo de danza, también muy extendida, según Humphrey “es la cruda incitación del yo, siempre hábil para justificar sus deseos con razonamientos de este tipo, que esconden, en realidad, la falta de ideas o sencillamente la pereza”.⁶¹

Existe otro punto importante al que no ha hecho referencia que es el público. Como sostiene Doris Humphrey “el público da respuesta a todas las interrogantes no sólo sobre danza moderna, sino en todos los aspectos de este arte. Ni siquiera la compañía mejor respaldada o subsidiada por el Estado puede sobrevivir sin la aceptación de un público... Durante siglos se habituó a pensar que la danza es sinónimo de placer. Se bailó con frívola fantasía, la danza era una distracción. Se había olvidado el pasado remoto, cuando la danza estaba en el centro de todos los aspectos de la vida en un sentido funcional y naturalmente humano. No es extraño que el mundo se asombrara de que Isadora Duncan y Ruth St. Denis tuvieran la audacia de considerar la danza como un arte serio, elaborado con la materia del alma”.⁶²

⁶¹ Humphrey, Doris, *El arte de crear danzas*, Eudeba, 1965, Cap I. Pág. 185 - 186

⁶² Op. Cit. Pág. 188.

NOTAS, ANEXOS Y ACLARACIONES FINALES RESPECTO A ESTE CAPITULO

Al momento de cerrar esta etapa del proyecto de investigación, sin duda resta abordar y profundizar en algunos temas y acontecimientos, ampliar el enfoque y/o enriquecer el tratamiento de la información contenida en este texto, en la medida que vayan apareciendo documentos y testimonios que así lo indiquen.

Debemos agradecer muy especialmente al Consejo Uruguayo de la Danza y sus autoridades, que en el año 1999 emprendieron la tarea de rescatar el rico acervo cultural y artístico de todas las expresiones de nuestra danza, en un libro que ha sido una importante guía de referencia para esta investigación: *“La danza en Uruguay”*.

No hemos podido aportar mas información sobre los primeros años del trabajo Elsa Vallarino al frente de DALICA dado que, como fuera expresado por Analía Alvarez, *“gran parte del archivo de Elsa se quemó en el incendio de su casa”* y los documentos gráficos proporcionados hasta el momento por ella pertenecen en su mayoría a la década del 80' y el 90' . Es por este motivo que todas las referencias a Elsa Vallarino, fueron aportadas por fuentes vivas, personas que la conocieron, que se formaron y/o trabajaron con ella en sus inicios. Del mismo modo, hemos recurrido como base teórica fundamental y punto de partida, a lo ya escrito por Egon Friedler para el capítulo sobre Danza Moderna y Contemporánea del libro *La danza en el Uruguay*.

Vale decir, sin embargo, que existe una cronología de hechos y presentaciones de DALICA, realizada por Analía Alvarez, quién muy gentilmente nos ha proporcionado el material para adjuntarlo como Anexo de la Investigación. (Ver Anexo 1)

Del mismo modo, queda mucho por decir también del legado de Hebe Rosa, debido a que este capítulo fue escrito en base a un parámetro temporal establecido a los efectos de ordenar la investigación, que va del año 1935 a 1965. No aparecen aquí muchos acontecimientos importantes de su labor creadora y educativa por encontrarse fuera de periodo. Nos referimos, entre otras cosas, a la mayor parte de su obra como coreógrafa y bailarina y a las primeras experiencias y presentaciones de Hebe Rosa y del Ballet de Cámara de Montevideo, fuera de fronteras.

Se enumeran aquí las obras del Ballet de Cámara estrenadas con posterioridad a 1965:

Danza y Protesta (1968), *Fenix Eterno* (1968), *Concierto de Marcello y Aria de la suite en re de Bach* (1969, presentada en Chile y en Uruguay), *Homenaje a Federico García Lorca* (1970), *Los tiempos del Eclesiastés* (1970), *Generación 70* (1970, con la participación de Víctor Jara y Julio Calcagno, entre otros), *Los tres estados* (1972, trabajo sobre el silencio estrenado en el Roy Hart Theatre de Londres), *Danza, Silencio y Sonidos* (1973), *Alpha y Omega* (1982), *Concierto de Corelli* (1983), *Concierto Sagrado* (1983), *Hacia dónde* (1983), *Voces* (1986), *No puedo, no tengo tiempo* (1988), *Tríptico* (1989), *Mis sombras*

(1990), *Danza y búsqueda* (1991), *El canto del caracol* (1991), *Coreografiando* (1993), *Y así fue hecho* (1998), *¿Aún hay tiempo?* (1998).⁶³

Resumen de las presentaciones internacionales Hebe Rosa y el Ballet de Cámara de Montevideo:

1971 – Gira por Perú y Bolivia.

1972 - Roy Hart Theatre de Londres, Inglaterra

1975 - Festival Internacional de la Danse, Paris, Francia.

1975 - Festival Internacional de Danza Filmada, Estocolmo, Suecia.

1978 – Gira por Brasil

1985 – Invitada especial - Seminario Danza Contemporánea en la Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Hebe Rosa además ha realizado interesantes incursiones en televisión, presentándose periódicamente junto al Ballet de Cámara de Montevideo, en algunos programas de Canal 5 donde además se filmó el material con el que ganó un concurso que le permitió representar a Uruguay en el Festival Internacional de Danza Filmada en Estocolmo, Suecia.⁶⁴

⁶³ Egon Friedler, *La Danza en el Uruguay*, Ediciones de la Plaza, CUD, Montevideo, 2001. Pág.160.

⁶⁴ Información recopilada por Egon Friedler y constatada en los documentos del Archivo Hebe Rosa.

ANEXO 1

CRONOLOGIA ELSA VALLARINO – Por Analía Alvarez

A partir de 1957 la actividad del grupo DALICA no dio cabida a interrupción alguna en su intensa actividad artística haciendo un sin número de presentaciones que vale la pena contar:

- 1957 Debut de su primer espectáculo con música en vivo y escenografías de Mario Galup y el Taller de Alceu Ribeiro en el Teatro Odeón.
- 1958 Teatro de Verano de Parque del Plata.
- Tajamar de Carrasco en homenaje al “Ballet de la Universidad de Chile”
 - Tajamar de Carrasco en honor a las “Delegaciones Extranjeras al Congreso de Cine Internacional” organizado por el Sodre.
 - Temporada marzo-abril en el Teatro del Sodre
 - En la ciudad de Rocha a beneficio de la “Escuela de Música Tosant Errecant”
- 1959
- Teatro de Verano de Parque del Plata
 - Conferencia sobre Danza Moderna ilustradas por DALICA en las ciudades de Carmelo, San Carlos, Paso de los Toros y Fray Bentos.
 - Espectáculo a beneficio de los damnificados por las inundaciones en Sala Verdi.
 - Club Uruguay, para el “Rotary Club” con motivo del Congreso Sudamericano de Rotarios.
 - Teatro San Pedro de Porto Alegre, Brasil (cuatro funciones).
- 1960
- Participación en la “Gran Fiesta del Mar 1960” en Punta del Este, escenario flotante frente a la playa Mansa.
 - Temporada en el Teatro Victoria con el estreno del ballet-pantomima “El Encargado” con música en vivo.
- 1961
- Espectáculo popular en el Palacio Peñarol.
 - Presentaciones a beneficio en el Hospital de Clínicas, Instituto Radiológico, Asilo Piñeyro del Campo, Escuela de F. Roosevelt y Hospital Pereira Rossell.
 - Temporada con música en vivo en el Teatro Circular.
 - Temporada en el Teatro Solís.
- 1962
- Temporada en el Teatro Universal.
 - Función en el Jockey Club para el “Instituto Cultural Uruguay-Brasil”.
 - Función en el Automóvil Club del Uruguay en homenaje al escultor José Belloni
 - Temporada en el Teatro Sodre.
 - Temporada en el Teatro Odeón.
 - Espectáculo para el Centro Cultural de Música.
 - Temporada con música en vivo en el Teatro Solís.
- 1963
- Temporada en la carpa de FUTU.
 - Espectáculo en el Teatro Solís para el Centro Cultural de Música.
 - Espectáculo en la Explanada Municipal, Salón de Actos para la Cuarta Feria Municipal del Libro.

1964

- Temporada en la carpa de FUTl.
- Temporada para niños con el estreno del ballet-comediola “Johnny Lindon” en la Sala Verdi y Teatro Cervantes.
- Espectáculo en el Club Comercial de Libramento, Brasil
- Actuación en el Teatro Solís para la entrega de los Florencios.

1965

- Espectáculo en la explanada municipal en ocasión de la Sexta Feria del Libro.
- Espectáculo en el Teatro de Verano de SUA en Punta del Este a beneficio de la Casa del Actor
- Temporada en el Teatro Florencio Sánchez
- Temporada en el Teatro Victoria
- Actuación en el Auditorio Da Reitoria de la Universidad de Río Grande del Sur, Porto Alegre-Brasil.
- Espectáculo en el cine-club de Paysandú.
- Espectáculo en el Teatro Larrañaga de Salto.
- Temporada con música en vivo en el Teatro El Tinglado.

1966

- Espectáculo con música barroca en vivo en el Centro de Artes del Palacio Municipal.
- Espectáculo con música de Jazz en vivo en el Teatro de Verano del Parque Rodó para el Centro Cultural de Música.
- Espectáculo en el Teatro de Verano de SUA, Punta del Este.
- Se recibe premio otorgado por “La Casa del Teatro” por su actividad en 1965.
- Temporada en el Teatro El Tinglado.
- Espectáculos por los barrios capitalinos organizados por la Asociación Popular Pro-Cultura.

1967

- Temporada en el Teatro El Tinglado.
- Temporada en el Café Teatro Tupí Nambá.
- Temporada en el Café Teatro Victoria Plaza.
- Espectáculo en el Teatro Solís para el Centro Cultural de Música en su 25 Aniversario.
- Espectáculo en el Hotel San Rafael en Punta del Este para el “IX Congreso Sudamericano de Radiología”.
- Espectáculo en la Octava Feria del Libro.

1968

- Temporada en el Teatro El Tinglado.

1969

- Espectáculo en el Palacio Municipal para la Novena Feria del Libro.
- Temporada en Sala Verdi.
- Espectáculo en el Teatro Larrañaga, Salto.

- 1970
- Espectáculo en la ciudad de Mercedes invitados por el “Grupo de Promoción Cultural”.
 - Espectáculo para el cine-club de Paysandú.
 - Espectáculo de DALICA con bailarines de la Asociación de Profesores de Danza de Río Grande en el Teatro de Cámara de la Secretaría Municipal de Educación y Cultura de Porto Alegre, Brasil
- 1971
- Espectáculo al aire libre en la ciudad de Pando.
- 1972
- Espectáculo en el Teatro de Verano de la Municipalidad de Porto Alegre, Brasil, invitados por la Secretaría de Cultura de la Prefectura de Porto Alegre para los festejos de la independencia del Brasil
- 1974
- Estrena los espectáculos “Jugando en Ritmo”, “Ritmos en Percusión Afro-brasileros” y “Back to Bach” en el Teatro Alianza. 1975
- Estrena los espectáculos “El Encargado” y “Back to Bach” en el Teatro Alianza.
- 1976
- Temporada en el Teatro Odeón.
 - Temporada en el Teatro Alianza.
- 1977
- Función de gala en el Teatro Larrañaga, Salto.
- 1978
- Temporada con orquesta en vivo, grupo “Fusión” en el Teatro Odeón.
- 1979
- Estrena el espectáculo “Ritmo Danza” en el Teatro Alianza.
 - Participa en el 1o Encuentro de Danza del Río de la Plata en el Teatro Alianza.
- 1980
- Participa en el 2o encuentro de Danza del Río de la Plata en el Teatro Alianza.
- 1981
- Participa del 3o encuentro de Danza del Río de la Plata en el Teatro Alianza.
- 1982
- Participa en el 4o Encuentro de Danza del Río de la Plata en el Teatro del Anglo.
 - Espectáculo con música en vivo en homenaje a J. Lamarque Pons en el Teatro del Notariado.
 - Actuación en el “Art Foyer” Hall del Estudio Auditorio.
 - Estreno del espectáculo “En Ritmo de Danza” y “Dalicada II” en el Teatro del Anglo.
- 1984
- Espectáculo en el Teatro Astral en jornada de los Artistas por la libertad.
 - Temporada en el Teatro del Anglo.
 - Espectáculo con los Grupos de Danza del Uruguay en el Teatro del Anglo.
- 1985
- Espectáculos callejeros; Mercado del Puerto, Plaza Libertad, Rambla Sur, Glorieta del Parque.
 - Espectáculo “Ritmo de Nuestra América” en el Teatro del Anglo.
 - Circuitos Municipales de la IMM recorriendo 32 barrios capitalinos de noviembre a enero.

1986

- Espectáculo “RITMODANZA” – llevado a cabo en el Teatro 25 de Agosto de la ciudad de Florida y organizado por la Intendencia Municipal de Florida en el marco de “Cultura en Obra” impulsado por el Ministerio de Educación y Cultura.
- Espectáculo “TIEMPO DE AMERICA EN RITMO DE DANZA” – llevado a cabo en el Gimnasio de Melo-Wanderers y organizado por la Intendencia Municipal de Melo en el marco de “Cultura en Obra” impulsado por el Ministerio de Educación y Cultura.
- Espectáculo “TIEMPO DE AMERICA EN RITMO DE DANZA” – llevado a cabo en el Teatro Politeama de Canelones y organizado por la Intendencia Municipal de Canelones en el marco de “Cultura en Obra” impulsado por el Ministerio de Educación y Cultura.
- Temporada de danza en octubre impulsada por los Grupos de Danza del Uruguay y llevada a cabo en el Teatro del Anglo, sala Millington Drake.
- Temporada en el Teatro del Anglo con el espectáculo “TIEMPO DE AMERICA EN RITMO DE DANZA”.
- Espectáculo en el Teatro Carlos Brussa organizado por SUA.
- Participa en los “30 años del Ballet de Cámara de Montevideo”, espectáculo llevado a cabo en el Teatro El Galpón en el mes de octubre.

1987

- Participa en el espectáculo “BALLET BAJO LAS ESTRELLAS” en coparticipación con primeros solistas del Teatro Colón de Buenos Aires; la Sra. Patricia Sánchez y el Sr. Maximiliano Guerra, llevado a cabo en el Cantegril Country Club de Punta del Este en el mes de febrero.
- Circuitos Culturales Municipales organizados por la Intendencia Municipal de Montevideo con espectáculos en 32 barrios capitalinos en los meses de junio, julio y agosto.
- Espectáculo “TIEMPO DE DANZA” llevado a cabo en el Teatro Florencio Sánchez (exArtigas) en el mes de octubre.
- Espectáculo “TIEMPO DE AMERICA EN RITMO DE DANZA” llevado a cabo en el Gimnasio mayor de la ciudad de Durazno, organizado por la Intendencia Municipal de Durazno en el marco de “Cultura en Obra” impulsado por el Ministerio de Educación y Cultura.
- Espectáculo “DALICANDO....ANDO” estrenado en el mes de noviembre en el Teatro Carlos Brussa.

1988

- Estreno de la obra “LA HISTORIA DE UN SOLDADO” (Igor Stravinsky-Ramus) y “LOS 7 PECADOS CAPITALES” (Kurt Weill-Bertolt Brecht) en coparticipación con bailarines del Sodre y Orquesta Municipal (dirigida por el Mtro. David Machado), llevado a cabo en abril en la Sala Brunet del Sodre y puesta en escena del Dir. Jorge Curi. Esta obra fue considerada como una de las puestas en escena más recordadas y de relevancia en el acontecer cultural (teatral-dancístico) uruguayo.
- Estreno en octubre el espectáculo “PANTALLAZOS” llevado a cabo en la Sala Brunet del Sodre.
- Actuaciones en la ciudad de Rivera, Florida, San José y Paso de los Toros.

1989

- Participa en el espectáculo "BALLET BAJO LAS ESTRELLAS" en
- coparticipación con primeros solistas del Teatro Colón de Buenos Aires; Sra. Patricia Sánchez y Sr. Omar Urraspuru, organizado por el Cantegril Country Club de Punta del Este en el mes de enero.
- Espectáculo "BACK TO BACH" en la "II Muestra de Danza Contemporánea del Uruguay" organizada por la I.M.M. y la Caja Notarial y llevado a cabo en octubre en el Teatro Carlos Brussa.
- Actuaciones varias en la galería del Notariado.

1990

- Estreno del espectáculo "VIBRACIONES" llevado a cabo en el Teatro 25 de
- Agosto de la ciudad de Florida, organizado por la Intendencia Municipal de Florida en el marco de "Cultura en Obra" impulsado por el Ministerio de Educación y Cultura.
- Participa en los Ciclos de Danza llevados a cabo en el mes de octubre en el Teatro Carlos Brussa.
- Estreno del espectáculo "VIBRACIONES" en el marco del III Encuentro de Danza Contemporánea impulsado por los Grupos de Danza del Uruguay en homenaje a las Mtras. Elsa Vallarino y Hebe Rosa, llevado a cabo en
- noviembre en el Teatro del Anglo, Sala Millington Drake organizado por la IMM, Ministerio de Educación y Cultura y la Embajada Argentina.

ANEXO 2:

SOBRE EL MAPA DE LA DANZA MODERNA EN EL URUGUAY (hasta 1965)

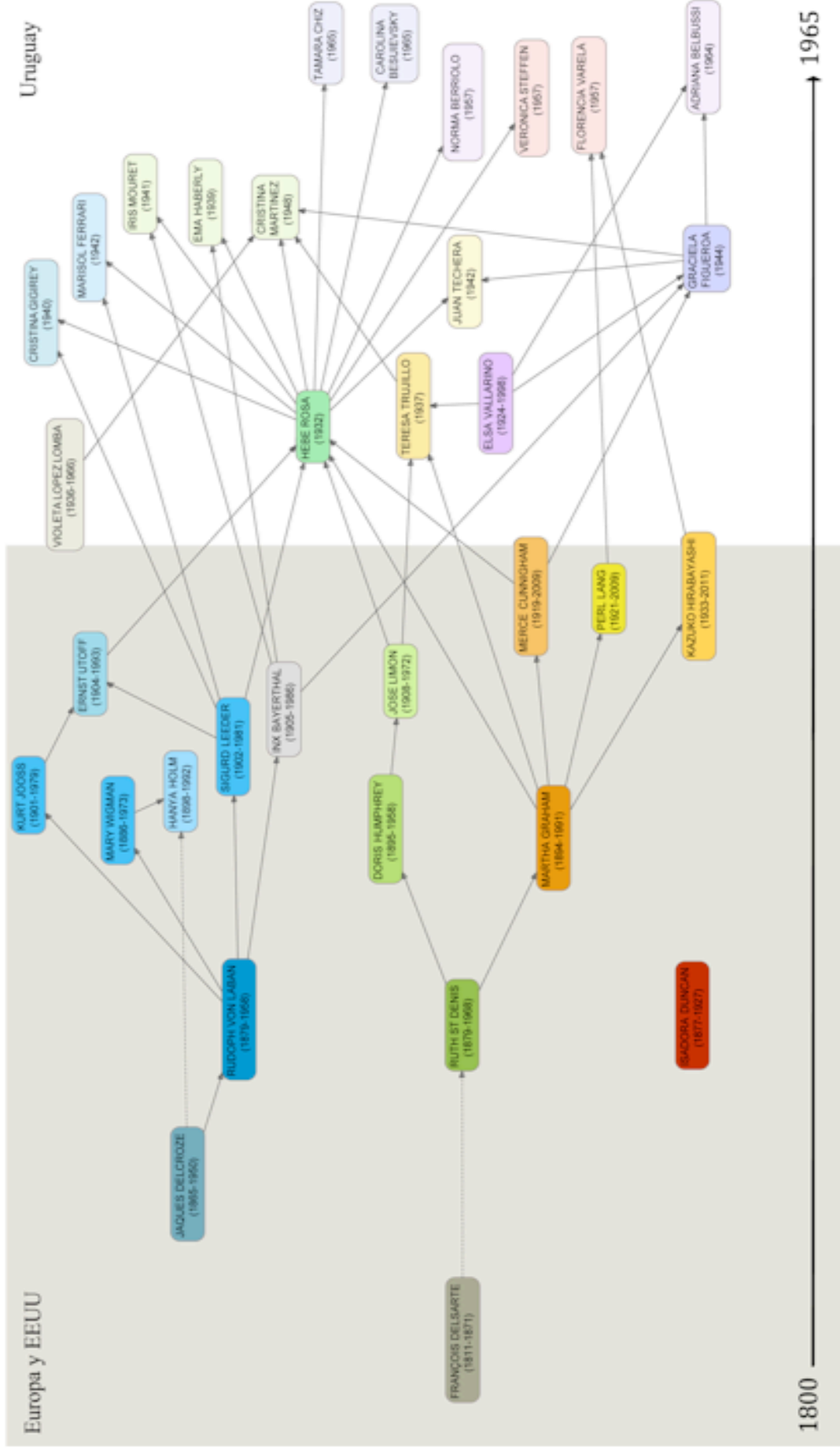
Como lo intenta reflejar el Mapa de la Danza Moderna en el Uruguay hasta 1965 (Ver Anexo 2), el movimiento a escala mundial tiene mas de 100 años de gestado y raíces que lo sostienen desde mucho tiempo antes.

Dicho mapa fue elaborado en base a la información extraída de las fuentes teóricas y de los testimonios recogidos por esta investigación, a modo de herramienta de consulta en tanto “síntesis cronológica”, que nos permite ampliar nuestra conciencia sobre los orígenes del movimiento de la Danza Moderna y Contemporánea en el Uruguay, sus conexiones y antecedentes a nivel global y local.

Vale la aclaración de que si bien fue confeccionado con un criterio cronológico, este mapa no debe entenderse como un “árbol genealógico” de nuestra danza moderna, debido a que no todos los maestros y creadores allí mencionados se declaran continuadores del camino iniciado por sus antecesores. Sin embargo, y aunque en muchos casos justamente se reivindique una búsqueda individual y “libre de influencias”, no es posible estudiar seriamente ningún movimiento artístico, aislándolo ni de su contexto, ni de sus raíces predecesoras.

ANEXO 2

MAPA CONCEPTUAL DE LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA DEL URUGUAY (hasta 1965)



Material de referencia y consulta realizado en 2012 por la Lic. Analía Fontán para el proyecto "DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA DEL URUGUAY (1955-2000)"
Facultad de Artes, UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA, con financiación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC).

BIBLIOGRAFIA DEL CAPITULO

- FRIEDLER, Egon, GARIBALDI, Miguel, ROLDAN, Washington, *La Danza en el Uruguay*. Ediciones de la Plaza, CUD (Consejo Uruguayo de la Danza), Montevideo, 2001.
- HUMPHREY, Doris. *El Arte de Crear Danzas*. Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- ISSE MOYANO, Marcelo. *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires, 2006.
- KENDALL, Elisabeth. *Asi Bailaron. Historia de la Danza en los Estados Unidos*. Editorial Edamex, Mexico D.F, 1982.
- LABAN, Rudolf. *Choreotics*. MacDonal-Evans, Londres, 1976.
- LABAN, Rudolf. *El dominio del Movimiento*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1987.
- LABAN, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1978.
- MARKESSINIS, Artemis, *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L, Madrid 1995.
- MARTIRENA, Edith, *Desde los pies y las manos*. Impr. Tradinco, Montevideo, 2011.
- OSSONA, Paulina. *La Educación por la Danza*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1976.
- SACHS, Curt. *Historia Universal de la Danza*. Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944.
- SAKHAROFF, Alejandro. *Reflexiones sobre la Danza y la Música*, Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1949.
- TRUJILLO, Teresa, *Cuerpo a Cuerpo*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2012.

- VAGANOVA, Agripina. *Las Bases de la Danza Clásica*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1945.

FUENTES VIVAS Y TESTIMONIOS:

- Analía Alvarez, entrevistada por Analía Fontán y Silvana Silveira en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011.
- Hugo Capurro, entrevistado por Analía Fontán y Silvana Silveira, en su domicilio en Punta del Este, junto a Hebe Rosa el 19 de enero de 2011.
- Graciela Figueroa, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Espacio de Desarrollo Armónico, el 14 de mayo de 2011.
- Ema Haberly, entrevistada por Analía Fontán y Pablo Muñoz en el Museo de la Memoria el 3 de setiembre de 2011.
- Iris Mouret, entrevistada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli en el Taller Mouret, el 2 de junio de 2011.
- Cristina Martínez, entrevistada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 10 de diciembre de 2011.
- Hebe Rosa, entrevistada por Analía Fontán, y Elisa Pérez Buquelli, en La 1ª Escuela de Danza Moderna del Uruguay, el 20 de noviembre de 2010.
- Teresa Trujillo, entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, el 6 de agosto de 2011.

Otras Fuentes de consulta:

Archivos personales de Hebe Rosa, Cristina Martínez, Elsa Vallarino e Iris Mouret y Wikipedia.org

