

Memorias de la Danza Contemporánea en el Alto Valle

Tesis de la Licenciatura en Comunicación Social

Universidad Nacional del Comahue –
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Malena Arias Kraemer – FADE 1481
Dirección: Ana Matus – Diana Solanas

2024

Agradecimientos

Tarde tantos años en hacer este trabajo que en mi mente pensé estos agradecimientos de muchas maneras e incontables veces...

Llegó el momento de escribirlos definitivamente y no sé por donde empezar...

A Charly y Sonia porque con errores y aciertos me acompañaron de cerca. A mis abuelas Gri, Mari y Cristina que son parte de mi esencia y me apoyaron en cada paso de este recorrido. A la tía Carmen con quien arrancamos y terminamos juntas la universidad. A Ima, Sole y el resto de la familia.

A la educación pública que me permitió estudiar, que me dio una beca que sin ella probablemente no hubiera podido sostener el cursado o hubiera tardado aún más, porque me presentó el feminismo, me propuso enamorarme de la radio y me encontró con muchas personas valiosas a nivel personal y a nivel socio-histórico regional.

A las 04 que me enseñaron lo que es la educación y la comunicación popular, me enseñaron que se puede vivir senti-pensando, aprendiendo, enseñando, resistiendo y soñando. A Chipi además por ser mi dupla en casi todas las materias de la facu y de la vida. A Fabi y Nancy, mis amigas de la Resi con las que pase muchos momentos divertidos e intercambios intelectuales. A mis amigas de tranqui 120'. A todas mis amigas que son red de redes. A todas las personas con las que curse, en especial la camada 2011 y aquellos estudiantes avanzadx que nos recibieron con consejos y amistad cuando éramos ingresantes, y lxs nuevos ingresantes que fuimos conociendo. A todas las personas con las que compartimos horas en casas, biblioteca, facubar, aulas, patio, pasillo y koko. A todas las personas que conocí y compartí en Antena Libre, lugar al que siempre hay que volver y abrazar con fuerza, defendiendo los medios públicos y comunitarios que garantizan la comunicación como un derecho. A Edu y Dora por cobijarme siempre en su hogar. A las personas con las que compartí en el Galpón. A les compas de Jóvenes por la memoria.

Agradecimiento gigante a Ana y Diana que me tuvieron muchísima paciencia, que me guiaron de la mejor manera para que esto hoy sea real. Demostrando

con su orientación no solo su trayectoria académica, si no su humildad como personas, comprometidas con el quehacer docente y la lucha feminista.

A todas las personas que conocí gracias a la danza, en especial a quienes compartí cuando era muy chiquita, a quienes compartí el último año de IUPA y a las amigas que me quedaron después de egresar de la EEDC.

A Mariana, Patricia, Claudia, Andrea y María Laura por dejarme entrar en sus memorias pedagógicas y hasta confiarme su emoción en algunos casos. Y más por abrir camino para que la Danza Moderna y Contemporánea sean vistas, enseñadas, estudiadas, trabajadas, y disfrutadas en el Alto Valle.

A Fernanda que me pasó muchos textos y me tuvo mucha fe. A Mariana Sainz a quien solo vi una vez en la vida, pero basto una tímida consulta para que me facilite varios textos que son parte de esta tesis.

A quienes tengan la desgracia o la suerte de leer este trabajo.

Muchas gracias

Memorias de la Danza Contemporánea en el Alto Valle

Introducción	2
Estado del Arte	8
Comunicación, Feminismo y Educación: Un Entramado Provisorio	8
Acercamiento a la Educación y el Cuerpo en Clave de Género	10
El Ámbito de la Danza y las Construcciones Culturales Que Trae Aparejadas: Un Entramado Complejo	15
Particularidades de la Danza Contemporánea	24
Marco Teórico	30
Educación y Cuerpo en Clave de Género	31
La Complejidad del Entramado de la Danza y las Construcciones Culturales .	34
Recorrido Metodológico	40
Historia de la Danza Moderna, Contemporánea y sus Rupturas	45
Desprendimientos Europeos de la Danza Clásica	46
Apropiaciones de la Danza Occidental en América	53
Herencias de Danza Contemporánea en la Argentina	59
Alto Valle de Rio Negro y Neuquén, un Desierto Ideal Para Florecer Danza	66
Locas Margaritas, las primeras flores de la escena neuquina	68
La Escuela Experimental de Danza Contemporánea, una institución para crear	71
Reconstrucción de las Memorias Pedagógicas del Alto Valle	82
Primeros Pasos	84
La Educación y sus marcas	93
¿Qué implica la tarea docente?	98
Rol de las mujeres en la danza	104
Conclusiones	122

MEMORIAS DE LA DANZA CONTEMPORANEA EN EL ALTO VALLE

“El instrumento mediante el que se expresa la danza es también el instrumento mediante el que se vive la vida: el cuerpo humano.”

Martha Graham. La memoria ancestral.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo **recupera las memorias pedagógicas a través de las experiencias biográficas de las docentes referentes de la danza contemporánea en el Alto Valle de Neuquén y Rio Negro**. A partir de los relatos de las bailarinas, creadoras y docentes describimos cómo se desarrolla la danza contemporánea en esta parte del mundo, problematizamos qué sentidos se construyen a la hora de enseñar-aprenderla.

La indagación inicia no sólo por un interés particular en las artes del movimiento, sino también por las inquietudes sobre la memoria, la educación y los roles de género en la sociedad. Además, advertimos que el ámbito de la danza es mayormente un espacio habitado por mujeres y a partir de ahí surge también el interrogante acerca de qué lugar ocupamos en este contexto. Sabemos que históricamente los roles jerárquicos fueron ocupados por varones en diversos ámbitos sociales ¿qué sucede con las mujeres y la danza en el Alto Valle?

Existen estudios sobre género, danza y educación (como las investigaciones coordinadas por Silvia Citro y Patricia Aschieri, las publicaciones de la editorial Bellentín Dance, entre otras); algunos de estos trabajos son recuperados en la revisión bibliográfica de esta investigación, y/o forman parte del marco teórico. Sin embargo, en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén no hay, en cantidad, trabajos similares, a pesar de contar con dos importantes instituciones públicas de danzas en dos de las ciudades más grandes de la región (Escuela Experimental de Danza Contemporánea Neuquén, Instituto Universitario Patagónico de las Artes Fiske Menuco- General Roca), sumado al gran número de institutos de enseñanza no formales.

Por eso el aporte que pretendemos realizar es recuperar la historia de la enseñanza de danza contemporánea en el Alto Valle, a partir de las biografías de algunas de las fundadoras, construyendo memoria territorial, en términos de De Soza (2015). Este autor dice que las narrativas autobiográficas permiten “Tomar el 'lugar de la memoria y la memoria del lugar' pensando los puentes y muros que forman parte de las representaciones de los sujetos” (p. 269). Además, buscamos problematizar qué sentidos se construyen en esas memorias e indagar sobre los roles de género y la educación en danza. Por ende, el aporte al campo de la comunicación social es ahondar sobre la construcción de sentido que supone toda comunicación, a partir de los relatos de las docentes de danza, considerando la memoria biográfica como dimensión fundamental de la comunicación en diálogo con el campo de la educación y el arte.

La memoria, en términos de Elizabeth Jelin (2022), informa el presente. Para ella, los cambios en escenarios políticos, la entrada de nuevos actores sociales en las sensibilidades sociales y las mudanzas, inevitablemente implican transformaciones de los sentidos del pasado. Veremos como todos esos factores se entraman en los relatos que obtuvimos durante las entrevistas que realizamos entre 2019 y 2021. En este trabajo, se tendrán en cuenta tanto los aspectos personales como los socio-históricos de las memorias biográficas de las entrevistadas; considerando al proceso de enseñanza-aprendizaje como un proceso de construcción de sentido en una trama social. En esa línea Gabriel Jaime Murillo Arango (2015) parafraseando a Sánchez advierte que el pasado se vuelve memoria cuando podemos actuar sobre él en perspectiva de futuro.

Principalmente abordaremos los sentidos referidos a educación y género, en este caso alrededor de la danza contemporánea.

De este modo adoptamos una perspectiva interdisciplinar, proponemos vincular estrechamente la comunicación, con la educación y el arte para recuperar las experiencias pedagógicas en torno a la educación en danza contemporánea en el Alto Valle. Esto se sustenta con el planteo de Silvia Elizalde (2007) que desde las primeras décadas del Siglo XX las investigaciones en torno a la comunicación han vislumbrado una necesidad *transdisciplinar*, lo cual suma nuevas tensiones epistemológicas y políticas a su interior, que van en aumento y se complejizan cada vez más en nuestro tiempo. En ese sentido, Diana Alejandra Trujiyo Martínez (S.F) entiende al cuerpo como herramienta de comunicación, resultado de la relación e interacción con los entornos. Dice que la comunicación social no puede reducirse al análisis de medios, ya que posibilita abrir campos de análisis más amplios, da como ejemplo, “una obra de arte ha de ser analizada como un medio de comunicación alternativo, el propósito del artista es crear en un contexto”, lo que hace que la información se complete con la interpretación, es decir, que por medio del arte se genera un proceso comunicacional que implica elementos de la vida de artistas, participantes y espectadores que se resuelven de acuerdo a cada experiencia. Por eso, tomamos también en consideración las palabras de Juan Carlos Suárez Villegas (2013) para quien “comunicar es educar. Tanto los contenidos como las formas constituyen un caudal simbólico del imaginario social en que se mira la ciudadanía para legitimar sus pautas de conductas. (...)” (p. 240). Además, el cuerpo también es por su vivencia, un agente de comunicación social, una interfaz por excelencia, y que se transforma con la influencia de las palabras y las experiencias que lo habitan.

La comunicación, la educación y la danza están en movimiento permanente, se trata de disciplinas intensamente dinámicas; buscamos articularlas en los relatos de las docentes, sus roles y contextos. Por eso, indagamos sobre las perspectivas personales, su tarea docente y ésta en relación con la formación que cada una transitó, detallando también los contextos, es decir, territorios, instituciones, experiencias biográficas que tuvo cada una. Estos ámbitos son permanentemente atravesados por las cuestiones

políticas, sociales, económicas, las modas, los avances tecnológicos, entre otras. Veremos qué incluyen y que no en sus memorias pedagógicas de las referentes entrevistadas.

Adoptamos también una perspectiva feminista, sin desconocer que hace tiempo se viene reflexionando respecto del rol de la mujer y la disidencia en la sociedad, y con avance de los movimientos feministas surgidos en el siglo XVIII y presentes en Argentina desde el siglo XIX; el androcentrismo y el heteropatriarcado¹ siguen dejando huellas en las actividades humanas. Proponemos una mirada feminista ante el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza desde un abordaje comunicacional. Hablar de un concepto tan amplio y complejo como el feminismo, implica entender que no se trata de uno solo, sino que existe en plural. Esta postura epistemológica impulsa los interrogantes que dieron marcha a este trabajo y aporta nuevos a medida que se va desarrollando, por eso es que explicitaremos algunos conceptos fundamentales.

La investigación tiene por objeto recuperar las memorias pedagógicas a través de las experiencias biográficas de las docentes referentes de la danza contemporánea en el Alto Valle de Neuquén y Rio Negro. En un recorrido de varios capítulos, iremos describiendo las primeras experiencias surgidas en el Alto Valle, problematizando las memorias pedagógicas construidas y observando las condiciones de género en contexto. A lo largo del trabajo, estos testimonios recuperados, van a ir dialogando entre sí, con las propuestas teóricas y con la historia de la danza contemporánea en general para llegar al vínculo particular en nuestra región y sus instituciones educativas.

El objetivo general de este trabajo es **recuperar las memorias pedagógicas a través de las experiencias biográficas de las docentes referentes de la danza contemporánea en el Alto Valle de Neuquén y Rio Negro.**

Los objetivos específicos son:

- *Describir la historia de la educación de la danza contemporánea en el Alto Valle.*

¹ Ver capítulo 2 y 3

- *Problematizar qué sentidos se construyen en las memorias pedagógicas de estas docentes en el ámbito de la educación en danza.*
- *Indagar sobre los roles de género en la educación en danza en el Alto Valle*

A partir de investigaciones previas que abordan la educación, la comunicación, la danza, los feminismos, proponemos una articulación de las categorías teóricas. Al plantear una mirada interdisciplinar desde un área del conocimiento tan amplio como la comunicación, se dio el desafío de no perder el foco. Para hacer el anclaje regional (Alto Valle de Rio Negro y Neuquén) ya que no solo nos queda cómodo y tiene un rasgo identitario, este trabajo resulta novedoso, ya que como dijimos anteriormente, hay gran cantidad de información y memorias vivas, pero hay poca sistematización y análisis de los registros. Nos parece pertinente incluir información encontrada en la búsqueda de antecedentes.

Decidimos así hacer un primer capítulo que explica por qué se considera a la danza contemporánea como disruptiva, respecto de otras danzas y cómo desde los países occidentales (Europa y Estados Unidos) va a llegando a nuestro país a través de viajes y giras artísticas. El capítulo se llama “Historia de la danza moderna, contemporánea y sus rupturas” y tiene dos apartados para que la fragmentación permita entender en detalle el contexto nacional. Creemos que estos antecedentes históricos contextualizan lo que se abre en favor de distintas propuestas. Aunque hablar de “los orígenes” internacionales puede parecer lejano, consideramos necesario mencionarlo para acercarnos al desarrollo de la danza en este territorio, ya sea por coincidencia, influencia o por diferencia. Esta descripción histórica además será ilustrada con la voz de las entrevistadas.

Luego nos abocamos de lleno al territorio valletano, en el capítulo “Alto Valle de Rio Negro y Neuquén, un desierto para florecer danza”, describimos la Escuela Experimental de Danza Contemporánea – EEDC- de la ciudad de Neuquén, ya que significa un precedente y un “semillero” para nuevos proyectos pedagógicos y escénicos de la danza contemporánea en la actualidad. Al igual que en la compañía Locas Margaritas, a excepción de una, las entrevistadas han sido fundadoras, estudiantes, docentes y directivas de esta particular institución

artística y también de la compañía de baile. Consideramos relevante su descripción para entender el contexto de los relatos. La historia de la EEDC además deja ver problemáticas con las que se debieron enfrentar las protagonistas a lo largo de estos años tales como la precarización laboral, la falta de espacios adecuados para desarrollar la tarea, la política, la burocracia, entre otras que la atraviesan. En sus relatos aparece también el Instituto Superior de Artes – INSA- (hoy Instituto Universitario Patagónico de Artes –IUPA), institución de estudios superiores de Fiske Menuco-General Roca, en la provincia de Río Negro, por la que pasaron la totalidad de las entrevistadas en calidad de docentes, estudiantes, o ambas.

Como último capítulo de este trabajo, proponemos el análisis de los relatos (experiencias biográficas), para construir las **memorias pedagógicas de** estas bailarinas y docentes referentes que elegimos como muestra intencional de este trabajo. Dicho análisis se encontrará denominado como “Reconstrucción de las memorias pedagógicas de la danza contemporánea en el Alto Valle”. Pondremos en tensión los sentidos que se construyen en la educación en danza, con una perspectiva feminista. Así veremos cómo la institucionalidad y la vida personal de estas mujeres referentes se entrecruzan y a su vez se relacionan con un contexto social más amplio.

ESTADO DEL ARTE

A continuación, proponemos una sistematización de los estudios encontrados, entendidos como precedentes para este trabajo, que abordan las categorías comunicación, educación, y danza, y que están principalmente atravesados por la mirada feminista. Las dos primeras categorías corresponden a procesos similares, que para nosotras están ineludiblemente entramadas entre sí. En algunos casos se encuentran la comunicación con la mirada feminista, en otros la educación es el ámbito donde los estudios problematizan cuestiones de género. También hallamos trabajos que abordan particularmente la educación en danza. La danza, entonces tiene vinculaciones con la comunicación como forma de expresión humana, parte de una cultura; y con la educación desde la construcción y transmisión de conocimiento artístico de técnicas del movimiento. Para abordar los sentidos que queremos problematizar en este trabajo nos parece propicio traer a colación lo encontrado sobre el concepto de cuerpo. En este caso añadimos ideas feministas para enmarcar lo que nos preguntarnos sobre los roles y sentidos que tienen los cuerpos feminizados en la educación en danza. Llegaremos luego a relacionar las categorías principales con la especificidad de la danza y lo que conocemos particularmente como danza contemporánea.

Comunicación, Feminismo y Educación: Un Entramado Provisorio

Comenzamos esta sistematización por los primeros textos que exploramos, vinculados con la cuestión de género en la comunicación y la educación, que son los que fueron dando cause al recorrido de esta tesis. Entre los hallazgos que vinculan a la categoría género y comunicación, accedimos a varios textos que trabajan respecto a los medios tradicionales de comunicación. Encontramos que Nuria Varela (2008) hace un resumen histórico del feminismo. Ella sostiene que “la visión androcéntrica del mundo decide y selecciona qué hechos, acontecimientos y personajes son noticia, cuáles son los de primera página y a qué o quién hay que dedicarle tiempo y espacio” (p. 144). Esta

construcción de relato entonces se vinculará de algún modo con la que las personas formulen en su identidad individual y colectiva.

Entendiendo que los medios de comunicación masiva muchas veces reproducen lógicas androcéntricas, sumamos las palabras de Juan Carlos Suárez Villegas (2013), quien asegura que “los medios de comunicación son educadores permanentes de la opinión pública. Comunicar es educar.” (p. 240). Agrega luego que para que, la igualdad de género, no quede en la simple ilusión los medios de comunicación deben hacerse cargo, tomando en serio la educación inclusiva, “en función de las circunstancias vitales, superando convenciones que mutilan la esencia de nuestra identidad humana” (p. 250). Con esto consideramos que el autor se refiere a una búsqueda por desdibujar los estereotipos que modelan las sociedades occidentales bajo el androcentrismo, abriendo paso a la diversidad. Sus ideas aportan a poner atención sobre los discursos y prácticas que se emplean en los contextos donde construimos cultura (medios, aulas, escenarios, etc.). Y si bien nuestro trabajo no enmarca la relación comunicación y género desde los medios de comunicación, sino que focaliza en el espacio educativo, en el intercambio pedagógico y en las relaciones de género que allí se genera, entendemos que estos estudios contribuyen a pensar la comunicación y la educación como procesos similares que implican un código compartido y una determinada cosmovisión.

Coincidimos con el planteo de Daniel Prieto Castillo (2004), ya que contribuye a pensar lo que sostenemos respecto de las construcciones sociales. El autor propone “una pedagogía del sentido”, entendiendo la comunicación en pos de la transformación. Él sostiene que ya está internalizada en los ámbitos académicos la idea de que el conocimiento se construye, por lo tanto, en el contexto educativo, para el construir es construirse y ese “construirse” implica el arte, el juego, el cuerpo, las interacciones y los encuentros con otros. Asegura que el aprendizaje se da cuando pueden adquirirse competencias que permiten apropiarse de posibilidades propias y de las que ofrecen la cultura y el mundo en general. Y luego insiste en que el hecho educativo es también comunicacional, ya que la educación tiene como actividad principal relacionarse con otro. Así, el autor le da valor al contexto social y educativo en esta idea de construir conocimiento.

En línea con lo anterior, resulta imprescindible para la reflexión mencionar las ideas de Paulo Freire (1993) quien asegura que “aprendemos enseñando”. Él afirma que esta situación no solo se da por la coexistencia de las partes, sino también porque existe un reconocimiento de la práctica: “por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando” (p.28). Marta Rizzo García (2007), en ese sentido, concibe a la comunicación como un proceso base para la construcción de la vida en sociedad, como mecanismo que activa el diálogo y la convivencia entre sujetos sociales. En este proceso existe la presencia necesaria de otro, lo que entendemos como dialogo implica cierta apertura y escucha.

Hasta aquí abordamos las categorías relacionadas en cuanto a la construcción y disputa de sentidos sociales, entendemos entonces la comunicación como un proceso de creación de sentidos, una posibilidad de construir realidades, haciendo foco en los procesos que, en el contexto educativo, y mediático, en relación a los roles de género. Insistimos en que la comunicación y la educación son procesos similares, ya que implican necesariamente de una relación con otredades, convenios y construcciones sociales, que aportan herramientas y sentidos para habitar en sociedades, en esos procesos es que se legitima o se cuestionan los roles e identidades de género.

Acercamiento a la Educación y el Cuerpo en Clave de Género

La primera relación entre educación y género que encontramos fue en torno a los manuales escolares. Andree Michel (2001) y Cosme Jesús Gómez Carrasco (2016) dan cuenta como se transmiten y reproducen conductas sexistas que refuerzan estereotipos de género en las escuelas españolas. Estos estudios sobre manuales escolares, permiten ver ciertas construcciones estereotipadas en torno a la cuestión de género, pero desde abordajes que se corren de nuestros objetivos de tesis.

Otra contribución en el ámbito de la enseñanza situada es la interiorización de los estereotipos de género en jóvenes adolescentes, que tratan Pilar Bravo y Patricia Moreno (2007). Las autoras afirman que el género es una

representación cultural, que contiene ideas, prejuicios, valores, interpretaciones, normas, deberes, mandatos y prohibiciones sobre la vida de las personas. Por eso, agregan que las identidades hombres o mujeres se moldea en función de su aprendizaje de representaciones culturales de género que rigen; no sólo, la propia constitución genérica, sino también, el carácter de las relaciones que, unos y otras, mantienen en diferentes esferas sociales. Su trabajo aporta a este a pensar la noción de género en tanto construcción cultural.

Sobre la categoría de educación, cercana a nuestro recorte de investigación, encontramos investigaciones como la de María Carolina Escudero (2013). En su tesis “Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal”, propone pensar la danza en el marco de los problemas que plantea la educación y la transmisión del saber de aquellas acciones que construyen al cuerpo y los elementos simbólicos que, en el registro de la enseñanza, lo toman por objeto. La autora realiza un recorrido histórico para problematizar cómo repercute la historia, en elementos de la educación corporal, y detalla las distintas concepciones de cuerpo a lo largo de historia occidental. Su aporte abona a pensar una posible conceptualización de la danza, ella la concibe, en palabras de Henckmann y Lotter, como “una sucesión rítmica de movimientos corporales cuya comprensión como secuencia de danza depende del contexto social dado” y asegura que pensarla como práctica permite pensar un cuerpo del orden de lo simbólico. Entonces estamos relacionando las categorías de educación, comunicación y danza ya que la autora también aporta que:

La idea central que se pone en juego en la comprensión de la danza como comunicación es doble: por un lado habilita a pensar la danza como un lenguaje, articulada a la transmisión de un código descifrable, en términos de mensaje o de idea; por otro lado, en la medida en que se desarticulan de alguna manera las referencias externas al objeto artístico y se centra la mirada en el medio expresivo, el material y el resultado, se refuerza una autonomía del objeto artístico, algo que, siguiendo la argumentación de Tambutti (2008), es central para comprender el fenómeno de la danza en perspectiva histórica (Escudero, 2013, p. 90).

A partir de esta postura, que entiende la danza como comunicación, Escudero nos desafía también a pensar la danza como un campo del conocimiento y como un fenómeno artístico. La autora aclara entonces que la danza es una construcción simbólica, dada en el registro de las prácticas sociales y culturales. Y agrega en ese sentido, que el cuerpo es un vehículo de subjetivación y por tanto una forma que puede tomar subjetividad. Si bien, no aborda la noción de género podemos vincularla cuando sostiene también que hay una identidad entre sujeto y cuerpo, y que es justamente al ser diversos e irreductibles el uno al otro que pueden entrar en relación. Detalla específicamente que “si bien cada persona que llega a aprender danza lo hace con un cuerpo, al mismo tiempo, su inclusión en el dispositivo danza, (...), produce por efecto un cuerpo” (p. 125). Su aporte nos lleva a pensar en esta construcción de identidades individuales y colectivas construidas culturalmente y las narrativas que de allí devienen. En otro texto, Escudero se propone junto a Diana Rogovsky (2015), “investigar las concepciones que sustentan, tanto explícita como implícitamente, la creación y transmisión de la danza en tres disciplinas artísticas que han institucionalizado su saber y su enseñanza en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata (p. 2)”. Indaga allí la danza como un problema de conocimiento y no sólo como un problema de composición y ejecución artística. Para ella, es una necesidad considerar “la actualización de la danza en el campo del saber” (p. 2), en pos de evitar el relego histórico y teniendo en cuenta, a su vez, la importancia de las artes de movimiento en la formación integral de la persona. Sus textos resultan ser un claro antecedente para nuestro trabajo, ya que conjuga la dimensión del histórica del fenómeno de la danza en contextos educativos.

En esta línea de análisis, que articula la educación en danza con el conocimiento y la construcción de corporeidades y memorias, debemos mencionar a Norma Binahgi y Haichi Akamine (2016), quienes realizan un texto desde su experiencia específica como docentes de danza. “La experiencia nos muestra que nunca se aprende ni se enseña de forma definitiva, por lo variable de los saberes, que siempre se redefinen, y que no debemos aislarlos para llevar a cabo nuestra actividad”, comentan (p. 15). Su planteo nos deja latente la idea de aprender y construirse en la experiencia, que venimos articulando con otros

autores en el apartado anterior, y que abordaremos luego en de los relatos las memorias pedagógicas de nuestras entrevistadas. Binaghi y Akaminne (2016) explican cómo la educación es un proceso complejo, que es notorio en la danza, donde “convergen aspectos culturales de carácter anatómico, psicológico, sociológico, histórico, estético, ético, político, religioso, tecnológico y geográfico; todos ellos inciden afectando los estados de conciencia y sentimientos tanto del alumno como de todo ser humano” (p. 15). Nos invitan a pensar la danza no solo como ya dijimos una sucesión de movimientos, o como campo del conocimiento si no también como posibilidad de construir identidades individuales y colectivas. Si bien su texto no tiene una postura epistemológica explícita ni de género ni de clase, hacen hincapié en atender las diversidades del estudiantado. Continúan describiendo que “el medio social será siempre una referencia para la información, así como también un informante de la realidad del mundo en que vivimos” (p. 15). Hacen foco en el rol docente y atienden a las cuestiones de género en relación al aprendizaje de la técnica, lo que significa un antecedente base para esta investigación:

el varón, por razones culturales, realiza su ingreso al estudio de la danza casi siempre más tarde que las niñas, siendo los resultados frecuentemente positivos si se ven acompañados de buenas aptitudes físicas. En el imaginario de una niña seguramente se instalará el sueño de calzarse las zapatillas de puntas y lucir un tutú. Un niño tendrá una mirada más deportiva, como vivir la sensación producida en un salto, como acto de resistencia a la gravedad y conquista técnica a modo de hazaña (Binaghi y Akaminne, 2016, pág. 42).

Estas aproximaciones posiblemente produzcan algunos cuestionamientos de cómo tratar la diferencia de género en el aprendizaje de la danza contemporánea, pero en principio podemos preguntarnos si culturalmente la educación es o no igual según el género. Para estos docentes, la formación técnica recoge esas particularidades “en la creación de la imagen corporal, en el desarrollo muscular propio a cada género y en las habilidades técnicas que generan dichas diferencias” (p. 42). Cabe preguntarnos también como conviven esas diferencias que pueden limitarse en una tendencia biologicista.

Por otro lado, Binaghi y Akaminne (2016) distinguen semánticamente entre enseñar y educar, entendiendo que se debe enseñar educando porque

consideran que, en cualquier caso, la educación debe hacer emerger al individuo, en y de la misma manera, para alcanzar la profesión de bailarín/a, ofreciendo necesariamente una formación que permita la realización personal y la construcción de identidad.

Por último, nos encontramos con que existen en el Norte de la Patagonia investigaciones relacionadas a las corporalidades en contextos educativos tradicionales, específicamente desde la Educación Física, que son mencionados aquí por su aporte a pensar los roles de género en contextos educativos. Hablamos de “Los estereotipos de género en la clase de Educación Física en el nivel medio” de María Laura Fernández (2015), de La Pampa y “el abordaje de los discursos y las prácticas acerca de las masculinidades” de Fabián Horacio Martins (2018) de Bariloche. Ambos textos están situados territorialmente, y problematizan las construcciones sociales de género al igual que nuestra investigación. Fernández (2015) asegura que los cuerpos ganan sentido socialmente, de manera que, si el cuerpo es el medio para relacionarnos con los demás, para ser usado como fuerza de trabajo, es muy probable las identidades género se reflejen en los contextos sociales, en los cuales resulta imprescindible distinguirnos del otro. Situada, en una institución en particular, cuestiona cuáles son los mecanismos de producción y reproducción de los estereotipos de género en las clases mixtas de educación física, advirtiendo que la observación de las clases de educación física mixtas le permitió identificar un marcado tono sexista y estereotipante, donde se favorece y refuerza el estereotipo masculino por sobre los demás géneros. Por su parte Martins (2018) centra su análisis en dos clubes de fútbol recortando en los espacios de niños entre 10 y 14 años durante un año, y resalta la presencia histórica de la hegemonía masculina en el fútbol.

Vemos en estos aportes la importancia de las narrativas, ya que culturalmente construimos sentidos, nombramos lo que existe y otorgamos significados. Es decir que el uso de la palabra, así como otras prácticas de segregación, puede ser determinante en los procesos de enseñanza aprendizaje y la construcción o percepción de corporeidades e identidades. Entendemos, por ende, que poner atención en el decir es un factor que sirve para analizar las memorias pedagógicas relatadas por las entrevistadas para esta tesis. Podemos decir entonces que en los ámbitos educativos se reproducen estereotipos

sexistas y adelantarnos a pensar que esto es notorio en torno a la danza y las actividades que implican un completo involucramiento del cuerpo. Vemos hasta aquí que los relatos son un factor fundamental en los procesos educativos. Detectamos también que las nociones de cuerpo están atravesadas por ideas socialmente convenidas, en torno al cuerpo en clave de género, binario; y que allí se advierten otras cuestiones culturales, pero sobre todo se vislumbra la reproducción de estereotipos. También que la educación es un campo dinámico. Podemos asegurar que quien enseña también aprende y que ese aprendizaje requiere de la escucha y el registro del otro; y permite a su vez la construcción de identidades.

El Ámbito de la Danza y Algunas Construcciones Culturales: Un Entramado Complejo

En el ámbito específico de la danza hay vastos estudios y artículos sobre artistas performáticos, en su mayoría mujeres que desde los años 60 vienen realizando diversas obras artísticas, ya sea desde el feminismo o influenciadas por él. Por ejemplo, Andree Lepeki (2006) analiza las obras de tres artistas: Burce Neuman, Juan Domínguez y Xavier Le Roy, y sostiene que se puede observar que la coreografía occidental parece una “máquina temprana de subjetividad moderna en la que el solipsismo masculino es un elemento esencial”. Se trata de “hombres que se mueven solos en espacios explícitamente cerrados y vacíos”. Plantea entonces que “los efectos ontológicos, sociales e históricos de la coreografía persiguen (y son perseguidos por) una masculinidad solipsista” (p. 41). Sus observaciones nos sirven para reflexionar como se ven representados los géneros en las obras de danza y reafirman la idea de que no se trata de fenómenos asilados, sino que son parte de las culturas.

A este respecto, Antonia Aux Bustos Rodrigo (2008) hace un recorrido histórico sobre la danza española y precisa que el ser varón o ser mujer son categorías simbólicas en un contexto histórico y socioeconómico pueden sufrir cambios permanentes. Sobre los estereotipos binarios, cuenta que en el siglo pasado “el orden” en la sociedad patriarcal descansaba en que las mujeres asumieran tales “cualidades” como naturales, lo que aseguraba que no existieran

cuestionamientos” (supeditadas a la autoridad de su familia u otro hombre) y para los varones también existían los estereotipos que tiene que ver con la fuerza, la valentía, etc. (ps. 31-38). También destaca en el relato que los estereotipos femeninos se adaptan también al tipo de danza y al contexto social. Muestra que, en tanto construcción social, el cuerpo de la mujer ha sido históricamente más oprimido que el del hombre. Su aporte nos ayuda a pensar los roles de género en la danza, pero es una investigación específica de las tradiciones españolas; lo cual nos deja precedentes globales que suman a nuestras ideas iniciales, pero nos permite a su vez dudar de que la reproducción de estereotipos también se de en la especificidad de la danza contemporánea vallecana en el pasado reciente y la actualidad.

En este sentido, resulta pertinente mencionar como antecedente para este trabajo la investigación de Ana Abad Carlés (2012), ya que contiene aspectos de la danza, la memoria pedagógica y la industria mediática. Aborda el papel de la mujer en el ballet a lo largo de la historia con el objetivo de constatar la contribución femenina al desarrollo del lenguaje coreográfico y contextualizar los cambios efectuados, sobre todo en el siglo XX. Su trabajo parte de la idea de la mujer como recipiente pasivo de ideas patriarcales, describe entonces, que algunos estudios provenientes de otros sectores culturales que indican “que este fenómeno de la pérdida de influencia de la mujer en la sociedad no es algo aislado en el área de la danza, sino una señal generalizada de un cambio social” producto de la segunda ola de feminismo de los años sesenta y setenta” (p. 31). Profundiza su planteo contando que a mediados del Siglo XX la mujer en el ballet pasó “de ser la figura lánguida y frágil adorada durante el romanticismo francés a ser una mujer cuya presencia en el escenario es “visible y palpable”, y que “el ejercicio del poder en las instituciones por parte de las mujeres suele traer consigo una presencia determinante de las mismas en los ámbitos creativos” (p. 76). Sus palabras nos permiten pensar en los procesos de cambios a nivel social y cómo ellos se articulan con los modos de crear. Antes de destacar algunas biografías significativas, Abad Carles dice que, durante gran parte del Siglo XX, la danza tuvo una línea de sucesión matrilineal, como muestra el desarrollo del ballet en los diferentes entornos geográficos. Sin embargo, detalla que, en los años ochenta, el modelo institucional excluía a las mujeres de los altos niveles,

dejándolas como mayoría en los niveles bajos dentro de las estructuras institucionales. Agrega entonces que es de su interés observar cómo “durante el proceso de aprendizaje se están generando pautas de comportamiento y comprensión del proceso artístico que sin duda van a tener un efecto posterior en el mundo profesional” (p. 314). Su planteo se acerca a nuestros intereses, ya que se pregunta por los roles de género en las instituciones, en las creaciones y se detiene en el proceso educativo.

En el texto también se analiza el determinismo biológico (mujeres y rol profesional/familiar), espacial (mujer por fuera de los lugares de poder o de grandes instituciones) y temático (creencia en que las mujeres crean en torno a temas emocionales), aspectos que abordaremos en el análisis de esta tesis. La autora vincula esos tópicos con el desarrollo de la industria mediática desde el refuerzo de los estereotipos femeninos, infantilizados en torno a la práctica del ballet. Así, vemos que dentro del ballet hubo un auge y un corrimiento de las mujeres de los lugares de poder. De reconocerlas como gestoras de instituciones artísticas y educativas, con el correr del tiempo fueron desplazadas hacia lugares más pasivos, en algunos casos por decisiones personales y en otros por abocarse a la creación de nuevas técnicas.

Esto también permite abrir interrogantes en torno al rol de la industria mediática y cultural, así como al rol de las políticas culturales, lo que se sustenta a su vez con las palabras de Sophie Kasser, que al referirse a las primeras bailarinas modernas asegura que rechazaron una construcción masculina de la danza heredada del ballet, siendo los hombres los coreógrafos, los creadores, solo había sitio para la bailarina como objeto; por eso, esas mujeres se hicieron sujetos de su propia danza, y recolocaron a la mujer en el centro de la escena. La autora profundiza la idea describiendo que estas mujeres descubrieron sus propias fuentes de movimiento, utilizando sus experiencias y sus emociones o sus acciones como puntos de partida. Las ideas de Kasser que nos acerca Abad Carles están bastante cercanas a nuestros intereses de investigación ya que ella se refiere a esas mujeres que, al distanciarse de la danza clásica, crearon técnicas propias a partir de intereses particulares y fundaron lo que hoy conocemos como danzas modernas y contemporáneas (Kasser, 2009, en Abad Carles, 2012). En esta tesis profundizaremos esa idea describiendo el proceso

histórico de la danza occidental y nos preguntaremos por las instituciones regionales.

En esta búsqueda de articular, danza, comunicación, educación y género, traemos a la autora argentina Andrea Giunta (2018) quien suma, en términos de construcciones culturales, que “la violencia simbólica² es una forma eficaz de eliminar voces disidentes” (p.24) y que el mundo del arte funciona como pantalla para replicar ciertos mecanismos como por ejemplo la invisibilización. Analiza en su texto el trabajo de artistas latinoamericanas, principalmente visuales, pero algunas que tienen vínculo con artistas del movimiento, dándole principal importancia a las posturas feministas (explícitas o no) y a la idea de emancipación de los cuerpos.

En línea con lo que venimos planteando sobre los roles de género, construcciones corporales y representaciones culturales, un artículo que aporta postulados significativos para este trabajo es “La valoración del cuerpo en la conformación de identidades sociales de género: la masculinidad y la feminidad en el ámbito de la danza” de Karina del Valle Generoso (S.F), donde afirma que la danza es considerada una actividad propiamente femenina que “requiere un “tipo” de cuerpo de mujer (delgada, esbelta, grácil), que da lugar a un “tipo” de cuerpo masculino (fuerte, viril, “bien plantado”) y, a pesar de que muchos de los bailarines varones son homosexuales, deben amoldarse a ese estereotipo”. En el recorrido de la investigación, sobre todo a instancias teóricas, resulta difícil no incluir interrogantes que tienen que ver con la corporalidad o con aspectos propios de la danza, por ejemplo, la idea de emancipación de los cuerpos es un aspecto que aquí no ahondaremos, porque exceden a nuestros objetivos.

Situándonos en nuestro país, vemos que existen varias miradas respecto a la práctica específica de tango danza y su transmisión, ya sea tradicional o disruptiva. Específicamente, el trabajo de María Julia Cariozzi (2009) aporta a la

² Violencia simbólica es un término, acuñado por Pier Bourdieu. El autor explica que “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas.” (Bourdieu, 1994). Tiene que ver con las categorías de poder y dominación, que también él estudia. Y es un tipo de violencia solapada en términos culturales, es por eso que emerge cuando estudiamos problemáticas sociales.

mirada de género, en clave de construcción cultural desde la antropología, respecto de las milongas, y acerca de cómo las mujeres aprenden a bailar y a enseñar el tango danza. En un tono irónico, en la conclusión de su texto expresa “la magia del tango como forma ritualizada de la seducción parece fundarse en la preservación de ese secreto que hace del varón el poderoso creador, origen y generador independiente de todo movimiento femenino” (p. 29). Una vez más estamos ante un texto que aborda la especificidad de un estilo de danza que no es el que proponemos en esta tesis. Sin embargo, habilita a preguntarnos si estas problemáticas de otras disciplinas dancísticas y sus modos se cuelean o se emparentan con los de la danza contemporánea.

El libro “Cuerpos en Movimiento”, donde se proponen acercamientos interculturales al movimiento y la danza desde la sociología y antropología resulta un antecedente fundamental para este trabajo. Ya que allí, Silvia Citro y Patricia Aschieri (2012) recopilan trabajos internacionales pioneros en la materia y otros más recientes efectuados en Argentina. En él, se muestra cómo los cuerpos y las danzas “no han sido, solamente, un entretenimiento asociado al placer estético o un mero instrumento para fines rituales específicos, sino también un modo de ser y actuar en-el-mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social, las relaciones intersubjetivas y las experiencias (...)” (p. 13). También, en ese libro encontramos textos de Susan Reed (1998) quien propone pensar “la danza como una expresión y una práctica de relaciones de poder y protesta, resistencia y complicidad” (Reed en Aschieri y Citro, 2012. p.77), ya que en su texto aborda el colonialismo. Por lo tanto, en algunos casos que luego ejemplifica, la danza representa una “amenaza genuina de resistencia política o rebelión” (p.78). De esta manera, la autora describe que muchos historiadores han contribuido significativamente a pensar la danza teatro europea y norteamericana en relación a la otredad: “localizándola en discursos más amplios de imperialismo, racismo, orientalismo, masculinidad y nacionalismo, entre otros (Desmond, 1991; Koritz, 1994; Strong, 1998)” (Reed en Aschieri y Citro. p.81). Si bien aquí no nos vamos a meter con la categoría colonial/decolonial, hay factores territoriales que surgirán, teniendo en cuenta que la historia que aprendemos y estudiamos suelen ser occidentalistas y en el ámbito de la danza eso también se da. Incluso nuestro trabajo tampoco se atreve

a indagar en profundidad una historia por fuera de la occidental u occidentalizada.

En cuanto al nacionalismo y la etnicidad, Reed asegura que “la danza es una poderosa herramienta de la creación de ideologías nacionalistas y en la creación de sujetos nacionales, con frecuencia más que la retórica política o los debates intelectuales (Mayer, 1995)” (Reed en Aschieri y Citro, 2012, p.83). Esta idea resulta interesante teniendo en cuenta sobre de la comunicación y la educación como sitios de construcción, reproducción, apropiación y tensión de sentidos culturales. Reed además cuestiona las tradiciones que muchas veces van perdiendo su sentido cultural-emocional, vaciándose de sentidos y apropiadas por la industria turística. Del mismo modo, se pregunta por los medios de comunicación y el recorte que estos hacen de las danzas tradicionales, también con algunos ejemplos. Una vez más los medios aparecen bordeando nuestro trabajo, pero sostenemos que eso sería para otra investigación.

La autora asegura que la danza tiene mucho para aportar en cuanto a género y lo relaciona directamente con lo performático. Cuenta que “en muchas sociedades la danza ha sido uno de los pocos sitios en los que las mujeres pueden legítimamente actuar en público”. Y también que “la danza es un medio importante por el cual las ideologías culturales de la diferencia de género son reproducidas” (Reed en Aschieri y Citro, 2012, p.88), y reforzadas a través de sus gestos, vestuarios e imágenes. Complementariamente sostiene que “las performances de danza son también sitios de entrecruzamiento de género, mixtura e inversión. (Grau 1993 a 1995) dependiendo de la cultura o la propuesta artística” (Reed en Aschieri y Citro, 2012, p.89). Coincidimos con su planteo y también cuando expresa que la danza es un espacio ambivalente y contradictorio para las sexualidades femeninas.

Al estudiar la danza y la relación con los géneros en los contextos educativos no podemos dejar de lado la tesis de Sabrina Mora (2010) quien hace un recorrido a lo largo de las teorías realizadas sobre antropología del cuerpo: “La visibilización de las interrelaciones entre el cuerpo y la sociedad, la historia y la cultura, y el reconocimiento de que el cuerpo no es sólo un objeto natural o biológico, han sido grandes aportes para las ciencias sociales” (p. 46). La autora cita a Marcel Mauss quien estudia los rasgos simbólicos en la corporalidad,

aunque la dimensión social y simbólica de las técnicas del cuerpo no es totalmente negada, considera que el cuerpo es visto como un objeto en el que se imprimen cuestiones sociales, y que no es en sí mismo productor de experiencias y de subjetividad. Agrega que en este tipo de estudios se ahonda en la corporalidad construida socialmente. Mora también sostiene que es de utilidad el análisis de su objeto de estudio, el proceso de formación en danza: “si lo que se quiere es conocer la relación entre los movimientos corporales concretos y su contexto histórico y social de producción, es decir, situar las técnicas del cuerpo implicadas en la danza en su contexto socio-cultural” (9.70). Coincidimos con su planteo, ya que como venimos explicando nos interesa articular la enseñanza de la danza en contexto, para luego analizar los sentidos que se construyen en las memorias pedagógicas. En este caso, la autora tampoco deja de lado a la palabra, en términos de estructuración de comportamientos y corporalidades, sugiere entonces que justamente en el caso del aprendizaje de la danza, “la experiencia práctica directa del propio cuerpo y de los cuerpos de los otros, también debe ser indagada, más allá de los sistemas simbólicos y las representaciones que puedan producirse en relación con ellas” (p. 80). Intenta además definir danza teniendo en cuenta los procesos histórico-sociales de la misma y sus campos de estudio. Su tesis continúa aportando a la nuestra con la idea interdisciplinar cuando asegura que:

La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal, unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente, la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente” (citado por Kaeppler, 1991: 17) (Mora, 2010 pág. 95).

Mora agrega además palabras de otras autoras que enfocan su definición de danza en el hecho de ser un acto efímero. Para explicar este fenómeno de movimiento se basa en dos definiciones “la de Judith Hanna de danza como sistema de comunicación, y la de Adrienne Kaeppler de danza como un sistema estructurado de movimiento” (p.122). Estos planteos articulan con nuestra postura sobre la corporalidad y la comunicación, en tanto comunicación y danza como formas de expresión cultural, creadoras de sentidos sociales. Mora cuenta

que en la década del sesenta aumentan los estudios en antropología de la danza realizados mayoritariamente por coreógrafos o hacedores de la danza interesados en las danzas típicas, y en las décadas siguientes se generan nuevas discusiones teóricas. Entonces, continuamos apuntando lo que resalta Mora sobre la danza y el género, para ella, en los últimos tiempos se ha dado un gran interés. Al igual que nosotras y cita a Susan Reed, destacando la idea de que la danza puede entenderse como reproductora de ideologías culturales, sobre todo en materia de género, reforzada por los distintos elementos y recursos dancísticos, como las historias que se ponen en escena y los modos de representar los roles de género (p. 126). Una salvedad que hace Mora es que, para ella, la danza es una actividad que se considera eminentemente femenina, y eso se replica en la división de la tarea científica. Menciona estudios de danza realizados en el país como los de Gustavo Blázquez (2004, 2006), quien, dentro de su interés principal por el estudio de la juventud, la sexualidad y las masculinidades, se ha ocupado de las diferentes figuras que se realizan en las performances coreográficas en las pistas de baile de Cuarteto, por medio de las cuales los adolescentes y jóvenes de sectores populares cordobeses “hacen género” (Mora, 2010). Una vez más hay textos específicos de otros estilos de danza dentro de nuestro país, que nos permiten indagar sobre las cuestiones de género.

Mora además suscribe a la investigación de Margarita Tortajada Quiroz quien se aboca a la investigación histórica a partir de diversas fuentes, tanto documentales como testimonios, sobre la danza escénica de México en el siglo XX. La danza para ella lleva la marca de bailarinas y coreógrafas con propuestas artísticas y estéticas propias, contemporáneas entre sí, creadoras de la danza moderna. La autora, “además de la reconstrucción historiográfica de esa escena, exploró la construcción de las categorías de mujer y de nación que se había hecho a través de las danzas” (p. 129).

Aportando cierta cronología que venimos esbozando, respecto de la danza contemporánea, Mora (2010) dice que en los setenta se esperaba que el

bailarín responda a la masculinidad hegemónica³ y a la heteronorma, cosa que ha ido mermando al punto tal que se relaciona al bailarín con la homosexualidad. Se trata para ella, de una ocupación y una forma de arte feminizada, específicamente un arte del movimiento en que se destacan modos de moverse percibidos y definidos socialmente como femeninos, suaves y delicados. Continúa diciendo que en la aceptación social del bailarín ha colaborado el desarrollo de cuestionamientos de las características y los roles sexuales estereotipados de los varones y las mujeres, que se ha dado tanto sobre como fuera del escenario.

Por último, a nivel regional encontramos otra investigación que antecede a esta tesis, se trata de "La experiencia estética del movimiento. Relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén" de Rolando Schnaidler (2006). Su trabajo tiene por objeto "bucear en los elementos que constituyen la experiencia estética de los movimientos, más específicamente, referidos a la dimensión de los movimientos en el lenguaje de la danza en mujeres neuquinas". El autor entiende la danza como un lenguaje que representa la comunicación de las experiencias estéticas de la sociedad y en particular se interesa por conocer como es la representación de la experiencia social y estética se relaciona con el espacio que ocupa la mujer en el abanico de las propuestas llamadas "culturales" en la sociedad neuquina (Schnaidler, 2006). Para eso entrevista a Mariana Sirote y Violeta Britos y veremos más adelante como el análisis de estos testimonios aportan a nuestra investigación.

De este modo tenemos un panorama cada vez más específico sobre las categorías que queremos abordar y vemos que sus relaciones son múltiples y constantes. La comunicación, la educación, la danza, la noción de género se vinculan de modos complejos y dinámicos. Esa complejidad radica en cuestiones de contexto sociohistórico y territorial, de técnica, de interdisciplina y por su puesto de clase y género. De este modo se abren interrogantes que tienen directa relación con nuestros objetivos y otros que tenemos que desestimar para

³ Según Connell se entiende por Masculinidad Hegemónica al ejercicio de dominación por parte de un hombre, que representa la forma culturalmente idealizada de la virilidad y la fuerza, hacia las mujeres o varones que no respondan a esa norma.

ser fieles al recorte de investigación.

Particularidades de la Danza Contemporánea

Buscando un recorte más específico, explicaremos qué implica la danza contemporánea, qué la distingue de otras y la relacionaremos con lo expuesto anteriormente. En ese sentido encontramos el texto “Cuando danza y género comparten escenario” de Oriol Forti Marrugat (2015) que plantea que la danza se encarga de transmitir “valores culturales, sociales y políticos y expresa la dicotomía femenina/masculino.” Su tesis es: “Cuando danza y género comparten escenario, las mujeres, las bailarinas, las coreógrafas recorren las diagonales de la danza, ocupan el centro del escenario, se iluminan y son visibles” (p. 55). Es decir, que las mujeres ocupan lugares cuanto menos, protagónicos. Considera que la perspectiva de género es un instrumento analítico que permite profundizar, teniendo en cuenta el hecho de que mujeres y hombres tienen, culturalmente, unos roles atribuidos como seres sociales e históricos. Según él, esto se ve reflejado también sobre las tablas. El autor cuenta que el artículo se centra en la danza escénica y, más concretamente, en la danza clásica, moderna, contemporánea y postmoderna. Además, expone algunas reflexiones sobre la danza como instrumento de transmisión de valores, y denuncia el poder masculino en la danza a pesar de la existencia de un protagonismo mayoritario de las mujeres que ha sido y sigue siendo en cierta medida, menospreciado y ocultado, lo cual resulta cercano a ideas de otras autoras que hemos citado y a lo que suponíamos antes de comenzar la exploración. Murrugat (2015) hace también un recorrido histórico partiendo desde los años noventa en Estados Unidos para decir que “La objetivación y la visualización de la presencia de las mujeres en la danza, de su protagonismo como bailarinas o como coreógrafas nos lleva a evidenciar el poder político, social y cultural masculino” (p. 56). Luego resalta que en el último tercio del siglo XX en el ámbito del ballet varios/as creadores/as y compañías de danza han buscado correrse de los estereotipos de género creando espacios no machistas con cambios de protagonistas mujeres-hombres, bailarines en vez de bailarinas, bailarines travestidos, bailarines con puntas, *cuerpo neutro*, androginia, igualdad formal hombres y mujeres en escena, expresiones *queer* en la danza, etc. Hasta aquí los

enunciados de su trabajo resultan pertinentes para pensar las articulaciones teóricas que plantea nuestra tesis. De esta manera el autor continúa observando que en el último tiempo existe una búsqueda que visibilizaría la diversidad y problematiza las estructuras socialmente dadas. Seguidamente, dice que:

La atribución de la danza a las mujeres, promovida por la división social del trabajo, decidida por el peso dominante masculino, lo es porque la mujer es débil, improductiva, silencio y cuerpo. El hombre, en función de poder y decisión otorga a las mujeres estas características (Marrugat, 2015, pág. 58).

Su aseveración es muy significativa, ya que no solo describe la danza como un universo femenino, si no también le atribuye esta característica a la división social del trabajo. El autor también resalta, a su vez, la presencia del “bailarín homosexual”, como alguien que carga con un estigma a pesar de representar en la danza la masculinidad establecida, hegemónica, idea que articula con lo que planteaban anteriormente Binaghi y Akamine. Introduce la pregunta que han hecho también otras autoras: “¿Las mujeres crean la danza de acuerdo con cómo ellas mismas se ven o cómo les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre?”, y continúa afirmando que en la danza se reproducen valores sociales, culturales dominantes de la sociedad en la que está inmersa, sus inquietudes resultan similares a nuestros interrogantes de indagación.

Resulta inevitable al leer sobre danza toparse constantemente con ideas respecto al cuerpo, por eso incluimos esta noción dentro de los antecedentes bibliográficos, aunque no sea algo esencial para la tesis, creemos que le da sustancia al contexto y refleja el recorrido de las búsquedas que hemos hecho. En ese sentido María Carolina Escudero (2013) afirma que el cuerpo se construye en prácticas simbólicas, lo que supone un cuerpo histórico. Escudero cree también que la técnica es constitutiva del cuerpo de la danza, más aún, es constitutiva de toda forma de sujeto. En esta línea otros autores sostienen que el cuerpo no es una estructura estable, pre-configurada y concreta sino un material contingente, polisémico y social que continuamente reconfigura sus maneras de comunicarse (Solón Calero Cruz, Carmen Cecilia Rivera Gómez y Paula Andrea Restrepo Hoyos., 2015). La concepción del cuerpo entonces es algo dinámico y contextual.

Diana Trujiyo Martínez además de aportar a las definiciones sobre el cuerpo en la danza agrega una idea que venimos sosteniendo, “el lenguaje transforma los cuerpos, las palabras ejercen influencia en los cuerpos y los cuerpos ejercen influencia en las palabras” (Trujillo Martínez, s.f.). Antes de llegar al final, podemos detenernos a ver algo que esbozamos en el apartado anterior y tiene que ver con la construcción de sentido desde el diálogo, el relato, lo que se transmite y la simbolización cultural.

En cuanto al recorte en danza contemporánea que nos interesa hacer es necesario mencionar los textos de Marcelo Isse Moyano (2010) quien ha investigado esta danza dentro de contexto particularmente en Argentina, ya que utiliza las biografías de referentes para proponer una historia de la danza contemporánea argentina. Elaboró dos libros “La danza contemporánea argentina cuenta su historia” y “Danza en el marco del arte moderno/contemporáneo”. Mientras que en uno se dedica a reconstruir la historia viva de una generación de coreógrafas y bailarines, en el otro explicita teóricamente la distinción entre arte moderno, posmoderno y contemporáneo en relación a la danza, ya que esta no lo vive de igual modo que otras expresiones artísticas. Su investigación es un claro precedente de la nuestra ya que contextualiza los hitos de la danza, allí realizó diecinueve entrevistas, entre 1995 y 1996 utilizando como metodología de análisis la historia de vida⁴. Afirmo que la llegada a Buenos Aires de Miriam Winslow –heredera de la escuela Denishawn- en 1941 fue el comienzo de la danza moderna en Argentina. Aclara también que aparece en el país Vera Shaw, uruguaya de familia inglesa, quien incluye la danza moderna estadounidense en sus clases de gimnasia rítmica en el Instituto de Educación Física. Sobre todo, hace hincapié en la multiculturalidad que se vive en Buenos Aires por la llegada de inmigrantes en distintos momentos históricos. Otro personaje que destaca es Renate Schottelius a quien describiremos más adelante. Por otro lado, recuerda Dore Hoyer, una alumna de Mery Wigman que visitó el país en dos oportunidades, detallando que, a comienzos de la década del sesenta, la Danza Moderna se había expandido y existían numerosos creadores y grupos. Entonces los coreógrafos argentinos

⁴ La historia de vida es según Fortunato Mallimaci y Verónica Giménez Beliveau, un análisis de la narración de experiencias vitales subjetivas.

formados por la generación anteriormente citada intentan buscar nuevos rumbos. Destaca tres hechos fueron significativos por esos años: la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, la fundación de la Asociación Amigos de la Danza y la creación del Instituto Di Tella. Isse Moyano asegura que con el retorno de la democracia la danza moderna creció en calidad y cantidad. En 1998 se realiza el primer festival de danza contemporánea, que se continúa organizando cada dos años por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En 2001 la misma secretaria crea el instituto de fomento PRODANZA.

En la conclusión de uno de sus libros Isse Moyano (2010) destaca el rol del Estado respecto al fomento de la danza, lo marca ausente en los años noventa y dice que esta situación se revierte cuando los propios artistas de la danza independiente, a través de sus diferentes asociaciones reclamaron mayor presencia estatal. Como respuesta a esos reclamos, la legislatura porteña sancionó la Ley 340 que crea un régimen de fomento para la actividad de la danza no oficial. Destaca entonces que esto significó una gran relación entre el sector público y el sector privado. No es un dato menor que resalte en el final de su texto la necesidad de una ley que ampare la actividad en torno al arte de la danza y la creación de un Instituto Nacional. Sin embargo, si bien la investigación se posiciona sobre danza contemporánea en Argentina, lo cierto es que solo se centra en Buenos Aires, no menciona ni releva información por fuera de la capital.

Acercándonos a investigaciones sobre la danza en un nivel más regional, nos encontramos con el informe de María Laura Balmaceda (2021), “Surgimiento e Institucionalización de la Danza Contemporánea, en el Instituto Nacional Superior de Artes (INSA) en Gral. Roca (Fiske Menuco), Río Negro, Patagonia Norte”; que recupera relatos de bailarines/as, docentes, músicos y técnicos que participaron de la institución entre 1984 y 1999. Esta autora, que además es una de nuestras entrevistadas, busca “recuperar la memoria histórica de la danza contemporánea” en el marco del surgimiento e institucionalización del INSA. Es parte necesaria de los antecedentes teóricos porque busca recuperar la memoria entorno a INSA, su búsqueda es lo más parecida a la nuestra encontrada hasta el momento. Balmaceda explica que su trabajo trata que las voces y las visiones

de las/los protagonistas trasciendan la subjetividad, siendo rescatadas como colectivo de una generación pionera de la Danza Contemporánea en nuestra región. Se propone “comprender e interpretar el presente de la Danza, no solo a nivel local sino también dentro del mapa generacional de ese período histórico en nuestro país” (p 3). Cuenta también que la decisión de trabajar con relatos orales tiene que ver por un lado con la selección del objeto de estudio y además “con la inexistencia de trabajos escritos previos, sobre esta temática”. Por eso asegura que “mientras no haya transcripción testimonial y escrita de aquellos sucesos, no habrá construcción presente y futura sobre las bases de una conciencia histórica.” Agrega, que “...si no hay historia, no hay bases, tal como lo planteó M. de Certeau (1985) al decir que el lenguaje era el medio con los que contaba el ser humano para dar sentido y significancia a la realidad” (p. 6). Si bien su marco metodológico no es igual que el nuestro es muy similar. A través de su recopilación nos invita también a “observar el contexto, para interpretar otras formas contemporáneas de colonización y no asumir un silencio del exterminio indígena que data de fines del siglo XIX bajo la fachada del progreso, la expansión y el desarrollo de una nación pujante” y por eso se pregunta “¿bajo qué cimientos, con una problemática socio-histórica vigente, se pisa el suelo donde danzan nuestros cuerpos entrenados?” (p. 10). Aquí nuevamente emerge una pregunta sobre la occidentalización de nuestros procesos históricos latinoamericanos. Balmaceda (2021) se interesa, a su vez, por la mirada de género por eso citando a otras autoras comenta que Denise Osswald desarrolla un itinerario investigativo interesante y productivo alineado con este enfoque, situado en las décadas del cuarenta y cincuenta, demostrando cómo se configura la identidad de género cuando el Estado promueve su desarrollo (2010).

Por último, intentando entrelazar los conceptos que nos interesa abordar, comunicación, educación, danza y género, concebimos a la comunicación como un proceso de creación de sentidos, la educación como un proceso de construcción de sentidos con otros sujetos, la danza como el arte el movimiento que permite crear no solo piezas artísticas, también ideas e identidades; y el género lo que nos posiciona socialmente. Encontramos entonces diversos modos de aprender, educar y educarnos, transmitir y comunicar sentidos culturales, según los contextos sociales, las condiciones materiales de género.

Entendemos también la relevancia del cuerpo como un eslabón fundamental en estos procesos antes mencionado, y una noción que aparece necesariamente junto a las demás categorías teóricas. Además, en este trabajo que se centra en las memorias pedagógicas le damos atención a los sucesos históricos y la construcción de relatos. Estos antecedentes hasta aquí abordados son muy diversos y contribuyen a la sumatoria de interrogantes para esta tesis a la vez que ayudan a delimitar y contextualizar la investigación.

MARCO TEÓRICO

“Tomando en cuenta que el cuerpo es el escenario en que tiene lugar la construcción, la reproducción, la expresión y también la transformación de los géneros y de la diferencia sexual, el análisis de prácticas centradas en lo corporal, como por ejemplo la danza (con la galaxia de representaciones y de experiencias que tienen lugar en relación a su práctica) nos permite aproximarnos a un modo específico en que esa construcción, reproducción, expresión y transformación puede realizarse.”

Sabrina Mora

Las categorías teóricas de este trabajo, son **danza, educación, género y comunicación**, esta última en diálogo y de manera transversal a las demás, se articulan en la reconstrucción de las memorias pedagógicas. Se aborda la educación en danza desde el campo de la comunicación social y con perspectiva feminista. Para contextualizar, traemos las palabras de Nuria Varela (2008) quien orienta la explicación de factores clave para la perspectiva feminista en las sociedades actuales: “Sexismo, androcentrismo, género y patriarcado” son categorías que sirven para detectar los mecanismos de exclusión, conocer sus causas” (p.154) y coincidimos con la autora en que conocerlas permiten pensar soluciones para modificar la realidad. Estos tópicos, están presentes en este proceso de investigación, para ayudarnos a analizar los roles de género y la construcción de sentido en torno a la educación en danza. Varela continúa especificando que el patriarcado es entendido como sistema de dominación que determina la opresión y subordinación de las mujeres y funciona como base para las demás dominaciones como clase y raza. Además, la autora describe desde otras autoras, al patriarcado como forma de organización (política, económica, religiosa) que se basa en la autoridad y el liderazgo de el varón. En este sentido también podemos destacar la descripción que hace de la mirada del androcentrismo: considerar al hombre como medida de todas las cosas. Siguiendo con estas distinciones, argumenta que el sexismo se define como el

conjunto de métodos empleados por el patriarcado para perpetrar la subordinación de lo femenino. Estas ideas nos permiten un posicionamiento epistemológico, que dialoga con los interrogantes iniciales sobre cómo es que el sistema patriarcal influye o no en la educación en danza.

Educación y Cuerpo en Clave de Género

Así como le damos importancia a aclarar los conceptos de sexismo, androcentrismo y patriarcado, resulta pertinente para este trabajo referir a algunas nociones respecto del cuerpo como otra idea que está presente en el recorte temático, la especificidad del campo de la danza, y de comunicación y vida social en general, aunque no nos ocupa de manera directa. Es el cuerpo lo que nos permite interactuar en el mundo, al respecto, Ana Sabrina Mora (2010), en su tesis “El cuerpo en la danza desde la antropología”, argumenta que la condición humana es corporal, en el cuerpo se desarrolla y se experimenta la vida. Comenta que:

La visión de nuestro propio cuerpo y nuestra experiencia práctica corporal (estilo de movimientos, posturas, gestos, ubicación en el espacio y en relación a los otros cuerpos), se construyen en relación a los esquemas socioculturales de percepción y valoración de lo corporal (Mora, 2010, pág. 64).

En esta misma línea, David Le Breton (2002) afirma que “el cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo” (p. 9). Entonces, las actividades que podamos realizar cotidianamente condicionarán nuestro cuerpo y nuestro modo de habitarlo. El cuerpo no es una estructura estable y concreta, si no un material polisémico, social que permite la comunicación, es entonces un medio y un resultado dinámico en lo que implique a las relaciones sociales, es decir el cuerpo como contenedor y propiciador de experiencias, en este caso en el ámbito educacional. No solo un cuerpo como instrumento funcional en la organización social, si no una vida cargada de sentido en constante transformación, lo que entendemos como **corporeidad**.

Articulando la idea de corporeidad con la categoría teórica de educación, señalamos su importancia en la construcción simbólica sociocultural, y así también los roles de género. En términos de Le Breton (2022), diremos que la educación es un proceso de socialización (secundaria) en el que construimos sentido, para él los modos de relacionarse, las dinámicas familiares, entre otras cuestiones dan lugar a coordenadas importantes en la socialización. El autor explica luego, que el cuerpo existe como efecto combinado de la educación recibida y los procesos de identificación que se construyen en contexto. Las personas construyen su corporeidad en intercambio simbólico con otros. Recordemos que en el proceso enseñanza-aprendizaje (de cualquier danza) se produce una socialización, se moldea el cuerpo y se predispone también una actitud. Le Breton (2002) concluye en que las representaciones de las personas y del cuerpo, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes visiones humanas (enseñanza-imitación). Esto es, en la misma línea de lo que apuntamos de Escudero (2013) en los antecedentes, ella entiende que el cuerpo es un vehículo de subjetivación, por eso sostiene que hay una identidad entre sujeto y cuerpo, y que es justamente al coexistir diversas otredades se puede entrar en relación.

Tenido en cuenta las aclaraciones que hicimos anteriormente, podemos afirmar que aún se educa a los niños y niñas en el marco de los comportamientos binarios varón- mujer. A propósito de esto, Varela (2008) agrega que les niños “se hacen mujeres y hombres por el proceso de socialización que se encarga de reprimir o fomentar las actitudes que se consideran adecuadas para cada sexo” (p. 276). Y en concordancia, André Michel (2001) dice que “la persistencia del sexismo en la escuela revela que esta última no hace más que relegar los prejuicios de la sociedad” (p. 75). Es decir, que se trata de roles sociales que con más o menos intención forman los cuerpos (y corporeidades) en sentidos bien marcados.

Reflexionando sobre de roles de género, más cerca de la noción de comunicación, vamos a tener en cuenta la conclusión del trabajo de Ortiz y Mariño (S.F) quienes piensan al maestro/a como profesional de la comunicación dentro de la escuela como institución. Los autores consideran que el rol docente es también comunicativo y en la educación, entonces es donde se ponen en

juego sentidos a intercambiar, transmitir y generar mediante la observar, escucha, interacción. Esto nos parece pertinente ya que reconocemos en esta tesis a la comunicación y la educación como categorías con características intrínsecas una de la otra y luego se abordan el rol docente y estudiante de las entrevistadas.

En el caso de la educación en danza, se ve claramente una construcción de sentido que varía de aula en aula, ya que las docentes suelen construir un código común con sus estudiantes durante el proceso, en las explicaciones técnicas se utilizan analogías de la vida cotidiana, que no podrían ser universalizadas. En este sentido, Daniel Prieto Castillo (2004) aporta que el hecho educativo es esencialmente comunicacional y la relación pedagógica está basada en la interacción. Hablamos entonces de una educación que construye conocimiento dentro de un contexto con roles y modos determinados. En este sentido, Marta Rizo (2007) describe al aula como un microcosmos que se compone de interacciones conductuales directas, entre el profesor y sus estudiantes y entre los estudiantes entre sí. La autora comprende al proceso de enseñanza-aprendizaje como un complejo cooperativo entre las partes, dinámico, transformador. Este microcosmos interactivo se expande en la escuela donde toma la forma de un pequeño sistema social. De este modo dejamos en evidencia la estrecha relación y la similitud que tienen la comunicación y la educación. Tanto desde las instituciones como desde las pequeñas acciones, ambas forman parte de los procesos de construcción social, allí por ende tendrán gran peso las memorias pedagógicas y sus narrativas.

Es necesario entonces, comenzar a vincular estas nociones con la especificidad de la educación de danza contemporánea que proponemos en esta investigación. Por eso, destacamos el trabajo de María Carolina Escudero (2013) quien propone pensar la danza enmarcada en la educación y aporta que se puede pensarla como comunicación en dos sentidos:

Por un lado, habilita a pensar la danza como un lenguaje, articulada a la transmisión de un código descifrable, en términos de mensaje o de idea; por otro lado, en la medida en que se desarticulan de alguna manera las referencias externas al objeto artístico y se centra la

mirada en el medio expresivo, el material y el resultado, se refuerza una autonomía del objeto artístico (Escudero, 2013, pág. 90).

Entonces podemos pensar la educación en danza como fin y como medio, es decir que, a través del desarrollo de la danza, se elaboran sentidos de comunicación y expresión, individuales y colectivos, que tiene una multiplicidad de resultantes; es decir que en esa construcción de conocimiento por ejemplo se pueden desarrollar, hábitos, ideas, etc. y también realizar producciones escénicas, audiovisuales, etc. Escudero (2013), toma esta idea como central para pensar la danza en clave histórica y aclara entonces, que la danza es también una construcción simbólica dada en el registro de las prácticas sociales y culturales. Agrega así que el cuerpo es un vehículo de subjetivación, por eso sostiene que hay una identidad entre sujeto y cuerpo, y que es justamente al coexistir diversas otredades se puede entrar en relación. Detalla específicamente que “Si bien cada persona que llega a aprender danza lo hace con un cuerpo, al mismo tiempo, su inclusión en el dispositivo danza, y más aún la práctica de la danza (...), produce por efecto un cuerpo” (p. 125). Su recorrido de investigación aporta por a los fines de articular las categorías **danza, educación, y comunicación** en contexto histórico que tomamos en esta investigación.

La Complejidad del Entramado de la Danza y las Construcciones Culturales

Pretendemos así, abordar el concepto de danza de manera integral, ya que lo consideramos una forma de comunicación, y un espacio de memoria. La búsqueda sobre la categoría de investigación danza tiene que ver con un recorte temático y hablar de ella consideramos que aporta para poner en contexto los testimonios. Por ello citamos el trabajo de Selene Azeret Rangel Silva (2008) quien manifiesta que la danza es la forma de comunicarse más antigua, más aún que la palabra, surgida por la necesidad de expresarse con el entorno a través del cuerpo. El movimiento del cuerpo, su relación con el mundo, comunica al ser no solo con su entorno y con el mismo. Una de las conclusiones relevantes de Rangel Silva (2008) es que la danza es comunicación no solo del cuerpo sino

también de la mente tanto de intérprete, coreógrafo y espectador, en escena y además crea signos propios. Esto llevándolo al plano más amplio como el de la puesta en escena; sin embargo, creemos que se aplica también a lo que venimos argumentando respecto de la enseñanza, el espacio áulico y las convenciones que se dan entre las partes involucradas a través de sus corporalidades. La comunicación, en tanto constructora de sentidos en el marco de la educación (en este caso de danza), a través del cuerpo, implica una relación entre lo físico y psíquico, entre lo individual y lo grupal.

Proponemos una definición de danza que aporta en su trabajo Sabrina Mora tomando la definición de la antropóloga y bailarina Joann Keali'nohomoku:

Un modo transitorio de expresión del cuerpo humano moviéndose en el espacio, realizado en una determinada forma y estilo. La danza ocurre a través de movimientos rítmicos seleccionados y controlados intencionalmente; el fenómeno resultante es reconocido como danza tanto por el intérprete como por los observadores miembros de un determinado grupo (1969-1970:28). (Mora 2010, p. 97).

Mora (2010) remarca que Joann Keali'nohomoku sostiene la idea de danza como movimiento en relación el tiempo y el espacio y en especial la reconoce como comportamiento humano formado por movimientos corporales rítmicos intencionales que tienen un propósito. Pero nos gustaría llegar a un detalle mayor, la llamada danza contemporánea. Encontramos posturas que nos ayudan a entenderla como la de Trujiyo Martínez que expresa que danza mediante

Uno se da cuenta de que no solo estás comunicando tus pasiones, deseos, pensamientos, sino que en el cuerpo están materializadas las diferentes realidades del ser humano. En el cuerpo, pues, se encarnan las ideologías y los pensamientos de una sociedad determinada (Trujiyo Martínez, pág. 29).

Resumiendo, entenderemos a la danza como un ejercicio corporal integral, que implica necesariamente un lenguaje (integrado por tiempo, espacio y energía) a través del cual se crean e intercambian significados que cobran sentido en un contexto determinado.

Desde la perspectiva que decidimos tomar, abordaremos el concepto de género. En ese sentido, en la tesis de Mora también encontramos coincidencias y una de las definiciones que se propone es la de Joan W. Scott, que sintetiza la idea de que “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1993: 88) (Mora, 2010, pág. 226). Esta distinción atravesada por el poder denota las desigualdades sociales, tal como se mencionó en apartados anteriores.

Otra definición que nos interesa de Nuria Varela (2008), e la que afirma: “el concepto de género es la categoría central de la teoría feminista. La noción de género surge a partir de la idea de que lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ no son hechos naturales o biológicos, sino construcciones culturales” (p.46). Es fundamental entonces, entender a esta categoría teórica como una construcción social y no necesariamente ligada a lo biológico. Entendemos así que más allá de la mirada binaria, biologicista, la construcción de género es sobre todas las cosas diversa y permanece en disputa. Sostenemos entonces que la construcción de género es un proceso que toma su formar en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que regulan y condicionan las conductas (ya sea objetivas o subjetivas) de las personas, con atribuciones características distinguidas por el sexo. está basado a su vez, en la división sexual del trabajo y la opción privado/público que delimitan estructuralmente lo femenino/ masculino. Cuando nos referimos a sexo se nombra una categoría orgánica y biológica, mientras que al decir género aludimos a una categoría sociocultural que implican diferencias y desigualdades de índole social, económica, política y laboral.

Para aclarar específicamente sobre feminismo y arte, resulta interesante el planteo de Andrea Giunta (2018), quien explica que porque una obra sea de autoría de una mujer no tiene por qué ser feminista, y en todo caso las obras se consideran tales “cuando las artistas se asumen como feministas y buscan realizar arte feminista” en efecto; o bien podemos interpretar que “se inscriben en una crítica a las representaciones dominantes, a las que buscan deconstruir y erosionar” (p.84). Es decir que la “conciencia feminista” de la que habla la autora no requiere una militancia de por sí.

Resultan interesantes algunos hallazgos de la investigación de Rolando Schnaidler (2008) ya que su búsqueda está muy relacionada con la de esta investigación. En los relatos de Mariana Sirote y Violeta Brittos, advierte que hay unas representaciones que ubican a la mujer en el lugar “de sostener el sentido del grupo familiar, propio de una concepción moderna del rol femenino, y la necesidad de construir, desde la experiencia de vida y el conocimiento del movimiento estético, “un lugar” en la dinámica de una sociedad particular”. Su investigación llega a lugares que nos competen, pero creemos que lo que expone no es suficiente para abordar todo lo que nos interesa tensionar aquí.

Así vemos como la identificación de género se construye en base a un cúmulo de factores sociales, que no tienen por qué ser fijos, y dependen como la mayoría de las identificaciones individuales y culturales con los contextos determinados. Continuando con la idea de construcciones de sentido que intenta articular esta tesis, vemos como la determinación de género, en este caso binaria, ya que nuestro recorte se centra en mujeres; no es otra cosa que una construcción social. A su alrededor se encuentran cuestiones biológicas, sociales, legales y relacionales que intervienen a la hora de construir representaciones, en este caso respecto al género, que suele caer en estereotipar comportamientos y/o identidades. Todo eso es aquí analizado a través de la construcción de las memorias pedagógicas, dentro de una práctica institucionalizada de nuestra sociedad, la educación. En este sentido, recordamos que la comunicación se entiende como un término polisémico, referido más bien a un proceso básico para la construcción de la vida en sociedad. También concebida como mecanismo activador del diálogo y la convivencia entre sujetos sociales (Rizo García, 2007).

Para finalizar este apartado, si bien ya hemos mencionado la postura teórico-metodológica que nos guía, seleccionamos las palabras de María Laura Balmaceda (2021), quien sintetiza la idea de la memoria colectiva como una práctica de construcción de sentido, que contribuye a resignificar y enriquecer la memoria histórica. Ella habla de memorias colectivas y de completar vacíos del pasado regional en torno a una institución particular, y por eso se relaciona con nuestro interés en torno a las memorias pedagógicas. Ya que, si bien obtenemos

relatos individuales, reconstruimos un entramado social más amplio. Nos parece apropiado entonces, volver a citar a Ana Abad Carles (2013) quien, pone en tensión el término “pionera” cuando se habla de la historia de mujeres destacadas, ya que al nombrarlas de este modo quedan solapadas historias anteriores, ¿pioneras respecto a qué o quiénes?, es por eso que en este trabajo preferimos hablar de “referentes”. Así, esta autora destaca a algunas coreógrafas y bailarinas que serán retomadas en nuestro capítulo de historización.

Retomando a Balmaceda (2021), asegura que la actividad corporal institucionalizada tiene “necesariamente intenciones de reproducción cultural, siendo su terreno de afirmación, las acciones y sentidos en la vida cotidiana” (p.5). También, pretende “sentar las bases para la construcción de una historicidad de la Danza contemporánea local en el INSA, trazando la relación intrínseca con la historia de la sociedad, la cultura y la política, a través de un análisis interpretativo” (p.14). En ese sentido, lo que nos interesa, además de su propio testimonio, es la valorización del contexto y de interés por los procesos de generación de sentido que se producen en torno a la danza en esta región del país. Su planteo nos invita a pensar en y desde corporeidades y memorias individuales y colectivas.

En este sentido también Joan W. Scott (1992), quien es citada por Mora, realiza reflexiones que nos interesan en términos de pensar las memorias pedagógicas y la recopilación de relatos, ya que estudia el concepto de experiencia. Entiende la experiencia como constructora de conocimiento y creadora de evidencia. Asegura también que los discursos posicionan a los sujetos y producen sus experiencias. Si bien la autora nos lleva a pensar que en la experiencia se construyen las identidades, este es un término que se aleja de los objetivos de nuestra tesis, preferimos tomar la idea de experiencia que propone la autora, para desarrollar las memorias pedagógicas.

A modo de repaso de este capítulo podemos sostener que la educación implica siempre comunicar, y a su vez plantear estrategias comunicativas, en educación o socialización. En este sentido es que entendemos que tanto los medios de comunicación como el arte, las instituciones educativas y demás exponentes culturales, crean y reproducen imaginarios, construyen sentidos y nos permiten elaborar relatos. Por eso adoptamos la interdisciplinariedad que

habilita la comunicación para vincular las categorías teóricas danza, género y educación, desde las memorias pedagógicas. Estas cuestiones que motivan nuestro trabajo, suponen a su vez, intercambios con otros campos de conocimiento, tanto en los estudios teóricos como en las prácticas de comunicación, educación y danza. Y esto se articula en una sociedad compleja, occidentalizada, atravesada por la división social del trabajo y lo que trae aparejado el sistema patriarcal y capitalista. Allí podemos ver entonces, como la categoría de género es una construcción social, enmarcada en contextos determinados y atraviesa por completo las nociones de educación, comunicación y danza, se cuela también en los relatos que constituyen las memorias.

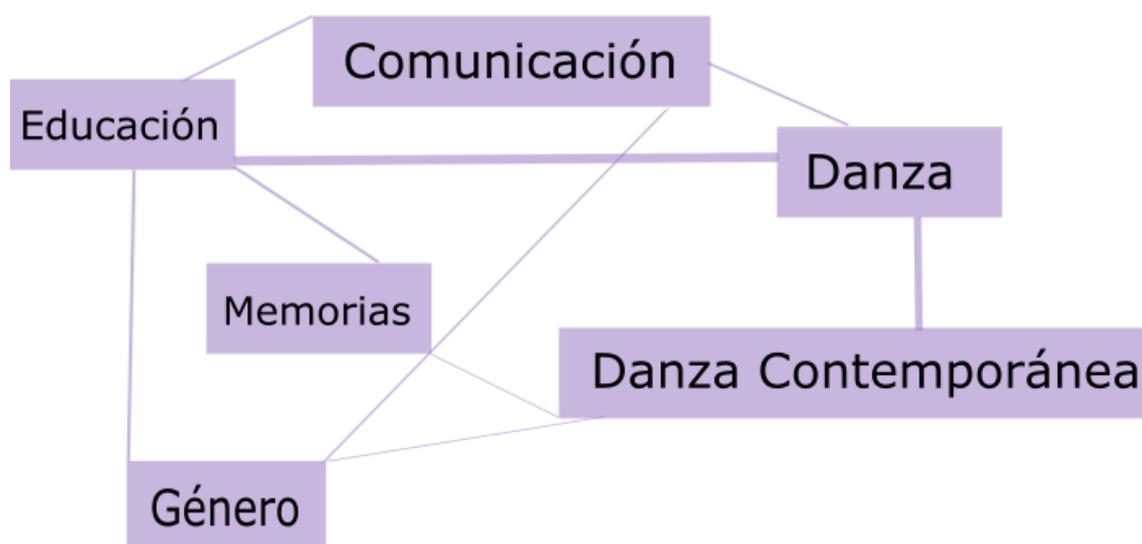


Gráfico 1 Este gráfico de autoría propia del presente trabajo de investigación, vincula las palabras claves

RECORRIDO METODOLÓGICO

“Es memoria histórica: todo tipo de huellas están inscriptas en nuestro cuerpo: las prácticas ancestrales, la herida colonial, la explotación capitalista, el patriarcado. Todo nuestro pasado está cuidadosamente presente: el cuerpo revive la memoria larga de la Historia y la corta de nuestras propias experiencias.” Facundo Ferreiros

En un primer momento, nos propusimos observar clases de danza contemporánea, de los talleres infantiles, que se estén llevando a cabo en Neuquén en la Escuela Experimental de Danza Contemporánea. Tomar registro escrito y, en caso de que se nos permita, también registro audiovisual. Sin embargo, debido al contexto de aislamiento por la pandemia de Covid-19 y por el curso que fue tomando esta investigación en cuanto al interés histórico de los procesos, abordamos los relatos de las experiencias de docentes desde el enfoque de sus propias narrativas y memorias pedagógicas.

Se realizaron entrevistas de carácter semiestructurado⁵ con cinco docentes que consideramos referentes, teniendo en cuenta su trayectoria como docentes y creadoras, y por los roles que ocupan u ocuparon dentro de las instituciones. Las entrevistas se llevaron a cabo entre 2019 y 2021, además aparecen dos entrevistas realizadas en otros contextos que complementan a las cinco principales. Los tópicos rondaron temas como sus primeros intereses en cuanto a la danza, su formación, su llegada al Alto Valle (en los casos que son de otras provincias), su experiencia docente y su mirada ante los roles de género en estos contextos. De este modo analizamos la experiencia biográfica de cada docente desde la pedagogía de la memoria, metodología que entiende que la memoria se sustenta en la historia y permite “construir-reconstruir un tejido social

⁵ Nos referimos en términos metodológicos a una “conversación sistematizada que tiene por objeto obtener, recuperar y registrar las experiencias de vida guardadas en la memoria” (Sautu, 2005). Es decir que en torno a las mismas preguntas cada persona se explayará a su modo y además la investigadora se permite indagar nuevos aspectos o repreguntar.

por mediación de las estructuras de acogida” (Murillo Arango, 2015, pág. 334). Murillo Arango, referencia teórica que tomamos para el anclaje metodológico, plantea en palabras de otro autor, Lluís Duch (1997, p. 27) que:

La socialización, la identificación, el empalabramiento, la anticipación simbólica, sólo llegan a convertirse en algo verdaderamente importante en el tejido de la existencia humana por mediación de las estructuras de acogida, que son aquellos elementos relacionales que, en y desde el presente, permiten establecer una vinculación creativa con el pasado, a fin de imaginar y configurar el futuro (Murillo Arango, 2015, pág. 333).

Así analizaremos los recuerdos que confíen las entrevistadas. En cuanto a la categoría de *memorias pedagógicas* encontramos también dentro de los trabajos compilados por Gabriel Jaime Murillo Arango (2015), sobre educación y pedagogía de la memoria, que Christoph Wulf expone que la investigación biográfica brinda información sobre cómo las personas experimentan y procesan los acontecimientos. De allí la importancia del relato, sostienen Delory-Momberger y Betancourt Cardona, que es una condición fundamental “de la experiencia humana y juega un papel esencial en nuestra forma de comprender el mundo y de configurar nuestra existencia” (p. 60). Estas historias transmitidas son, aunque no reflexionemos a diario en ello, fundamentales en las construcciones culturales. Así, de Souza propone pensar la vida humana en diálogo con el conocimiento, ya que los acontecimientos tienen distinta dimensión entre sujeto y sujeto y es en el consenso donde se construye el conocimiento. Agrega que:

Memoria y narración son interfaces de los recuerdos y los olvidos, las cuales se inscriben en un espacio y en un tiempo, circunscritas en acontecimientos y experiencias de vida-formación. La memoria está escrita en un tiempo, un tiempo que permite un desplazamiento sobre las experiencias (Murillo Arango, 2015, p. 120).

Y suma respecto de la producción de sentido a través de las palabras que entiende, funcionan como potentes mecanismos de subjetivación. Pondremos en valor en esta tesis los relatos de las referentes.

Destacamos de esta compilación teórica también la propuesta de Leonor Arfuch que plantea que las narrativas bibliográficas en el campo de la educación dan lugar a cierta pluralidad de voces. En el apartado de Herrera se cita a Popkewitz para sentenciar que “construir historias acerca de cómo se forman nuestras subjetividades (...), nos ofrece un espacio potencial para actos e intenciones alternativas que no están articuladas a través de los sentidos comunes” (p. 412). Herrera también toma palabras que son significativas para este trabajo:

las culturas de la memoria críticas de la actualidad, con todo su énfasis en los derechos humanos, en las temáticas de las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales, están abriendo un camino para darle nuevos impulsos a la escritura de la historia en una clave diferente (Huysen, p. 36) (Murillo Arango, 2015, p.397).

En este caso nos preguntamos cómo podemos construir una historia posible sobre la danza contemporánea valletana, a través de los relatos de cinco docentes, bailarinas y creadoras, en clave de género.



Gráfico 2. Este gráfico de autoría propia del presente trabajo de investigación, sintetiza los conceptos abordados.

Para esta tesis se realizaron cinco entrevistas de carácter semiestructurado con docentes que consideramos referentes, teniendo en cuenta su trayectoria como docentes y creadoras, y por los roles que ocupan u ocuparon dentro de las instituciones. Ellas son, Mariana Sirote, Claudia Gómez Luna, Patricia Alzuarena, Andrea Briceño y María Laura Balmaceda. Las entrevistas se llevaron a cabo entre 2019 y 2021, además aparecen dos entrevistas realizadas en otros contextos que complementan a las cinco principales (Pamela Banzan, entrevistada para un trabajo de cátedra, Margarita Bali, entrevistada para un programa radiofónico, Oscar Araiz, extractos de entrevistas en medios gráficos).

Los tópicos de las entrevistas rondaron temas como sus primeros intereses en cuanto a la danza, su formación, su llegada al Alto Valle (en los casos que son de otras provincias), su experiencia docente y su mirada ante los

roles de género en estos contextos. Pero antes de adentrarnos en lo que nos interesa analizar, sus memorias pedagógicas, entendidas según Murillo Arango (2015) como una reconstrucción de tejido social, consideramos propicio reconstruir la historia de la danza contemporánea, y así darles más información contextual a los relatos de las entrevistadas. Ya que esta historia “universal” tiene relación con las propias historias, porque es la danza que ellas estudiaron, la que enseñaban y porque algunos de los referentes de nacionales e internacionales han tenido relación con ellas. Ese repaso histórico también nos permite analizar además el atravesamiento de la mirada de género en estos contextos.

Historia de la Danza Moderna, Contemporánea y sus Rupturas

“El contexto deshistorizado y reducido a fragmentos no puede ayudar a un aprendizaje dentro de una pedagogía del sentido. Es mi historia la que irradia sentido y no un cúmulo de estímulos que me invitan a pensar en ellos como un camino valioso para asomarme a la realidad.”

Daniel Prieto Castillo

En la introducción de este trabajo comentamos que la danza, como toda práctica artística, es un reflejo de la cultura donde se origina, por eso no es lo mismo hablar de danzas tribales orientales, folclore latinoamericano o la tradicional danza clásica nacida en las elites de la cultura occidental. Abordaremos, en este capítulo la historia de la danza contemporánea como una práctica que se plantea crítica a la danza clásica, inmersa en un contexto social dinámico, con características que vamos a describir. Analizaremos la danza contemporánea tanto en contextos de surgimiento como en el devenir en el ámbito regional, ya que tienen una relación sociohistórica que nos interesa principalmente por los sentidos construidos en torno a las cuestiones de género. En este capítulo repasamos las propuestas artísticas de referentes históricos en dialogo con las miradas de referentes regionales.

Para acercarnos a la idea de danza contemporánea proponemos aludir a las palabras de Patricia Stokoe, quien citada por Sabrina Mora explica que la danza es:

una forma de arte en movimiento y un modo de expresión por medio del movimiento, en un tiempo y un espacio determinado, o una forma de abordar el arte en movimiento que apunta a la creación, a la expresión, a la comunicación, a la conciencia del cuerpo (Stokoe en Mora, 2010, p.214).

Es necesario para comprender el proceso histórico que proponemos, tener en cuenta que la danza contemporánea tiene como antecedente el ballet clásico y se emparenta directamente con la danza libre o moderna y la danza teatro, según los autores o clasificaciones que se obtengan pueden encontrarse distinciones. Marcelo Isse Moyano (2013) explica que en coincidencia con el

surgimiento del pop art y los postulados de Danto sobre el fin del arte, la danza, conocida como moderna, dio paso a nuevas estéticas que serán antecedentes directos de lo que hoy conocemos como danza contemporánea. Comúnmente se la conoce como una ruptura de la danza clásica. En ese sentido, Claudia Gómez Luna y Mariana Sirote, docentes referentes de la danza regional entrevistadas para esta tesis, coinciden con esta idea de “ruptura”. Mientras Sirote la describe como una creación “democrática, pluralista”, Claudia habla de “encarnar aquello que está sucediendo”. Otras entrevistadas tienen opiniones similares. Mientras que Patricia Alzuarena nos habla de la búsqueda de “lo colectivo”, María Laura Balmaceda pondera “el trabajo con el otro”, y Andrea Briceño se detiene en “estar con otros”.

Desprendimientos Europeos de la Danza Clásica

La danza clásica tiene su origen entre los siglos XIV y XV y se oficializa con la creación de la Real Academia de la Danza por parte de Luis XIV (Bentivoglio, 1985). Contando esta historia, pretendemos vislumbrar aspectos de la danza clásica que emergieron en Europa y llegaron a nuestros territorios, pero fundamentalmente enumerar hechos y personas que significaron rupturas para otras posibles danzas, en este caso lo que entendemos como contemporánea. Veamos en clave de género qué sentidos se fueron instituyendo en torno a la práctica. Sabrina Mora (2010) asegura que en los comienzos el ballet estuvo dominado por hombres. Y además agrega que en esos años “quienes bailaban eran los cortesanos varones, que incluso asumían los roles femeninos bailando en travesti, ya que no era aceptable que una mujer de buena cuna apareciera en el escenario en público.” Informa también que “La primera mujer bailarina profesional registrada fue Mlle. Lafontaine, en 1681” (p.230). Queda expuesto que en los primeros años el acceso a la educación y el arte no era para todos, los varones tuvieron un lugar de privilegio, hasta varios siglos después, con el auge de los ballets románticos. En este sentido el aporte de Mariana Sirote es que la mujer en la danza es protagonista, ya que, a diferencia de otros ámbitos, en este las mujeres lo habitan en cantidad y por eso señala que acceden a lugares de poder sin problemas. Dice que existe una idea predeterminada de

mujer frágil y varón fuerte: “bueno quizás eso si viene como ya marcado con la danza, pero después la danza contemporánea se ocupó.” ¿De qué se ocupó? De cuestionar de algún modo esas ideas y prácticas. En ese sentido, aclara que la danza contemporánea

es híper democrática, híper pluralista, uno no la elige por el tipo de movimiento bonito que te gusta te llega, si no que uno lo elige porque también hay una ruptura con estructuras permanentemente, la danza contemporánea propone rupturas permanentes, entonces entre otras cosas, no hay lugares más importantes que otros, el centro del escenario no es más importante que el resto del escenario, al varón no le toca levantar a la mujer, a veces a la mujer le toca levantar al varón, como que no hay primera bailarina, todos bailan, es grupal el tema. Entonces como que ya la concepción de los géneros es distinta para la danza contemporánea (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Según Sirote podemos asegurar que la danza contemporánea es democrática y que en ella la mujer tiene un rol protagónico, lo que implica una gran discrepancia con las reglas del ballet clásico. Sabrina Mora (2010) continúa su relato contando que ya en el siglo XIX, “el ballet pasó de ser un entretenimiento en las cortes europeas, a ser una forma de arte escénico de alcance más amplio”. Lo que significó una conquista para las mujeres ya que “bajo la influencia del movimiento romántico, tiene lugar un proceso por medio del cual se produce la glorificación de la bailarina, con lo cual las mujeres pasan a ocupar un lugar central dentro del ballet”. El auge del ballet romántico fue aproximadamente entre 1815 y 1850, momento en el que se montaron obras conocidas hasta hoy, como por ejemplo *Giselle* y se destacó la figura de las primeras “primeras bailarinas”⁶. De esta manera, Mora (2010) sostiene que

⁶Sobre el rol de las mujeres en la danza clásica, cómo y cuándo desarrollan su actividad. Ana Abad Carelés destaca algunas figuras importantes: Marie Salle (1707-1757) fue la primera mujer en salir a escena sin máscara y con pelo suelto y que hay constancia de ello; Thérèse Essler que fue la primera mujer en salir a escena en la Opera de Paris; Marie Taglione (hija de Filipe) primera mujer en usar zapatillas de punta en lo obra *La Sylphide*, en 1832. Abad Carles agrega que a mediados del siglo XIX la mujer deja de ser la criatura lánguida y frágil adorada durante el Romanticismo francés, para transformarse en una bailarina cuya presencia en el escenario es visible y palpable (Abad Carlés, 2012). Refuerza esta idea asegurando que el ejercicio del poder en las instituciones por parte de las mujeres suele traer consigo una presencia determinante de las mismas en los ámbitos creativos.

“mientras en el siglo XVIII los varones de las clases dominantes eran considerados más distinguidos cuanto más delicados y pretenciosamente refinados eran, en el XIX esas actitudes pasaron a ser interpretadas como signos de falta de dignidad masculina” (p. 231). De un modo similar Claudia Gómez Luna asegura que si bien la danza clásica nace con una “impronta masculina” y se muestra como la mujer es sostenida por el hombre, luego la danza contemporánea “lo degenera”, es decir, deja de lado esas ideas para investigar de otra manera los cuerpos; y que eso tiene que ver con “mover la contemporaneidad”, continúa explicando que “tiene que ver con encarnar aquello que nos está sucediendo.” Ella reconoce a las mujeres como las verdaderas referentes de la danza pero no contempla las categorías de género sino que refiere a energías Yin y Yang, “energías que se entrecruzan y hacen un gran tramado de espesor” más allá de los roles de género (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019).

Una de las primeras rupturas con la danza académica se da con “la consagración de la primavera” de Vaslav Nijinsky (1889-1950), quien pertenecía a los Ballets Russes⁷, donde se vislumbran las primeras influencias de la danza libre (Bentivoglio, 1985); y su hermana Bronislava Nijinska⁸ (1891-1972) también fue una figura relevante para las nuevas formas de hacer danza. Para ella los temas de la modernidad, le permitían investigar progresivamente movimientos más abstractos y dentro de esa abstracción crear un cuerpo que fuera menos determinado genéricamente (Ramsay, 2006). En 1910 creó su primer papel importante como bailarina, Papillon, en la obra de Mikhail Fokine *Carnaval* y en 1912 estrenó la obra coreografiada por su hermano, *L'après midi d'un faune* (La siesta de un fauno), que fue muy polémica porque él se masturba en escena. (Abad Carlés, 2012). Más adelante veremos que los *Ballets Russes*⁹ tuvieron

⁷ La danza escénica rusa copia el modelo académico francés y se extiende por distintos puntos del planeta. Su mentor fue Serge Diaguiliv. Se utilizaban exuberantes escenografías

⁸ Nijinska fue la maestra de Mercedes Quintana, una de las primeras bailarinas argentinas destacadas por su paso en el ballet del Colón, y por cargos directivos en la Escuela Nacional de Danza.

⁹ Creemos pertinente mencionar que dentro del ballet hubo una gran influencia de figuras femeninas que tal vez pasaron desapercibidas, por ejemplo, Ninette de Valois quien creo lo que

influencia en Argentina y Mariana Sirote da testimonio de ello. Sobre esto, la bailarina Patricia Alzuarena, por su parte, entiende a la mujer en la danza como un lugar muy fuerte de acompañamiento, de lo receptivo: "...no sé yo veo mujeres luchadoras, apasionadas..." (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020), sobre todo pensando en la idiosincrasia de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea de Neuquén, institución de la que fue fundada por mujeres y actualmente sus docentes, y estudiantes son mayoritariamente mujeres.

Vemos cómo es esa contraparte de la danza clásica, las ideas innovadoras de la danza tuvieron como precedente las teorías de Francois Delsarte (1811-1871) que fueron luego tomadas en América y de Emile Jaques Delcroize (1865-1950) que fue de gran influencia en Europa. Tendremos entonces dos corrientes de desarrollo por un lado en Estados Unidos y por otro en Alemania, y es de este modo que se suele estudiar la historia de la danza occidental, en este capítulo haremos un breve recorrido hasta llegar a lo que nos interesa, el desarrollo de la danza en el Alto Valle de Neuquén y Rio Negro.

El siglo XIX se caracteriza por el desarrollo de la industrialización, y por eso se cree que la danza al relacionarse con el nuevo ritmo de la ciudad se comienza a alejar de los valores burgueses y su conservadurismo. Según Susana Tambutti la búsqueda de un cuerpo "bello" y la idea de cuerpo máquina se van desgastando. Comenzó a tomar valor la idea de expresar ante la de representar. Si bien las figuras referentes de la época se expresaban con singularidad se las englobó bajo el término "danza de expresión" como manifestaciones de esta nueva cultura corporal (Tambutti, 2010). Pensar en la danza como medio de expresión nos lleva a pensar en las dimensiones de comunicación como constructora de sentido (situado) y en la pregunta por qué es lo que se está poniendo en juego en la danza, más allá de la danza propiamente dicha. La artista que más se identifica con esta idea de expresión es LÖIE FÜLLER (1862-1928). Ella utilizó el recurso lumínico en sus obras como metáfora de lo espiritual.

hoy se conoce como el Royal Ballet y Agrippina Vagánova que en 1934 publicó su tratado "principios básicos de la técnica del ballet" (Abad Carlés, 2012), principios que siguen vigentes.

En el siglo XX las mujeres predominan en el ámbito de la danza y algunas coreógrafas buscan correrse de las estructuras de género. La danza y el deporte constituían actividades que reflejaban los nuevos comportamientos de las mujeres, sobre todo en la esfera pública. Las nuevas tendencias estuvieron relacionadas con la espiritualidad y el misticismo, así algunos los coreógrafos/as referentes, empezaron a incorporar elementos de otras culturas. En este sentido dice Ana Abad Carles (2012) que las bailarinas del siglo XX son presas de su contexto histórico, cultural y social. De hecho, resalta que las mujeres pudieron ejercer en este nuevo mundo una cuota de poder en las esferas creativas e institucionales. Resuenan al respecto las palabras de Agnese de Mille que se hallan en el texto de Abad Carles: “la coreografía es probablemente el único campo en el que las mujeres no se encuentran con el resentimiento masculino, y yo creo que no es casualidad que las mayores revolucionarias de danza hayan sido principalmente mujeres” (De Mille 1952; 1958, cita en Abad Carlés, 2012, p.70)”. Los postulados de la autora resultan significativos para solventar el desarrollo de este capítulo y de nuestra investigación, ya que veremos como a partir de las rupturas prácticas y estéticas y los nuevos paradigmas las mujeres son quienes comienzan a crear escuelas, técnicas y a desatacarse por si solas, cosa que en otros ámbitos de la sociedad implicará otros tiempos y sucesos. Eso nos permite también problematizar los contextos más cercanos, donde veremos también cómo son ellas quienes crean escuelas, festivales y motorizan la danza contemporánea valletana.

Dos de las referentes de ruptura del siglo XIX, son quienes dejan algunos precedentes para el desarrollo de la danza moderna americana. Por un lado, Isadora Duncan (1877-1927) era estadounidense, pero se desempeñó como artista en Europa. Uno de los detalles que hacen trascendentes a Isadora es que eliminó el calzado para retomar el contacto con el suelo. Por otro lado, Ruth Saint Denis (1877-1968) a quien se la conoce como primera dama de la danza americana, su obra estuvo ligada a lo exótico, influenciada por culturas orientales. Su mayor incidencia en este campo fue con la fundación de la

Denishawn School en 1915 junto a Ted Shawn (1891.1972).¹⁰ Allí se formaron los grandes referentes de la danza moderna americana.

En esta línea de análisis, Margarita Tortajada Quiroz (2008) afirma que la danza moderna dio libertad para la expresión personal a través del movimiento propio. Para hacerlo, dejó los temas de fantasía del ballet para hablar de los humanos y contemporáneos. La autora da a entender que las nuevas corrientes a futuro serían predominantemente desarrolladas por, aquellas mujeres que reivindicaron el poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión e independizaron la danza de las demás artes y le dieron un estatus como arte y como profesión. Además, como lo veremos en este territorio y este momento, las referentes de la danza moderna y contemporánea, han sido maestras, coreógrafas, directoras y empresarias que proponen nuevos roles dentro del trabajo de la danza.

Como habíamos mencionado, en Europa emergieron otras referencias en esta disciplina, las crisis que vivió el continente en el siglo XX tuvieron repercusión en las artes del movimiento. Según lo dicho por Copeland y Cohen (1983), estamos en condiciones de afirmar que la danza moderna se interesa por la “comunicación de las experiencias emocionales” y en este sentido comunicacional es que la danza alemana se encuadra como expresionista. Su máximo referente es Rudolf Von Laban de Varaija (1878-1959), quien estudió la danza desde lo abstracto, buscando una danza “absoluta” y participó de un movimiento contracultural en Monte Verita. En los años 20 se dieron varios cambios en torno a las artes del movimiento, la danza recibió una gran influencia rusa debido a la Revolución Rusa y la Guerra Mundial. En 1930 Laban fue nombrado director de la Ópera de Berlín y en 1936 colabora como coreógrafo en la puesta en escena de los Juegos Olímpicos de Berlín. Sin embargo, en 1938 es obligado a exiliarse en Inglaterra donde continúa con su actividad. Los aportes de Laban, sobre todo lo que se conoce como Kinesfera, siguen siendo contenidos de estudio en las carreras de danza y psicomotricidad. Además, fue gran promulgador de la incorporación de la danza en la escuela tradicional, lo

¹⁰ Un dato de color es que la escuela contaba con la publicación de una revista Denishawn Magazine donde se difundían ideas de coreografía, anatomía y filosofía.

cual sería estudio de otra tesis, pero su historia si resuena con las dimensiones de comunicación y educación y los sentidos que allí se construyen. También aportó Laban la idea de fluir en la respiración, ponía énfasis entonces en ejercicios de tensión-relajación que influyeron, como veremos más adelante, a otras artistas como Humphrey, Graham y por supuesto Wigman, que es considerada su discípula.

Mary Wigman (1886-1973) es considerada una de las personalidades más trascendentes del expresionismo alemán¹¹. Como coreógrafa comenzó en 1914 con la “danza de la bruja”, fundó un método didáctico sobre la respiración, tensión y distensión. Sus giras por Estados Unidos influenciaron tanto a Graham como a Humpphrey, Weidman y Limón entre otros creadores de la danza (Bentivioglio, 1985). Otro artista importante fue Kurt Joss (1901-1979) ya que junto a Sgurd Leeder crearon la técnica conocida como “Jooss-Leeder”, donde combinan la técnica clásica con la notación de Laban. En 1932 ganó un concurso en París con su emblemática obra *La Mesa verde* donde hace una sátira de los problemas políticos y sociales del momento, sus obras en general buscaban transmitir un mensaje. Joss dejó un importante legado en el Ballet Nacional de Chile.

Para Susan Manning (2006), la danza moderna es feminista en el sentido de que las mujeres que comenzaron por estos tiempos a desafiar la división sexual del trabajo dejando de lado su rol de meras intérpretes para coreografiar sus propias obras. Y por eso no podemos olvidar a Pina Bausch (1940-2009) quien abordó en su obra temas existenciales como el amor y el temor, esperanza y soledad, frustración, terror y las diferencias sociales. Estudió en Europa con Kurt Joss, entre otros, y en América con Antony Tudor, José Limón y Pau Tylor.

¹¹ El expresionismo “es un arte que pretende ser expresión de su autor y de su época, al tiempo que quiere conmover al espectador. Surgido en un período de crisis, reflejó los problemas de su tiempo y las angustias del hombre mediante la fuerza expresiva.” “El expresionismo alemán fue muy distinto del francés porque su contexto de emergencia también lo era. Alemania se había transformado, de la noche a la mañana, en el emporio de la industria, la banca y el comercio: desarrollo industrial, crecimiento demográfico, sindicalismo y socialismo parlamentario, régimen político autoritario, disciplina familiar rigurosa y un inquebrantable sistema de jerarquías estratificadas.” (cuadernillo de arte y literatura 2012)

Si bien creó un lenguaje corporal propio, incorporó la palabra hablada en un nuevo sentido, su interés creativo está centrado en qué es lo que hace mover a las personas. Su obra más emblemática fue *Café Müller* y a partir de ella es que habla de *danza-teatro*. También se destaca su versión de *la consagración de la primavera*, donde la búsqueda estaba en buscar la historia de cada cuerpo, despojados de técnicas sobreimpuestas. Servos y Weigett (1984) afirman que el punto de partida de los trabajos de Pina Bausch son las experiencias diarias sociales del cuerpo, que ella traduce y aísla en secuencias de imágenes y movimiento objetivables. Pina tiene en sus obras no solo coreografías y búsquedas estéticas si no también una dramaturgia y su obra se considera feminista, justamente por los temas y modos que aborda los cuerpos y las temáticas.

De algún modo a través de ella podemos unir los dos continentes que separamos para estudiar. Podemos ver entonces como los viajes o cambio de territorialidad han influido en las maneras de hacer arte y también de enseñarlo. Esto se seguirá viendo a lo largo de los años y será lo que dará lugar al desarrollo de la actividad de la danza en regiones como la nuestra. Cada grupo social en cada territorio, tiene su historia y su manera de expresarla en el marco de su desarrollo cultural que es siempre dinámico. Según entendemos en esta tesis, la danza no es ni puede ser un lenguaje universal. Aunque se estudie o se comparta a través de las mismas técnicas, es una expresión cultural, dinámica y, al igual que el cuerpo, están inmersas y constituidas en un contexto con el que interactúan. Y al estudiarlo desde una visión occidental destacamos también la preponderancia de mujeres, cosa que en otros ámbitos del arte y de la organización social en general se da de una manera particular y diferente.

Apropiaciones de la Danza Occidental en “América”

Si bien dentro del Ballet durante los siglos XIX y anteriores la tradición americana no trascendió demasiado, posteriormente formó a grandes bailarines que marcaron el terreno para la danza moderna. Principalmente hablamos de Norteamérica y cómo desde allí se va extendiendo hacia la región sur. Estamos tratando una versión occidental, sin involucrarnos en los folklores de los pueblos

latinoamericanos originarios, que seguramente también tengan incidencia en los modos de hacer danza contemporánea en la actualidad¹². A sabiendas de que gran parte de los países latinoamericanos poseen sus compañías de ballet y danza contemporánea Abad Carles (2012) resalta el rol fundamental de las mujeres en la configuración de las instituciones, su labor en la elaboración del repertorio y en la enseñanza de nuevos bailarines. Veremos en esta tesis, el caso de la Escuela Experimental de Danza contemporánea de Neuquén, como ejemplo de esto.

Como dijimos, Ruth St Denis y Ted Shawn, posibilitaron a las próximas generaciones de bailarines desarrollarse ampliamente en su escuela, Denishawn. Incluso una de las referentes en Argentina, Miriam Wilsow, estudió allí. Los primeros en rebelarse por considerar entre otras cosas, frívolas las propuestas de sus maestros de la Denishawn, fueron Marta Graham, Louis Horts, Dorys Humphrey y Charles Widman. Esto nos interesa ya que esas técnicas que de allí desprenden son las que se estudian aun en la actualidad.

Martha Graham (1894-1991) proponía mirar lo cotidiano y usar el escenario como ámbito de experimentación. Para ella la respiración era fundamental, en el sentido que le permitía transmitir el dolor y el éxtasis a través de la contracción y el reléase. En cambio, para Dorys Humphrey (1895-1958) la respiración llevaba al cuerpo fuera de dos muertes posibles: la kinética y la simbólica. Si bien la corriente que tomó más ponderación fue la de Martha Graham ya que su propuesta fue codificada y considerada una técnica que se practica hasta el día de hoy, las ideas de caída recuperación de Humphrey también siguen vigentes. Andrea Briceño desde la experiencia de su formación y como docente de “La danza en historia”, materia de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea opina sobre estas personas y el rol de las mujeres en la danza:

Dorys Humphry Martha Graham. Hay algo con Dory como la hermana perdida que no da. Dory Humphry es una grosa. Las dos empezaron a partir de la respiración, pero la respuesta del cuerpo, es re diferente, una es como todo el tiempo la caída y la suspensión y la otra es más gestual y se vuelve más

¹² Sobre las características de la danza contemporánea latinoamericana existe el documental audiovisual Danza Sur de Celeste Tamara González, David Gonzales y equipo <https://www.youtube.com/watch?v=EKy02Bqayys>

dramática. y Dorys es más lírica, eso tiene América.¹³ (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021)

Abad Carles (2012), en el mismo sentido, asegura que en la segunda mitad del siglo XX los y las bailarines y coreógrafos que desataron su creatividad, las figuras de Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham eran venerados por su labor. Además, en ese contexto la danza es un ambiente mayoritariamente de mujeres. La autora cuenta que la mayoría de las artistas que plantean nuevos abordajes técnicos y expresivos, comenzaron sus búsquedas en solitario y luego trabajaron en pequeños grupos de mujeres, hasta el ascenso de la figura de Merce Cunningham (1919-2009). Cunningham, fue un discípulo de Graham que propuso nuevas ideas para la danza en los años 50. Los principios que el formuló, se siguen estudiando como técnica, al igual que los de su maestra y a su vez se lo considera como un referente bisagra de lo que se suele entender como danza moderna y danza contemporánea, porque si bien su entrenamiento parece tradicional su manera de componer es muy innovadora y habilitadora para las creaciones que veremos más acá en el tiempo, ya que fue de los primeros en romper el espacio escénico, buscando escenarios no convencionales en la vía pública, y los trabajos realizados junto al músico John Cage fueron innovadoras, entre otras cosas. Entonces gracias a su método, las próximas generaciones de artistas tendrán amplísimas posibilidades de intercambio de experiencias. Llegamos así a los años 60, donde empiezan a verse innovadoras fusiones artísticas y performáticas. Marcelo Isse Moyano (2013) también afirma en este sentido que estas innovaciones desdibujan tanto las fronteras de lo cotidiano y lo artístico, así como entre el público y el espectador. Dentro de estas posibilidades se formó un grupo de estudio bastante polémico que dirigía Robert Dunn quien estudió con Cunningham y Cage¹⁴.

¹³ La pregunta era sobre formación en Buenos Aires y ella aportó esa opinión contextualizando el relato.

¹⁴ John Cage (1912 -1992) fue un compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense. Fue decisivo en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham, quien fue su compañero sentimental la mayor parte de su vida.

Entonces la relación de la danza contemporánea con el ballet es cada vez mas reaccionaria y vemos como surgen maneras particulares de construcción de sentido y a su vez de estudiar danza. Incluso surgen modos de estudio más autodidacta, que permitirán desplegar nuevos conocimientos a su alrededor. Es el caso de Steve Paxton (1939), ya que su técnica también es de las que se continúan estudiando y desarrollando. Él incorporó la improvisación en contacto, entre otras propuestas. El *contact improvisación* de Steve Paxton, basado en el trabajo de las relaciones y se inspiró en elementos de Aikido, Taichi y Yoga, es una técnica que permite a través de la sencillez y confianza entre las personas y gravedad poder sostener los cuerpos sin importar las tallas controlando el centro. El mismo lo definió en su momento como una técnica “basada en la comunicación entre dos cuerpos en movimientos”. Paxton fue uno de los miembros fundadores del Judson Memorial Church de Nueva York, junto con Yvonne Reiner¹⁵ (1934) y Trisha Brown¹⁶ (1936 – 2017), ellas también venían de estudiar con los referentes ya mencionados y proponían recursos innovadores para la creación coreográfica.

Cabe comentar ya que como venimos mencionando, nos interesa el traspaso de información y el conocimiento del que se nutre nuestra danza regional, que Steve Paxton estuvo en la ciudad de Rosario en 1999 con una formación intensiva “Material para la columna”. Su visita fue de gran impacto para la época, ya que costó entablar contacto con él e inclusive se dio en lo que fue un centro cultural recuperado en los 90 luego de haber sido intervenido por la última dictadura. Esa fue una oportunidad en la que una veintena de personas de todo el país recibió el material de primera mano. Además, Paxton trabajo con Nancy Stark Smith en esta técnica (1952 – 2020) quien también estuvo en argentina en dos oportunidades y Cristina Turdo es quien absorbió aquí esos conocimientos. Ella estuvo en la EEDC en 2012 y es alguien que mantiene la educación en esta técnica.

¹⁵ Bailarina, coreógrafa, cineasta y escritora feminista, creadora de “el manifiesto del NO”

¹⁶ Bailarina y coreógrafa que luego creo su propia compañía, investigo la danza y las leyes de la física, entre otras cosas.

En este recorrido que empieza a dialogar con los territorios del sur, cabe mencionar a Jennifer Muller (1944) quien fue estudiante de José Limón y desarrolló su técnica basada en la filosofía oriental, buscando expresar un aquí y ahora. Erick Hawkins (1909-1994) creó la técnica *Release*, basada en conocimientos del cuerpo que aprendió a través de Mabel Tod, de disciplinas orientales y de técnicas de educación somática a mediados de los años 50. Sus principios enfatizan en la liberación de la tensión muscular con el propósito de lograr un uso eficiente de la energía y la anatomía para que los movimientos se hagan con el mínimo esfuerzo. Por otro lado, David Zambrano (1960) creó la técnica *Fly Low*, a raíz de una lesión, con ella refiere a volar en el suelo, pasar a través del centro y también pondera la idea de transitar el momento presente. Todas estas son técnicas que han estudiado y que forman parte de los contenidos de clases de las referentes que entrevistamos, y, por ende, de las curriculas de las instituciones regionales.

Retomando nuestros interrogantes sobre los roles de género, vemos que los años 70 se dieron una serie de “permitidos” en cuanto a roles y ocupaciones femeninas y masculinas, que posibilitaron a los varones encontrar su lugar en la expresividad a través de la danza. Según Mora (2010), las mujeres cobraron preponderancia en el ballet como intérpretes, fuentes de inspiración y objeto de representación mientras que los varones se encontraron más como coreógrafos y teóricos de la danza. Esto es entonces una división del trabajo, en línea con las representaciones hegemónicas; lo femenino asociadas a la emoción y lo masculino asociadas al pensamiento.

Por otro lado, Margarita Tortajada Quiroz (2008), explica que, Limón¹⁷, y Ailey crearon movimientos expresivos que buscaban representar algo universal pero que reproducían una masculinidad “vigorosa” imperante en la cultura estadounidense de esos años y atravesada por sus propias experiencias identitarias. Si bien estos coreógrafos propusieron modelos de masculinidad

¹⁷ José Limón (1908-1972), bailarín y coreógrafo mexicano, revitaliza la presencia de los varones en la danza moderna, a través de los héroes de sus obras y de las ideas que difundió en declaraciones, escritos y, sobre todo, de su propuesta dancística moderna y universal (Tortajada Quiroz, 2008).

alternativos no prosperaron, plegándose a los cánones hegemónicos, y son considerados coreógrafos “universales” porque sus aportes describen una sociedad cosmopolita en su momento histórico.

Como ya mencionamos, Martha Graham fue una de las referentes más importantes para la danza contemporánea en su momento y al crear su técnica también formó a otras personas tanto en su país como en otros. Por ejemplo, Alvin Ailey (1931- 1989), a quien acabamos de mencionar, conocido por su obra *Revelations* de 1960 en la que participan intérpretes afroamericanos. Es necesario, además, hablar de Alvin Ailey ya que él a su vez transmitió saberes a Freddy Romero (-2006) venezolano formado en Estados Unidos que decidió venir a la Argentina en 1969 (Segura, 2021)¹⁸ siguiendo a su pareja, la bailarina Bettina Bellomo, ambos ejercieron la docencia desde 1969 en el Teatro San Martín. Romero estuvo brindando clases al Ballet Corpo, durante 1974 y 1975, en Brasil. Posteriormente regresó a la Argentina, donde ejerció primero la docencia en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y más tarde en 1991, ingresó como maestro en el taller de Danza del Teatro San Martín. En una nota del diario página 12 su Colega Oscar Araiz¹⁹ lo recuerda por su origen afroamericano, influenciado por el estilo de Ailey, el blues y el jazz y el contenido social de su obra. Con este referente ya nos vamos acercando al desarrollo de la danza contemporánea en Argentina, ya que Freddy fue uno de los maestros de Claudia Gómez Luna, quien lo recuerda por lo buena persona que era; y cuenta que lo conoció en 1990 haciendo danza no formal y después de su paso por el taller del Teatro San Martín, fue su ayudante de cátedra antes de instalarse en el Valle. Detalla que se desempeñó como su profesor en el segundo año de cursado y que si bien había tenido otra profesora de técnica Graham empatizó mucho más con él:

¹⁸ <https://revistallegas.com.ar/seccion/Danza/nota/2/15-anos-sin-el-bailarin-de-ebano-freddy-romero>

<https://www.rionegro.com.ar/danza-entre-vituosismo-clasico-y-esencias-modernas-BAHRN0011023021003/>

¹⁹ Nacido en 1940 estudió danza moderna y composición con Dore Hoyer, Élide Locardi y Renate Schottelius. Dirigió el Ballet del Teatro Colón y el Teatro San Martín, fue director también de la carrera de danza en la Universidad Nacional de San Martín.

Y después cuando terminé el tercer año del taller fui muy poquitos meses ayudante de cátedra de él, porque ya en mayo me vine a laburar a Roca, y después vino a Roca dos o tres veces y muchos de acá lo conocieron, un tipo muy generoso muy especial, no era muy querido por todos, cuestiones de su forma de ser. Nosotros nos amábamos (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019).

A su vez, Andrea Briceño, fue alumna primero de Claudia y luego de Freddy Romero, ella aporta que tomar clases con él fue una gran fortuna, “fue maravilloso porque tomar clase con alguien que estudió con Martha Graham directamente tenía como una... la energía, te traducía y te contaba cosas que tenían que ver como con una interna del lenguaje mismo” (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021). Así nos vamos adentrando cada vez más a nuestra contemporaneidad, a un territorio, tiempo, momento histórico que va delineando el problema abordado en este trabajo de investigación.

A continuación, seguiremos describiendo la historia de la danza contemporánea argentina, articulando los datos recolectados en lecturas con los relatos de las referentes entrevistadas. Intentaremos también darle continuidad a la mirada de género que articula esta tesis, veremos como cada vez más emergerá la categoría de educación.

Herencias de Danza Contemporánea en la Argentina

“La historia de la danza muestra que siempre volvemos atrás, buscando rescatar elementos, para tomarlos y efectuar algunas variaciones.” Freddy Romero

Hemos tomado como referencia la tesis Sabrina Mora (2010) que además de ser antecedente, nos aporta diversas cuestiones teóricas, ella ahonda sobre cómo el ballet y la danza contemporánea se fueron abriendo camino en Argentina. Explica que desde tiempos de la colonia hasta el siglo XIX la danza española de escuela bolera fue la principal danza escénica en Argentina. Veremos luego en los relatos de análisis que es habitual en nuestro país que quienes comienzan a bailar estudian danzas clásicas y españolas en simultáneo. En el primer cuarto del siglo XIX comenzaron a llegar al país figuras de la danza

clásica europea. Luego de 1860 se ofrecieron los primeros espectáculos coreográficos de compañías de ballet como: la Compañía Rousset, la Compañía Thierry, la Compañía Coreográfica Italiana llevaron a la escena del primer Teatro Colón grandes ballets románticos como *Giselle* y *La Sylphide*. Mora (2010) asegura que coreógrafos y bailarines de Italia continuaron en el nuevo Teatro Colón (inaugurado en 1908), hasta que en 1913 y 1917 hicieron su aparición los Ballets Russes de Diaghilev con grandes figuras como Nijinsky y Karsavina. Una de las integrantes de estos ballets fue la maestra de Mariana Sirote en La Plata, Tamara Grigorieva (1918-2010). Al exiliarse en Francia, Grigorieva estudió con Marius Petipa y decidió radicarse en Argentina en 1942. Habría llegado a nuestro país con la última formación de los Ballets Russes de Diaghilev. Mora describe que esta compañía estaba formada por artistas rusos que trabajaban en Francia, con un perfil innovador en relación a la escuela clásica:

Con ellos llegó a la Argentina el ballet moderno de Michel Fokin, El fauno de Nijinsky y los primeros ballets de Massine. La troupe de Anna Pavlova (1917, 18, 19 y 28) e Isadora Duncan (1916) también trabajaron en Buenos Aires, con mucha repercusión. Hacia 1922 comenzaron las tareas de preparación de las escuelas de arte del Teatro Colón, que fue la primera agrupación de danza académica de Sudamérica (Mora, 2010. p.221).

Desde su existencia (hacia finales del siglo XIX) el teatro Colón es un “semillero” del arte clásico occidental, sus primeros ballets datan de los años 20. Y fue pionero en el entorno latinoamericano, a raíz de la fundación del Ballet Estable del Teatro Colón (Abad Carlés, 2012).

Mora (2010) relata en su trabajo que “desde la década del ´60 el Ballet del Colón comenzó a presentar las grandes producciones clásicas puestas por Carter, Nureyev, Prebil, Belfiore, Galizzi y Makarova, junto a *La Sylphide de Lacotte*, *Coppelia de Martínez* y los ballets de Prokofiev.” Agrega que hacia 1985, el éxito de Julio Bocca y Maximiliano Guerra hicieron que el ballet en Argentina creciera en popularidad. Concluye que el repertorio del Teatro Colón incluye actualmente, junto a obras clásicas y románticas, importantes obras de danza contemporánea, creadas por coreógrafos argentinos como Araiz, López, Lastra, Zartmann y Baldonado, Cervera y Wainrot, entre otros. Por su parte, Marcelo Isse Moyano (2010) asegura que Argentina se ubica en un lugar de

privilegio respecto de la historia de la danza contemporánea, debido a la llegada de varios artistas extranjeros que dejaron su huella. Según él, la presencia del Teatro Colón y su ballet permitieron la visita de artistas de la danza moderna. Destaca la llegada de la bailarina y coreógrafa norteamericana Miriam Winslow en 1941. En esa oportunidad ofreció espectáculos con su partenaire Foster Fitz-Simmons en el Teatro Odeón, repetidos a su vuelta en 1943. Luego tomo la decisión de establecerse y crear una compañía en 1944, hechos que marcan el inicio del desarrollo continuo de la danza moderna en la Argentina.

Miriam Winslow (1909-1988), estudió en la Braggiotti Denishawn School, también estudió danzas clásicas y españolas con José Otero, y exploró la danza expresionista de la mano de Mary Wigman en Europa²⁰. En 1930 inauguró su propia escuela en Boston, y en los siguientes años participó de una gira con la compañía “Ted Shawn and his dancers”. Esto le permitió ver diferentes métodos de enseñar danza, y luego la llevo a reformar su escuela a fin de buscar una formación más completa, con un espíritu más universitario, buscando una “danza consciente”, es decir, que los bailarines conozcan y respeten las formas del arte (Guglielmotti, 2020). En 1941 emprendieron una gira de cinco meses por Sudamérica y, para 1943, regresó sola a instalarse en Buenos Aires, donde además de hacer sus funciones enseñó danza moderna, formando a la primera generación de docentes y bailarines de danza moderna de Argentina. Conformó entonces el Ballet Winslow, que tuvo funciones y giras en Argentina y Chile. Esta historia se entrecruza en la biografía de Mariana Sirote quien vivió la articulación entre la danza clásica y contemporánea en Argentina:

Mientras yo estudiaba si estaban las primeras expresiones de danza contemporánea en la Argentina, que venían desde más o menos desde los 50, pero no llegaba a la formación. Yo terminé siendo profesora de danzas clásicas, ese fue mi comienzo, y después a los dos años de egresar gané una beca para ir a Francia, era allí en el Instituto Rosella Hightower en Cannes. Conocí el movimiento de la danza contemporánea y me gustó. Así que cuando volví a Buenos Aires después de la beca busqué por ese lado, por el lado de la danza

²⁰ <http://www.ellugareno.com/2020/02/miriam-winslow-por-florenia.html>

contemporánea, en Buenos Aires. Y ahí fui encontrando mi camino, mis maestros (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Esos maestros son algunos de los que venían trabajando con Wislow, según relata, fue una búsqueda que la llevó a “un montón de maestros” de los cuales resalta a Renate Schottelius, por eso la escuela de danza²¹ tiene un salón en su nombre. Ella fue una de las iniciadoras de la danza contemporánea argentina junto con Ana Itelman. Estudió técnica con una de estas maestras y con la otra composición. No fueron las únicas, pero sí de las más importantes, para Mariana Sirote.

Renate Schottelius (1921 – 1998) estudió ballet en la Ópera de Berlín y danza moderna con Ruth Abramovitz de la escuela de Mary Wigman. Dejó su Alemania natal debido al ascenso del nazismo en 1936 para exiliarse a los 14 años en Argentina donde fue recibida por un tío y luego se perfeccionó bailando en la compañía de Miriam Winslow entre 1942-47. En 1953 viajó a Estados Unidos y estableció contactos con coreógrafos como Martha Graham y José Limón, entre otros (Isse Moyano, 2006).

Ana Itelman (1927 – 1989) integró el legendario grupo de Myriam Winslow, la primera compañía argentina de danza moderna. En 1945 viajó a los Estados Unidos y se perfeccionó con Martha Graham, Hanya Holm y José Limón, entre otros. Dos años más tarde, con 20 años, regresó a Buenos Aires y comenzó a presentarse como bailarina solista en obras de su propia creación, aún bajo la influencia de la técnica Graham. En 1950 creó una escuela de danza moderna y comenzó a coreografiar para su propio grupo. En 1955 estrenó *Esta ciudad de Buenos Aires*, intento pionero de integrar la dinámica del tango al lenguaje coreográfico académico. De 1957 a 1969 se radicó en Nueva York como directora del departamento de danza del Bard College. Paralelamente a su labor como coreógrafa y maestra, profundizó sus conocimientos de danza con Merce Cunningham y otros. Es considerada protagonista de la ebullición artística de los años 60, ya que en 1969 cuando regresó al país, fundó el Café Estudio de Teatro Danza de Ana Itelman. En este espacio se abocó tanto desde lo creativo como

²¹ Sirote habla de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea de Neuquén, más precisamente del salón del segundo piso.

desde lo pedagógico al desarrollo del teatro-danza, articulación de elementos dancísticos y teatrales con el fin de lograr una expresión escénica superadora de la parcialidad de ambos lenguajes. Junto con Renatte Schottelius crearon el ciclo Otras Danzas en 1987. Para Schottelius, fue “una pena que Ana no pudiera valorar su propio trabajo y gozar de la gran influencia que ejercía con sus alumnos, con los bailarines y en el ambiente artístico en general” (Isse Moyano, 2006, p.230), ya que se suicidó producto de una depresión. Según las palabras de Susana Tambutti, coreógrafa e historiadora de la danza, "Ana fue admirable no sólo por su legado pedagógico y artístico sino por las preguntas que dejó en el aire" (danzaballet.com, 2019).

En los años 60 cabe mencionar tres sucesos trascendentales, la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, la fundación de la Asociación Amigos de la Danza y la creación del Instituto Di Tella. En los 70 hubo poca libertad de expresión ya que el poder estatal y de gobierno estaban a cargo de los militares que realizaron el último golpe de estado argentino, Mariana Sirote comenta en su relato que por aquellos años ella concurría a las clases de Teatro Argentino de La Plata, lo que era como su “segundo hogar”, y que “en la época de los militares lo incendiaron y no sabemos cómo fue” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

A pesar del contexto social y político, destacamos el surgimiento del grupo NúcleoDanza a cargo de Susana Tambutti y Margarita Bali. NúcleoDanza se gestó a través de un intercambio de cartas y tuvo en palabras de Tambutti “un oscuro telón de fondo”. Ella rememora desde su vivencia en un viaje por una beca:

Se abría un periodo sangriento, se iniciaba el terrorismo de Estado. Aquel viaje estuvo enmarcado por dos hechos cruentos: Nos fuimos después de después de la Masacre de Trelew y llegamos después de la Masacre de Ezeiza. Todo empezaba a ser diferente. Lejos de las estructuras militantes y en un mundo aparte, el ámbito de la danza permanecía inmovible (Isse Moyano, 2006, p.153)

Ya que varias de sus investigaciones y opiniones son citadas en este trabajo, me parece destacable hablar de Susana Tambutti. Dentro del libro de Isse Moyano también recupera su memoria, cuenta que comenzó a bailar a los

6 años y luego de dar varios detalles cuenta que estudió arquitectura en la UBA. “La vida universitaria me inicio en el latinoamericanismo de izquierda, en las últimas espirales de la marihuana, el hipismo, el rock and roll, la paz, el sexo, el libro rojo de Mao, el manifiesto comunista... y ¡¡¡La danza Moderna!!!” (Isse Moyano, 2006, p.154), describe. Tambutti relata también que luego de recibirse de arquitecta retomo la danza como un modo de aferrarse a la vida y estudió entonces con Ana Keim y Ana María Stekelman²², entre otros. Por aquellos años conoció a Margarita Balli con quien crearon, como ya dijimos NúcleoDanza, primero por medio de cartas, ya que una de ellas estaba en Europa y la otra en EEUU. Tambutti incluye en su narración hechos históricos, políticos que aportan contexto, en 1973 no solo se dio el estreno de Climas sónicos, sino también la muerte del presidente Perón. Sin dudas lo que vino después de los 90´ fue muy diferente a lo que vivenciaron con NúcleoDanza, y los caminos de Susana y su co-equiper Margarita Balli tomaron rumbos distintos. Sin embargo, Tambutti asegura que “Lo mido, no sé si lo de ella, pero seguro lo mío, fue posible porque me asocie con ella. Quiero decir, la posibilidad de lucha. No soy tan perseverante, tan firme” (Isse Moyano, 2010, p.161).

También quisiéramos aprovechar este recorrido histórico para incluir información aportada en una entrevista que hicimos por fuera del marco de esta tesis a Margarita Bali, la otra parte fundadora de NúcleoDanza. Ella nos contó que empezó a estudiar danza de grande, durante su estadía en Estados Unidos, mientras estudiaba ciencias exactas. Bali es física y bióloga además de artista. Relato que a Susana la conoció en el estudio de danzas de Ana Kamein²³, “porque yo tomaba clases suponte a la mañana y ella tomaba en el turno de la clase y Ana Kamein siempre hacia muestra a fin de año.” Y Continua, “Entonces la muestra fue de todo el estudio y fue ahí donde ella me ve a mi

²² Ana María Stekelman de familia rusa, comenzó a bailar de chica, estudió con Paulina Ossona y Renatte Schottelius, luego en Estados Unidos en la escuela de Matha Graham. Más adelante en este trabajo veremos que tuvo su escuela y fue significativa para esta reconstrucción histórica.

²³ Ana Kaimen, de familia polaca, también comenzó en la danza, pero señala en el libro de Isse Moyano que cuando conoció a Renatte Shotelius “fue un deslumbramiento”. En 1971 formó su primer grupo de alumnos y su estudio era uno de los más grandes

bailar y yo la vi a ella metida en unos cubos, muy arquitectura” (Margarita Bali, entrevista personal, 2023)

Bali, también incluye en su relato algo de lo que ocurría en la década del 70 en nuestro país, su marido que era un académico, debió virar su carrera a la industria ya que en los años previos a la dictadura muchos docentes fueron despedidos de las universidades por ideologías políticas. Bali menciona la Misión Ivanissevich²⁴. Comenta también los intercambios epistolares y agrega que vinieron en dos oportunidades al Valle, una vez a Neuquén y otra a Fiske Menuco (Gral Roca), ya que conocían a Marcio Chinetti y detalla:

En realidad, fue un programa que nosotros con núcleo danza como grupo de danza inventamos y presentamos el proyecto de dos años con la fundación antorchas para realizar giras por las provincias, pero siempre acompañadas por un programa didáctico. Todo el elenco daba clases, daban clases de contemporáneo y clases de repertorio y clases de composición al mismo tiempo que se preparaba el espectáculo. Nos pareció mucho más interesante que cuando vas con un espectáculo a un lugar y venís a la mañana montas te vas (Margarita Bali, entrevista personal, 2023).

En los 80 surge el espacio Danza Abierta, en Buenos Aires y se dan más posibilidades de desarrollo para esta disciplina en la capital argentina. En 1998 se realizó el primer Festival de danza contemporánea organizado por la asociación COCOA-DATEI (Coreógrafos Contemporáneos Asociados–Danza Teatro Independiente). Para estos años, daremos cuenta en este trabajo que la danza contemporánea estaba dando sus primeros pasos en el Alto Valle.

Desde el año 2000, la por entonces Secretaría de Cultura y actual Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires organiza en forma bienal el Festival Buenos Aires Danza Contemporánea. En el año 2001 se crea el Instituto Para el Fomento de la Actividad de la Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (PRODANZA) para apoyar a la danza independiente.

²⁴ Se conoce con ese nombre a la tarea de quien fuera ministro de educación en 1974, Oscar Ivanissevich, que tenía como objetivo central explícito "terminar con el caos" y la "infiltración marxista" en el sistema educativo y muy especialmente en las universidades nacionales

Veremos a continuación que en ese año se consolida el profesorado de danza contemporánea en Neuquén gracias a un arduo trabajo que ya venían realizando Mariana Sirote, Patricia Alzuarena y Laura Polozzi en la región.

Alto Valle de Río Negro y Neuquén, un Desierto Ideal Para Florecer Danza

Hasta aquí hemos estado removiendo información histórica que viene desde hace varios siglos, para pasar a enfocarnos en los últimos 50 años en Argentina, años de historia (occidental) que preceden a la danza contemporánea valletana. Proponemos un recorte de historización y por eso describiremos brevemente el IUPA, ex INSA y brindaremos detalles de la compañía Locas Margaritas y la conformación de la Escuela Experimental de Danza contemporánea.

En Fiske Menuco (General Roca), Río Negro, existía el Instituto Superior de Artes (INSA), que tuvo sus comienzos en 1968, como Casa de la Cultura, luego ISARN (Instituto Superior de Artes de Río Negro), institución educativa de arte hoy conocida como Instituto Patagónico de las Artes (IUPA) donde trabajaron tanto Mariana Sirote como Claudia Gómez Luna y Patricia Alzuarena; y donde estudiaron María Laura Balmaceda y Andrea Briceño (entrevistadas durante esta investigación).

El IUPA pasó por diversas modalidades formales hasta que según su página web oficial, “En 2015 se dio un paso histórico, cuando se logró el reconocimiento por parte del Poder Ejecutivo Nacional (decreto PEN 812/15), que permitió a la universidad posicionarse como un referente de la gestión pública provincial en educación universitaria artística.” María Laura Balmaceda en su investigación lo describe en tres periodos históricos, con un criterio basado al contexto socio político: el primero entre 1984-1989, el segundo entre 1990-1995 y el tercero entre 1996-1999 (Balmaceda, 2021). Pero además lo describe desde su propia trayectoria, María Laura Balmaceda recuerda que concurría a INSA cuando era niña y aun funcionaba en las instalaciones de lo que hoy conocemos como Casa de la Cultura. Rememora:

bailo desde 4 años, soy de la primera camada de bailarines del año 82 cuando era Casa de la cultura, soy de las primeras recibidas docentes de danza contemporánea con otras colegas que aún siguen ejerciendo Cecilia Cide, Mariuchi Narvaes, Silvana Calicchia, y otra compañera que se fue y dejó la danza. Yo empecé desde muy chiquita, en ese entonces no había muchas actividades para las niñas. en ese momento creo que había 3 academias que aún siguen funcionando así que también tienen una historia larguísima. donde se daba clásico, con muy poco conocimiento, pero fundamentalmente español. Después cuando se hace el edificio de casa de la cultura en el año 70 y pico, en el año 82 cuando comienzan a funcionar los talleres de danza ahí, yo vivía al lado, aún siguen viviendo mis padres al lado de casa de la cultura, yo me iba vestida con las zapatillitas sola y volvió también vestida. Ahí empezó el taller de danza, fue después la escuela de danza fue pasando la institución por diferentes procesos que eso también es algo que cuento en mi trabajo de investigación, porque también es algo importante, que define y condiciona lo que es hoy la carrera de artes del movimiento. Creo que fueron durante 4 años solo danza clásica, vinieron 2 profesores del Teatro Colón, Marcio Chinetti y Marta Galve que eran pareja en ese momento y bueno estaban las clases dadas por ellos y después en el año 87 más o menos llega Mariana Sirote (Maria Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Patricia Alzuarena, por su parte, recuerda que si bien llegó al Valle por un proyecto familiar sabía que existía el INSA, ya que hacía un año ya trabaja aquí, una de sus maestras, Laura Galante. Y así fue que ella comenzó a trabajar allí, a la vez que cursó y rindió materias para obtener su título. Cuenta que para ingresar a cursar y dar clases le tomaron un examen de ingreso “bastante exigente (...) Creo que fue ahí, en el 94 fue la única vez que se hicieron los concursos. Fue la única vez lamentablemente” (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020). Enfatiza luego en que fue un momento importante porque en la mesa de examen estaban Oscar Araiz, Norma Binaghi y la maestra Ferrari, a quienes considera como “personajes fuertes de la danza”, y fue en ese momento cuando ganó el concurso y amplió su carga horaria laboral.

Mariana Sirote también llegó al valle por un proyecto familiar, y fue quién dio las primeras clases de danza contemporánea y composición, materias que en INSA aun no tenían docente a cargo:

En realidad, nosotros nos queríamos ir de Buenos Aires, para criar a los chicos, estábamos atentos a otros lugares, y justo le ofrecieron a mi marido trabajar en el servicio de psiquiatría del hospital, y yo dije bueno vamos, pero si yo tengo trabajo. Danza contemporánea acá nada. Pero en Roca en el INSA estaba el espacio, estaba las materias en el plan de estudio, pero no estaba el profesor; así que caí justo, en el momento justo. Tuve que armar todos los programas todo yo, pero me encanto esa posibilidad porque yo en bs as daba clases en un estudio, en otro estudio, no armaba un sueldo con eso, ósea que a nivel económico no me rendía tampoco, no veía un grupo que va evolucionando, todo el tiempo te cambian los alumnos entonces no ves el fruto de tu trabajo asique para mí fue genial Roca, Neuquén era un páramo, peso eso lo que me hizo fue motorizarme para que hubiese (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019)

Hasta aquí podemos considerar que INSA es la institución fundacional para la danza contemporánea valletana, ya que recibió docentes de todo el mundo y brindó la posibilidad a lugareñas de formarse profesionalmente. Para adentrarnos más en esta historia regional, a continuación, se detallan las características, de Locas Margaritas, la primera compañía de danza contemporánea, a través de los relatos de sus fundadoras.

Locas Margaritas, las primeras flores de la escena neuquina

La primera compañía de danza contemporánea de Neuquén se fundó en 1994 bajo la dirección de Mariana Sirote. Ella recuerda que, por aquellos años, fue forjando su vida personal y profesional en el Alto Valle, trabajaba en INSA y en Neuquén:

arme el grupo *Locas Margaritas*, (...) y acá ya estaba todo desarrollado lo de Locas Margaritas, yo tenía mis talleres, alumnos que venían pidiendo una formación más sistemática, esto que yo soñaba como escuela, bueno finalmente durante un año entero se pensó se pensó se pensó y se armó (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Y como además se trata de un proceso colectivo agrega que por esos años conoció a Patricia Alzuarena:

nos conocimos y empezamos a armar digamos, una pareja de trabajo, y en seguida apareció Laura Pulozzi, que es una bailarina que ahora está en Viedma así que ya éramos las tres y ya era más acompañado el proceso y armamos locas margaritas las tres (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Patricia Alzuarena, aporta que la compañía Locas Margaritas iba “de la mano” con el proyecto de la EEDC. En ese sentido Pamela Bazan²⁵ lo ratifica contando que conoció a Mariana a comienzo de los años 90 y “con Locas Margaritas y bueno después con el proyecto de la escuela. Que ellas lo venían pensando porque trabajaba en ese momento con otra profe que ya no está más acá, con Patricia, con Laura Pulozzi, con Silvana Calicchia” (Pamela Bazan, entrevista personal, 2019).

En 15 años se llevaron a cabo las obras: Pessoa, Existenciarios, La furia del silencio, Kallfü Kalul, las mujeres de Ginastera, La transparencia del cristal, tejedores del tiempo, Ishá, entre otras. Además, realizaron giras y festivales locales donde según cuentan, también quienes integraban la compañía tenían cierto rol de gestión y de anfitriones a las compañías que venían de otros lugares del país. Uno de los casos fue la visita de NúcleoDanza²⁶.

Formaron parte de la compañía en esos años, Andrea Briceño, Carolina Costa, Patricio Elizalde, Hugo Naín y Laura González, Juan Pablo Ríos, Patricia Alzuarena, Silvana Calicchia, Oscar Sarhan, Pamela Bazan, María Laura Balmaceda, Laura Pulozzi entre otras bailarinas y bailarines de la región. Balmaceda recuerda que formó parte casi desde los comienzos, pero que fue difícil el momento de comunicar que ya no iba a continuar. Briceño por su parte recalca que formó parte de la compañía durante 5 años y aprendió lo necesario para desarrollarse como intérprete.

En dialogo con el Diario Rio Negro Mariana Sirote resume que la compañía se creó en 1993 y se disolvió en 2008. Precisa, así mismo algunos datos más: “Con unas 15 obras estrenadas y unos 18 bailarines que pasaron por

²⁵ Cabe aclarar que Pamela Bazán no fue entrevistada en el marco de esta tesis, si no en un trabajo anterior. Por su rol en el contexto de creación de la escuela no podíamos no incluirla en este apartado, aunque su relato no forme parte de la muestra de análisis.

²⁶ Ver capítulo anterior

el grupo y la organización de 6 ediciones del festival nacional e internacional de danza teatro en la Conrado.” En esa misma publicación asegura que se trató de una experiencia “con la energía al 100% puesta en el arte independiente, lo que me proporcionó un modo de gestionar y encarar los proyectos demandando lo que corresponde a los organismos estatales, pero avanzando sin esperar las respuestas. “²⁷

Actualmente hay varias compañías de danza de todos estilos, pero en aquel momento solo había compañías de folklore y el Ballet de Rio Negro, por lo que Locas Margaritas sin duda se convirtió un precedente para lo que vino después. También porque hubo que “educar” a un público que no estaba habituado, esto no solo lo comenta Sirote en su narración, si no también se afirma en la investigación de Schnaidler (2006) quien expone que sus entrevistadas hablan de un desarrollo profesional que en este territorio les resulta “fértil” y “árido” a la vez, y que ante la ausencia de propuestas sistemáticamente organizadas en torno a las estéticas de movimiento y un público reticente a las innovaciones, hicieron un doble juego de posibilidades en el que hacer de la danza.

Emergen aquí nuevamente las categorías de análisis de nuestra tesis, la comunicación y la educación como constructoras de sentido en procesos similares, simultáneos, en los que las mujeres toman protagonismo como hacedoras de la danza en su rol de gestoras, educadoras y creadoras. En este caso estamos ante un proceso de construcción de sentido que tuvo a las mujeres otrora patagónicas en el centro de la escena, escénica y educacional con cierta repercusión mediática, pero sobre todo en el entramado de la cultura valletana. A continuación, describiremos a través de los relatos lo que fue la fundación de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea (EEDC), que también fue fundada por estas referentes.

27

<https://www.rionegro.com.ar/por-que-amar-la-danza-segun-mariana-sirote-JM5583128/>



La Escuela Experimental de Danza Contemporánea, una institución para crear

Resulta menester describir las características de la institución educativa en el recorrido histórico que venimos trazando y porque es parte del desarrollo de las memorias pedagógicas de las referentes, es decir, es donde se ven plasmadas sus memorias pedagógicas, en un proyecto pedagógico concreto donde veremos que se desarrollan como estudiantes, docentes, creadoras, gestoras. Mariana Sirote, que se encontraba un poco hastiada por los engorrosos viajes diarios de Neuquén a Roca que realizaba por su trabajo en INSA, ya tenía junto a Patricia Alzuarena y Laura Pulozzi una serie de talleres en Neuquén. A la vez que el grupo Locas Margaritas las fue posicionando, un sueño personal y una necesidad colectiva se unieron cuando la gestión de la municipalidad neuquina cambió de signo político. Mariana Sirote volvió a insistir con el proyecto que tenían y recibió la aprobación:

Ileve varias carpetas, varios proyectos pero uno era el de la escuela de danza, Oscar Smoljan que era el secretario de cultura en ese momento dijo “este me interesa”, así que ahí le metí pata un año entero, no pare no pare no pare,

gratis, ese año que no trabaje en Roca lo dedique a eso acá para que salga porque si no, no sale, y este nadie me puso palos en la rueda, tampoco me ayudaron demasiado pero bueno por lo menos me dejaron hacer, por eso salí en la municipalidad, porque me dejaron hacer y bueno espero que ahora que cambia de nuevo el gobierno acepte la escuela como esta (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

En el año 2001 comenzó el profesorado con el objetivo de formar en la región profesionales que puedan “enseñar, bailar y poner coreografía”, dice Sirote. Al comienzo funcionó en La Conrado Villegas hasta 2005, con muy pocos aportes económicos y condiciones muy precarias. “La Conrado recibía un subsidio del municipio, así *el pirito de plata* yo repartía los sueldos a los profesores y un poquitito le quedaba a La Conrado”, recuerda Sirote. Luego, agrega que se armó la cooperadora porque no tenían “ni para comprar papel higiénico” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Después tuvieron que buscar otro lugar hasta que dieron con la comisión vecinal del barrio Villa María, donde funcionó en condiciones aún más precarias en 2006. Después de algunos reclamos se mudaron a la sala Emilio Saraco para finalizar el ciclo 2006, para el próximo año se gestionó el uso del teatro Ámbito Histrión y otros estudios de danza que alquilaban. Recuerda que “los profesores tenían que correr para llegar en 10 minutos de recreo” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Y después de varias gestiones realizadas por el equipo docente se logró que la municipalidad de Neuquén ceda el terreno de calle Planas donde se construyó el edificio propio en 2009. Una vez, allí se agregaron los talleres de niños y adultos. Durante el 2020 se realizó una remodelación que incluye el cuarto salón, lo que había sido esperado y reclamado desde los comienzos, ese salón se denomina “Mariana Sirote”.

La Escuela Experimental de Danza Contemporánea (EEDC) se encuentra ubicada desde el año 2009 en la calle Planas al 225, de la ciudad de Neuquén. La EEDC ofrece el profesorado de danza con orientación en danza contemporánea y los proyectos de extensión: talleres infantiles, adolescentes y adultos. Además, presta las instalaciones por ejemplo al Ballet Municipal de Tango, y proyectos independientes. Se destaca por su característica híbrida, ya si bien nació de una idea independiente, cuenta con el apoyo económico

municipal, a través de la Secretaría de Cultura, muchas veces se vale de los aportes que recibe a través de la Asociación Cooperadora Pro Danza Patagonia, creada en 2005, y los títulos terciarios están avalados por el Consejo Provincial de Educación de la Provincia de Neuquén. Esto la convierte en una institución por demás particular.

Como venimos relatando, Mariana Sirote llegó a finales de los 80 e incorporó la danza contemporánea a la escena cultural de la región. En la misma época también llegó a la región Patricia Alzuarena. Una vez instaladas en el Valle, empezaron a dictar clases en el INSA (ahora conocido como IUPA) en la ciudad de Fiske Menuco (Gral. Roca), y en paralelo talleres en Neuquén. Allí se conocieron y no pararon de construir en conjunto. Ambas, junto con Laura Pulozzi dictaban talleres de danza, de manera independiente primero y luego con el aval municipal. Marina Sirote recuerda que ya tenía en su cabeza una “escuela ideal” y por eso de a poco incorporaron clases de teatro, de música, para que les estudiantes tengan una formación más integral, “pero no era nada oficial, eran talleres”, aclara (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). En el mismo sentido, Patricia Alzuarena, relata que:

Lo anterior a la escuela fueron talleres que tenían un formato parecido a la escuela porque lo que nosotros queríamos era preparar a un alumno artista, docente, pero no teníamos el apoyo del estado, los alumnos pagaban un poquito y tenían clase de contemporáneo, de improvisación, de música, de teatro, pero no queríamos que fuese con una cuota muy alta porque entonces uno llegaba a unos pocos, entonces por eso fue que ahí estuvimos casi un año tratando de sostener ese taller con muchos docentes y bueno cobrando muy poco (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Como parte de esa comunidad interesada en este proyecto cultural educativo y artístico, nos encontramos con el testimonio de Pamela Bazán ex docente de la escuela, quien cuenta que conoció a Mariana Sirote primero por la televisión, cuando ella promocionaba los primeros talleres y se sumó porque ya venía con esos intereses. Rememora que acudió a esos talleres y explica que “era como una especie de curso introductorio que lo conocemos ahora, pero ella ya hacía, improvisación, composición, daban clase de técnica, era como una semillita de lo que iba a ser la escuela (Pamela Bazan, entrevista personal,

2019). Y asegura que Laura, Patricia y Mariana son las que empiezan a “soñar” el proyecto de la escuela y logran concretar. Hubo mucha construcción y muchos obstáculos en torno a la creación de la escuela como hoy la conocemos. Mariana Sirote recuerda que ya venían gestando la idea,

Lo ofrecimos a la provincia ya que había Bellas Artes, o en la Escuela de Música si ellos preferían incluir la danza. Y nunca fue aceptado. Así que bueno, cuando asume el nuevo gobierno en la municipalidad de Neuquén en el año 2000, hasta el 2000 siempre fue el mismo partido, el MPN (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Continúa diciendo que en el año 2000 decide presentar aquel proyecto que tantas veces había sido rechazado, al nuevo secretario de Cultura Municipal, Oscar Smoljan. Entonces, como recuperamos anteriormente, Sirote toma la decisión, de dedicarse por completo durante todo ese año al proyecto de la escuela, con el fin de juntar los requisitos que se exigían aquel momento para la creación de la institución. Dejó su trabajo en INSA para dedicarse a que se concrete el proyecto de la escuela de danza neuquina. “Tampoco me ayudaron demasiado, pero bueno por lo menos me dejaron hacer, por eso salió en la municipalidad, porque me dejaron hacer, y bueno espero que ahora que cambia de nuevo el gobierno acepte la escuela como esta” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019), reflexiona luego. Ante la pregunta de por qué dejar de trabajar en INSA y encarar este proyecto de lleno, asegura que de a poco fue teniendo mas trabajo en Neuquén y el viaje se resultaba pesado:

Y yo tenía en la cabeza otra escuela, me empecé a imaginar una escuela de danza, conociendo distintas escuelas, distintas formas de enseñar, me soñé una y la pensé para Neuquén y para poder plasmarla necesitaba renunciar allá porque si no, no hay un espacio ni físico ni mental ni nada. No me acuerdo, pero en el 98/99 renuncie y acá ya estaba todo desarrollado lo de *Locas Margaritas*, yo tenía mis talleres, alumnos que venían pidiendo una formación más sistemática, esto que yo soñaba como escuela, bueno finalmente durante un año entero se pensó se pensó se pensó y se armó. Aquello lo cerré porque se abrió acá (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Patricia Alzuarena recuerda, en esa línea, que “en realidad golpeamos muchas puertas tanto Mariana, Laura Pulozzi, y yo, muchas puertas para ver,

era como bueno a ver, si era la municipal, si era provincia, alguien tenía que decirnos que sí, esa era la idea” (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020). Finalmente juntaron los requisitos que se exigían aquel momento para la creación de la institución y se logra aprobar todo para el funcionamiento a partir del siguiente año. Para la creación de esta propuesta educativa se tuvieron en cuenta modelos de otras instituciones. Así lo refleja el Proyecto Educativo Instruccional: “para el diseño de este plan de estudio se relevó información acerca de desarrollos curriculares diversos: taller de danza contemporánea del Teatro San Martín, Capital Federal; Escuela Nacional de danza María Ruanova, Capital Federal; Escuela de Danza del Abasto, Capital Federal; Carrera de Danza Universidad de Tucumán; Taller de Ballet Nacional de Cuyo, Mendoza; Escuela Superior de Danza de INSA, Río Negro; Centro Coreográfico de Francia; Escuela P.A.R.T.S de Bélgica; Centro Nacional de Artes de México”.

Los primeros pasos de la EEDC fueron oficialmente a comienzos del año 2001, en las instalaciones de la sala Conrado Villegas, con una gran cantidad de inscriptos. Este espacio emblemático de la ciudad de Neuquén, si bien para ese entonces tenía algunas deficiencias edilicias, la carrera empezó a funcionar igual. Para poder hacer algunas modificaciones decidieron buscar ayuda a empresas, lograron así la creación de una sala más. Cuenta Sirote que, “Íbamos a las empresas a buscar materiales para armar los techos, los pisos” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Andrea Briceño lo recuerda como un lugar mágico lleno de recovecos, dice que “vos abrías una puerta y no sabías a donde salías” (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021). Mariana Sirote relató en el marco de los festejos de los 20 años de la escuela que ese primer día de clases mientras estaban haciendo los pliés (secuencia de pasos que se realiza en el comienzo de las clases de técnica clásica), llegaron desde el consejo de educación notificando que el plan de estudios había sido aprobado.

De esta forma, la escuela funcionó allí desde el 2001 hasta finales de 2005. En este momento se crea la Asociación Cooperadora Prodanza Patagonia, con el fin de solventar gastos extras. Al terminar el acuerdo que mantenían el municipio, la sala y la escuela, hubo que buscar otro espacio físico para funcionar, y luego de mucha incertidumbre, las gestiones dieron con Centro Comunitario del barrio Villa María, donde permanecieron durante el año 2006.

En ese espacio, al igual que en La Conrado, debieron modificar las instalaciones edilicias: se dividió con una cortina todo el salón en dos salas y el dictado de las materias teóricas se desarrollaba en la cocina del salón. El piso era de cemento, por lo que debieron adaptarlo colocando pisos de madera, los cuales se colocaban los domingos y retirados los viernes de todas las semanas, ya que el espacio se utilizaba como salón de eventos los fines de semana. El dictado de clases se llevó a cabo con muchas dificultades y no llegó a concluir el año lectivo en el centro comunitario, debido a que el espacio mismo era un factor de riesgo permanente para los alumnos. Mariana Sirote y a sus colegas deciden no seguir funcionando allí, y lo recuerda de esta manera:

Y una vez no estaban armados los pisos, vi bailar, saltar a los alumnos de la escuela sobre el piso duro y me agarró como una locura. Así que me fui a verlo a Smoljam al Museo, a decirle que no se podía estar más ahí, que se nos iban a lastimar los chicos. Lloraba y lloraba. Y conseguimos el Museo Gregorio Álvarez de manera provisoria (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Desde el 2007 la escuela funcionó en el teatro Ámbito Histrión. Pamela Bazan recuerda que para dar la cátedra de anatomía llegaron a pedir de manera informal instalaciones de otras instituciones privadas cercanas, “nosotros invadíamos todo (...) ya dábamos clase en el bar de Nicolita” (Pamenla Bazan, entrevista personal, 2019), comenta a modo de chiste. En estos años la escuela ya estaba consolidada a pesar de los obstáculos económicos, poseía una identidad propia. A partir de las incansables gestiones se consiguió en 2009 que la municipalidad disponga del terreno aledaño a la Escuela Municipal de Cerámica para la construcción del edificio propio de la escuela. Con esto a su favor los proyectos de extensión toman mayor cuerpo y se sostienen hasta la actualidad.



La EEDC mas allá de un profesorado de danza

La EEDC, funciona como recinto base de otros proyectos que exceden al profesorado de nivel terciario y que buscan incluir cada vez más a la comunidad neuquina. ***Esto es ritmo es un proyecto*** que se realiza desde 2007 en conjunto con escuelas de la ciudad de Neuquén. Patricia Alzuarena comenta:

A partir de un video de Berlín que llegó a nuestras manos. Un coreógrafo y el director de la orquesta de Berlín deciden montar la consagración de la primavera con estudiantes de bajos recursos. De ahí nos juntamos. A partir también de mi experiencia en Perú que estuve trabajando en zonas vulnerables, eso también me inspiró para empezar con el proyecto con escuelas secundarias, con la petrolera Pluspetrol que nos subvenciona. Entiendo las contradicciones, pero sino no se hace nada (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Detalla también que en un momento trabajaron con 7 escuelas secundarias, la orquesta y en 3 noches de funciones con más de 1000

espectadores, “se armaba una fiesta” y agrega que la dinámica es: “ir a los colegios del oeste, que tienen menos posibilidades de acercarse la danza, y es muy interesante cuando se trabaja también con los colegios del centro, porque se da un intercambio muy lindo. Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020). Propone entonces que la danza funciona como espacio de encuentro.

Entre 2010 y 2019 funcionó el **Elenco Patagónico de Danza Contemporánea**. Patricia Alzuarena dice que “desde que fuimos escuela itinerante, desde la cátedra de repertorio, la idea era salir, salir con los trabajos de composición, mostrar en las escuelas, que se conozca la danza contemporánea. Porque además la danza



contemporánea es joven.” Y agrega que “con Mariana fuimos las primeras, fuimos pioneras en la zona. En los institutos no había”. Comenta luego que “en 2010 se gestó el elenco patagónico. Mariana, la Tone, la Turca²⁸ y yo empezamos a pensar cómo sería esto del elenco, viendo como es en Chile en Buenos Aires en UNA, se buscó hacerlo con la universidad pero no había plata”. Actualmente el elenco no está funcionando.

En 2009 se abrieron los **talleres de niños y adolescente y los talleres de adultos** de la noche. Actualmente se mantienen dichos talleres en la escuela de danzas, como un modo de apertura de la danza a la comunidad. Estuvieron a cargo en un principio de Andrea Briceño, la actual directora de la escuela y ahora el espacio lo coordina Yanina Fabri junto a la vice directora Luciana Grosvald.

Desde el 2012, se organiza **el Festival Primavera en Danza**, durante el mes de octubre una serie de seminarios, talleres y presentaciones abiertos a la comunidad en donde, se realizan presentaciones coreográficas de los propios estudiantes y profesores, contando también con la participación de elencos invitados de todo el país, es un festival que busca celebrar la danza y el arte en general. En el marco del festival, desde 2013 también se realiza la Clínica de Procesos Colaborativos de Investigación en Danza, que coordina Claudia

²⁸ Alzuarena hace referencia a sus colegas María Antonieta Sánchez Bravo, que actualmente reside en Bariloche y Claudia Ganquin que ahora reside en Buenos Aires.

Ganquin. Esta propuesta busca estimular la producción local y acompañar procesos de creación trabajando en red colaborando así con la creación, la realización y la difusión de obras o ideas en proceso de artistas patagónicos.

Realidad actual de la EEDC

A pesar de todos los obstáculos que sortea, la escuela conserva su identidad solidaria y colaborativa para funcionar. Una investigación aparte merecería también la situación de las trabajadoras de la escuela (en su mayoría mujeres) ya que algunas de ellas permanecen con contratos de trabajo, propios de la flexibilización y precarización laboral de los tiempos que corren. Pero es inevitable reconocer a esta institución como un híbrido especial y referente histórico para el desarrollo del arte en esta región del país y del mundo.

Hoy la dirección está a cargo de Andrea Briceño, quien al igual que las directivas anteriores también desempeña tareas áulicas. Si bien comenzó a ejercer su cargo (por segunda vez) en los primeros meses de 2021 hasta el mes de julio su figura no había sido formalizada ante el Consejo Provincial de Educación. Briceño confía sentimientos sobre afrontar la dirección de la escuela asumiendo las limitaciones que puede llegar a tener:

Aprendí de la danza, no de hacer gestión educativa ni gestión política, entonces es cómo de repente decir, bueno tenes que poner otra vez, ponerle el pecho a las balas por decirlo de alguna manera y salir al ruedo. Igual esta vez, esta nueva vuelta lo que me trae de aprendizaje me responde lo mismo que se me respondió ¿porque sigo acá? (...), es como el momento así que te cae la ficha y a partir de ahí es como re distinta mi historia, ahora con la dirección es un poco lo mismo, esta segunda vuelta es, creo que tiene que ver con entender un nuevo paradigma, no estoy hablando de nada nuevo, de que la horizontalidad es lo que viene, el trabajo colaborativo sí? Más allá de que haya alguien que tiene todo en la cabeza, hay algo de estar con los otros en conexión que es súper necesario (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Andrea sigue reflexionando:

por más que hay días que a veces me levanto y digo ay otra vez allá con todo esto, eh... pero eso siento como una gran fortuna de encontrarme ahora en

este lugar o habilitado que pueda seguir creciendo no? un proyecto que pensaron tres personas, eso también me emociona, tenes en tus manos algo que alguien le dio mucho valor, por algo llega hasta el día de hoy, se transformó en esto, entonces es como decir bueno, tengo una responsabilidad muy grande, por un lado lo veo así por el otro también me asusta mucho. Muchas veces, esto off de record (se ríe) muchas cuestiones de las que ustedes también ven, municipales de las que hay que hacer mucho equilibrio, mucho surfear (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Si bien arquitectónicamente, el edificio fue pensado y adecuado para la escuela, hasta 2019 los espacios resultaron insuficientes para la gran demanda que ha tenido en los últimos años la escuela. El 2019 fue el primer año que los cuatro niveles del profesorado se cursaron en simultáneo, sumando a los talleres que nombramos anteriormente, de lunes a viernes, durante todo el día hay un flujo muy importante de personas. Los docentes no tenían un espacio propio, los estudiantes debían organizarse bien para coincidir en los ensayos y la cocina estaba muy pegada al baño. Durante 2020 contrario a lo que ocurría con otras instituciones educativas de la provincia y la ciudad, la EEDC logró que se concrete la remodelación. Así se incorporó la sala de dirección, el baño para personas con movilidad reducida, la ampliación de la cocina y el tan esperado cuarto salón de danza, que fue bautizado con el nombre de Mariana Sirote. Durante 2020 como en el resto del país las clases se llevaron adelante de manera virtual, así la escuela conservando su identidad solidaria y colaborativa y funcionó, gracias al esfuerzo de los miembros de su comunidad. En este sentido, Patricia Alzuarena se conmueve al reflexionar que



Mira, el otro día, después de la muestra viste, alguien me dijo que le había impactado la muestra... y como que hay un grupo de mujeres que llevan adelante la escuela, llevamos, ¿no? Y que así fue siempre. Y que en realidad como desde un lugar lo veo... la mujer como desde un lugar receptivo, más allá de que ahora está todo el tema de los géneros, no me voy a meter con eso. Pero digo sobre todo porque no deja de resonar lo que sucedió este año. La mujer como un lugar muy fuerte de acompañamiento, de lo receptivo, no sé yo veo mujeres luchadoras, apasionadas, muy... lo que veo en el correr del tiempo ¿no? (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Una vez presentada la propuesta historización, a continuación, analizaremos las experiencias de las entrevistadas. Veremos como fueron sus primeros acercamientos a la danza, cómo fue su formación, como desempeñan su trabajo, sobre todo la tarea docente y analizaremos estos roles en clave de género. Propondremos una reconstrucción de la memoria pedagógica local de la danza contemporánea con intervenciones feministas, poniendo en dialogo lo individual y lo colectivo, a su vez que articularemos el relato con el análisis.

Reconstrucción de las Memorias Pedagógicas del Alto Valle

“La comunicación artística es la más alta forma de dar mensajes y requiere condiciones óptimas de libertad.” (...) A su vez, el arte es una acción de amor, de deslumbrante vínculo que se establece entre los hombres”

Enrique Pichon-Riviere.

En este capítulo, analizaremos las memorias de las cinco entrevistadas, Mariana Sitore, Patricia Alzuarena, Claudia Gómez Luna, María Laura Balmaceda y Andrea Briceño. Todas ellas bailarinas, creadoras, docentes y algunas de ellas gestoras culturales o investigadoras. Describiremos cuáles, y cómo fueron sus inicios dentro del ámbito de la danza, luego iremos más profundo en cuanto a su formación y el vínculo de cada una de ellas con su actual propuesta educativa.

Como vimos en la articulación de apartados anteriores, exponemos cómo conciben el rol de la mujer en la danza, en términos generales, históricos y personales a escala regional. Buscaremos todo el tiempo coincidencias y discrepancias entre sus relatos. Se le da un lugar de reflexión preponderante a la construcción de femineidad desde lo personal y lo profesional. Además, emergen de las entrevistas otras cuestiones de contexto que necesitarán mayor explicación, como por ejemplo la situación político-económica de finales de los años 90. Y veremos cómo las entrevistadas se relacionan entre sí, con otras personas, y con las instituciones IUPA y EEDC. Por eso en este capítulo adjuntamos un esquema de relaciones entre ellas, y un cuadro de coincidencias y un cuadro de análisis a modo de resumen del capítulo.

Primeros pasos	Marcas de la educación	Rol de la mujer en la danza	Historia regional
Vemos coincidencias en el interés y/o	Los procesos pedagógicos dejan huellas importantísimas	Manifiestan concebir un rol preponderante tanto a nivel	Vemos que las entrevistadas realizaron toda o una

<p>formación en danza durante la niñez. En promedio entre los 4 y los 12 años. Se ven dificultades en el acceso a la formación, ya sea por estereotipos de género, condiciones económicas, o condiciones geográficas, según el caso.</p>	<p>las corporeidades, en la identidad, y así también es como se constituye después una futura postura pedagógica. Encontramos similitudes en cuanto a la formación, es decir que han compartido las y los mismos docentes y han estudiado las mismas técnicas. También hay coincidencia en que algunas han sido docentes y compañeras de trabajo entre sí. Vemos una similitud en cuanto a la deconstrucción o al menos cuestionamiento, de su formación pedagógica frente a sus propias clases de danza.</p>	<p>histórico como regional actual. Se ve en varios casos la posibilidad de acceder a roles de poder a nivel institucional. Coinciden también en la relación estrecha que mantienen sus vidas profesionales y personales. En algún momento del relato aparece el rol de la familia, ya sea de origen o la maternidad propia.</p>	<p>parte de su formación en Buenos Aires. Conocemos en su trayectoria con qué otros referentes nacionales e internacionales tuvieron relación. Sabemos que algunas de ellas forman parte como docente o como estudiantes de la fundación de INSA/IUPA. Sabemos que algunas de ellas forman parte como docente o como estudiante de la fundación de la EEDC. Tres de ellas ocuparon cargos directivos en la EEDC. Dos de ellas tuvieron participación en la creación de la carrera de Danza Contemporánea en IUPA.</p>
--	---	---	---

			Cuatro de ellas formaron parte de Locas Margaritas.
--	--	--	---

Primeros Pasos

El primer eje de la conversación, en todos los casos fue en torno a cómo y cuándo se acercaron a la danza. Todas recuerdan que fue durante la infancia.

Comencemos con Mariana Sirote, quien rememora que vivió su niñez en La Plata, relata que su mamá “hubiera querido ser bailarina o actriz, pero que en su época no estaba permitido, a las mujeres hacer eso. Ella estaba en Entre Ríos en un pueblito de inmigrantes, había prejuicios respecto de bailarinas o actrices.” Y continúa reflexionando, “quizás por eso, no sé por qué, pero me mandó a una actividad que se llamaba *“iniciación estética infantil”* que ocurría en el Teatro Argentino de La Plata”²⁹ (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Así sigue aportando información de contexto sobre el Teatro Argentino de La Plata, explica que “en ese momento era como un teatro lírico, a la italiana, como el Colón, construido en la misma época que el Colón y como un pequeño Colón era, bellissimo.” Y suma, “después en la época de los militares lo incendiaron y no sabemos cómo fue”. Asegura luego, que “era como mi segundo hogar” y en la actividad a la que concurría, sigue explicando que se trataba de un taller artístico integral para niños de 8 y 9 años; luego eligió continuar con danza, y por eso la inscribieron en la escuela de danzas de La Plata, detalla que “es larguísimo el profesorado, son 10 años de profesorado, así que a los 17 termine la carrera. Se llamaba profesor de danzas clásicas, no existía la danza contemporánea en esa

²⁹ Nació en 1885, la *Sociedad Anónima Teatro Argentino* que adquirió el terreno que ocupa el actual edificio. Las obras comenzaron en 1887, de la mano del arquitecto Leopoldo Rocchi. Su primera obra fue el 19 de noviembre de 1890, *Otello* de Giuseppe Verdi, interpretada por la soprano Elvira Colonnese y el tenor uruguayo José Oxilia. En 1938, se creó la orquesta y el coro estable, cuya primera participación fue en la ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini. En 1946, se creó la compañía de Ballet Estable, cuya primera directora fuera Giselle Bohn.

escuela” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Además, Mariana es autora del libro “Las puertas del laberinto, apuntes sobre los recursos compositivos en la creación escénica” (2018) y allí se presenta con una anécdota personal de cuando era aún más chica, y se pregunta si habrá sido esa tal vez su primera coreografía.

Claudia Gómez Luna por su parte cuenta:

El primer recuerdo que tengo es frente a la tele en blanco y negro copiando los ballets, empecé a estudiar a los 15 años danza jazz. No, a los 7 ya hacía clásico y algo de español, pero no me gustaba que me digan lo que tenía que hacer. En Bahía Blanca (aclara que es de la Pampa) (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019).

Al terminar el secundario se muda a La Plata para estudiar Educación Física. “Mis viejos siempre hincharon con que tenga un título, en su momento putie pero ahora se los agradezco”, expone. Y narra luego que mientras estudiaba Educación Física, ponía el cuerpo para todos los deportes, pero lo que realmente le gustaba era la danza por eso tomaba muchos seminarios de danza de manera particular. A los 21 años después de tres intentos logra entrar al *Teatro San Martín*³⁰ porque además de su perseverancia ya conocía a algunos de los profesores.

Patricia Azuarena, en su caso, remarca que cuando comenzó a bailar “tenía 12 años en Córdoba, yo soy cordobesa.” Y aclara:

³⁰ El Teatro San Martín es uno de los teatros más prestigiosos y vanguardistas de América Latina. Forma parte del Complejo Teatral de Buenos Aires que depende del Gobierno porteño. El teatro dispone de dos elencos teatrales estables, el Ballet Contemporáneo y el Grupo de Titiriteros, ambos precursores en el orden nacional. El Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín fue fundado en 1977, en forma simultánea con la creación del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, y desde entonces desarrolla su actividad de manera ininterrumpida. El Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín es el primer elenco oficial argentino dedicado a la danza moderna. Creada en 1977, está considerada como una de las compañías más importantes de la danza contemporánea, tanto en el nivel local como en el internacional. Actualmente dirigido por Andrea Chinetti, el Ballet fue conducido por destacados artistas de la danza como Ana María Stekelman (su primera directora), Oscar Araiz, Mauricio Wainrot, Norma Binaghi, Lisu Brodsky y Alejandro Cervera.

empecé en lo que sería una academia, lo que sería un instituto donde siempre estaba la danza clásica y la danza española. Y en realidad ahí lo que vi, lo que yo sentía mientras tomaba las clases y tenía los festivales y todo eso como que me faltaba algo. Y a los dos años conocí a mi primera maestra de danza contemporánea en Córdoba. En realidad, fui a ver un espectáculo y dije, esto es lo que quiero. Y ahí empecé a estudiar en paralelo Clásico y Contemporáneo (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Así comienza a detallar su recorrido, estudiaba danza clásica en la sede cordobesa del Ballet del Teatro San Martín y danza contemporánea en el ámbito privado. Después decidió migrar a Buenos Aires para continuar la formación de manera privada.

Andrea Briceño asegura que recuerda haber estado siempre en el ambiente de la danza, sus primeras clases las tomó en Neuquén con un profesor brasileño del que apenas se acuerda, luego con Laura Pulozzi y más tarde con Nancy Fuentealba, y describe que el movimiento siempre fue su motivación, recuerda puntualmente tener 5 años, ver en la tele *“el deporte y el hombre”*³¹ y alucinar con la Gimnasia Deportiva,

Y me acuerdo mucho de Nadia Comăneci³² y me encantaba lo que hacía, me encantaba ver la contorsión del cuerpo el nivel de, no sé si en ese momento me daba cuenta del nivel de perfección con el que trabajaban, pero si el paso por la paralela de una de otra, y visualmente había algo que me atrapaba de lo que sucedía con el cuerpo. Y tengo el recuerdo de jugar en el patio de mi casa haciendo medialunas sin parar, y la vertical y la araña, y todo el tiempo moviéndome de esa manera y ahí de esto: ir a danza, era como que yo en mi

³¹ Programa de televisión conducido por Pancho Ibáñez (Canal 13, 1983-1984 y 1990; ATC, 1985-1988; América TV, 1992)

³² Fue una de las primeras gimnastas entrenadas por Béla Károlyi. Deportivamente, conquistó nueve medallas olímpicas de las cuales cinco fueron de oro. Además, fue la primera gimnasta que obtuvo una calificación de diez puntos (calificación perfecta) en una competición olímpica de gimnasia artística. También obtuvo cuatro medallas del Campeonato Mundial y doce del Campeonato Europeo. Al lado de la rusa Svetlana Khorkina, Nadia ostenta el título de tricampeona del concurso completo individual del Campeonato Europeo, además de ser bicampeona olímpica de barra de equilibrio. En campeonatos nacionales, ella fue pentacampeona del concurso completo individual.

casa no se si bailaba, si me la pasaba haciendo pruebas más de ese tipo. Un poquito más adelante si lo primero que vi de ballet fue “*El lago de los cines*” entonces me impactó de otra manera, lo vi en la tele. Nada eso, me re impacto, pero era otra cosa, tenía que ver con la danza, con el ballet por decir de alguna manera, y ahí es como que empecé a ver de otra manera a la danza, a la danza a la que yo iba, que tenía que ver más con jugar (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021)

María Laura Balmaceda aporta desde su experiencia, similar a lo que cuenta Andrea, pero en Fiske Menuco (General Roca), ya que también era muy pequeña cuando comenzó a bailar:

A los 4 años mi madre me envía a las academias de danza que había en la ciudad de General Roca Fiske. En ese momento creo que había tres academias que aún siguen funcionando así que también tienen una historia larguísima. Donde se daba clásico, con muy poco conocimiento, pero fundamentalmente español. Yo tomé clases con Nuris Quintero. Después cuando se hace el edificio de Casa de la Cultura en el año 70 y pico, en el año 82 cuando comienzan a funcionar los talleres de danza ahí, yo vivía al lado, aún siguen viviendo mis padres al lado de Casa de la Cultura, ¡así que imagínate!, yo me iba vestida con las zapatillitas sola y volvía también vestida, no así mis compañeras porque nosotras pasamos mucho tiempo, muchísimas horas a lo largo de la carrera, porque la mayoría seguimos (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021)

También recuerda luego que el grupo que siguió era muy numeroso, aunque más tarde quedaron un grupo de 5 0 6 personas y que “fue pasando la institución por diferentes procesos”, lo que eso cuenta en su trabajo de investigación, “porque también es algo importante, que define y condiciona lo que es hoy la carrera de artes del movimiento”. El testimonio de Balmaceda resulta valioso, no solo por su propia experiencia en la danza contemporánea valletana, sino también porque su tema de investigación también está alineado con las memorias de la creación de la carrera de danza en IUPA. Así continúa su rememoración, comentando que primero tuvieron danza clásica y luego se incorporaron las técnicas de danza moderna y contemporánea, “eran 2

profesores del Teatro Colón, Marcio Chinetti³³ y Marta Galve, que eran pareja en ese momento y bueno estaban las clases dadas por ellos y después en el año 87 más o menos llega Mariana Sirote” (María Laura Balmaceda, entrevista personal 2021).

Hasta acá podemos dilucidar cómo van emergiendo varias aristas socio históricas alrededor de la práctica de danza. Condicionamientos de género y clase en torno a las carreras artísticas, también limitaciones institucionales y así como un difícil acceso a la formación en danza. Por ejemplo, en el relato de Mariana Sirote lo vemos cuando menciona las intenciones de su madre que no tuvo las oportunidades que ella sí; en el caso de Claudia Gómez Luna sus padres la incentivaron a estudiar otra carrera con la que suponían tendría más oportunidades, también manifiesta que le costó ingresar al Teatro San Martín por examen y límite de edad que establecía la institución. En el caso de Patricia Alzuarena podemos ejemplificar que el acceso a la formación le costó no solo por la cuestión económica, sino por las posibilidades de su territorio de procedencia. Andrea Briceño no reconoce condicionamientos desde su experiencia, pero sí de experiencias que le contaban sus compañeros/as, que serán explicitadas más adelante.

Por otro lado, María Laura Balmaceda y Patricia Alzuarena ejemplifican en su relato, algo de lo que habíamos leído en la tesis de Sabrina Mora sobre la existencia e incidencia de la danza y la cultura española en nuestro país, con instituciones privadas en las que se enseña la danza tradicional española tanto como la clásica en un mismo nivel, y que muchas existen con esa modalidad hasta el día de hoy. Además, estos institutos de educación no formal, que solían brindar clases de danzas clásicas y españolas, aún existen y tienen gran incidencia en la danza regional, en su mayoría han ampliado el abanico de propuestas (incluyendo árabe, contemporáneo, jazz, danzas urbanas, etc), lo cual merece un mapeo y un análisis aparte, que en esta tesis no tuvo lugar.

Vemos también que en el interior del país era, hasta hace unos pocos años, más dificultoso acceder a formaciones artísticas que en las grandes

³³ Bailarín y docente Estudió en el Teatro Colón, tiene una gran trayectoria internacional. Fue director de la carrera de danza en INSA y del Ballet de Río Negro entre 1985 y 2005. <https://balletindance.com/2017/01/01/marcio-chinetti/>

ciudades centrales del país (Buenos Aires – La Plata). Ya que las instituciones de educación artística formales en el Valle datan de los años 2000. Si bien IUPA³⁴ tiene sus comienzos en los años 70, los títulos otorgados tienen validez universitaria desde el año 2015; en tanto la EEDC otorga títulos de nivel terciario. Teniendo en cuenta el recorrido formativo de Andrea Briceño y María Laura Balmaceda, quienes comenzaron sus estudios desde muy temprana edad en los lugares donde nacieron y se criaron, podemos decir que en el Alto Valle recién a finales de los 90' se ampliaron las posibilidades para la dedicación exclusiva de la danza como trabajo.

Emergen otras dificultades a la hora de dedicarse a una profesión artística, tanto por los condicionamientos sociales (estereotipos de género y de clase) como por la falta de instituciones de educación artística públicas, para lograr una entera dedicación a la propia tarea, en este punto encontramos una vez similitudes y diferencias entre un relato y otro. Así Mariana Sirote cuenta que estudió Frances, Claudia Gómez Luna relata que su primera carrera de grado fue Educación Física, ambas disciplinas están sumamente relacionadas con la práctica de danza y aportan herramientas para el trabajo. Por su parte, Patricia Alzuarena, si bien se muestra interesada por la psicología no estudió de manera formal otra disciplina, pero sí debió trabajar para poder sostener sus estudios en danza de manera privada. Defiere de esto la historia personal de Andrea Briceño, quien además manifiesta enorme gratitud, ya que nunca debió trabajar de otra cosa que no tenga que ver con danza ni realizar otra tarea en paralelo, reflexiona:

La familia es muy importante si te acompaña, yo también lo fui entendiendo con los años por mis compañeros mismos, “no que en mi casa quieren que estudie otra carrera”, yo no escuché jamás eso de mi familia, de nadie. Es más, todos eran muy felices porque me dedicaba a bailar, te estoy hablando de mis abuelos, que bueno ahí hay un capítulo enorme, siempre fue como “anda por ese camino, es para vos”, no hubo como interferencias, a ver no hubo “¿qué carrera vas a estudiar?” No, yo ya estaba en mi carril, y por eso digo

³⁴ “En 1972 el doctor Rajneri decidió crear la Casa de la Cultura, con salas y espacios pensados para forjar las distintas ramas del arte. Allí nació, años después, el INSA, primer instituto que en 1999 se transformó en IUPA y desde 2015 tiene reconocimiento universitario” explican en la página oficial <https://iupa.edu.ar/sitio/el-iupa-vuelve-a-la-casa/>

no pase por la experiencia de tener que buscar laburo, de hacer cola de entregar currículum, de tener que pasar por un laburo que no quisiera hacer, no lo hubiera podido soportar tampoco, no sé si hubiera podido, no lo sé. Yo hasta que volví de Buenos Aires que fue hasta que mi mamá me mantuvo, 21 años, que volví ahí justo, sino algo hubiese tenido que hacer ahí en Buenos Aires también, me imagino, pero digo ahí volví y empecé a dar clases (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021)

Similar a lo que sucede con Andrea, es la experiencia de María Laura Balmaceda también en este punto, ella comenzó dando clases en el living de su casa familiar y bailando en el *Ballet de Río Negro*³⁵, luego participó de *Locas Margaritas* y más adelante con sus propias obras, mientras estuvo en Europa también coordinó algunos talleres. Asegura que empezó a dar clases en 1992, “a las niñitas, a cursos preparatorios, tenía 18 años, 17 por ahí. Ahí empecé, así que desde ese año nunca dejé de dar clases” (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021)

Tanto en el relato de María Laura Balmaceda como en el de Andrea Briceño queda en evidencia el acompañamiento familiar que tuvieron, para desarrollar su interés primero y su trabajo después, en torno a las prácticas de danza. En resumidas cuentas, podemos recorrer un camino de la danza mucho más allanado e institucionalizado para las nuevas generaciones. Emerge también de los relatos que se reducen los condicionamientos con el correr de los años, y se puede considerar la posibilidad de dedicarse al arte como una profesión y una forma de vida, porque también se amplía el campo laboral y las posibilidades de formación en instituciones públicas y privadas. Es decir, que se trata de un cambio generacional, ya que en las primeras entrevistadas que tienen más edad, evidencian condicionamientos de género y clase por parte de su entorno. En cambio, las más jóvenes dejan ver el apoyo familiar al igual que la posibilidad de estudiar danza sin necesidad de migrar de territorio. Lo hacen luego, por otros motivos.

³⁵ El Ballet Río Negro de FCP nació en 1983. Su repertorio está constituido por obras tradicionales del ballet clásico, neoclásico y contemporáneo <https://fcp.org.ar/historia-viva/elencos/ballet-rio-negro/>

Aun así, consideramos que sigue habiendo obstáculos, por ejemplo, en camino de políticas públicas, porque la danza no cuenta con Instituto Nacional, como sí lo tienen otras disciplinas artísticas en Argentina. En el ámbito de la realización audiovisual existe desde 2015 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), antes de eso existen antecedentes de leyes de fomento que datan de 1947. En tanto, la Ley Nacional del Teatro tiene su sanción en 1997 y con ella su respectivo Instituto (INT), en el cual muchas veces la danza tiene lugar con el formato “danza teatro”. Y, por último, la música cuenta desde 2013 con INAMU, el Instituto Nacional de la Música. Estos organismos estatales se enmarcan en el Ministerio de Cultura, teniendo presupuesto para realizar diversas actividades de fomento, como circuitos, subsidios, préstamos, formación, etc. La danza en cambio desde el 2010 pelea por la sanción de una ley que regule la actividad, aun sin éxito.

Contexto Socio-histórico

Así cómo en la reconstrucción de las referentes argentinas encontramos marcas de la historia nacional en sus vidas y por ende sus carreras, que tienen que, con la migración de otros países, luego con el gobierno de facto de 1976 – 1983, consideramos relevante hacer una salvedad respecto a cómo la crisis de finales de los años 90 y principios de los 2000 afectaron de algún modo las experiencias de las referentes regionales. Andrea Briceño, que se encontraba en Buenos Aires y tuvo que volverse a Neuquén, y de María Laura Balmaceda que decidió irse a Europa en busca de nuevos horizontes. Esto se ve ilustrado en el testimonio de Balmaceda:

95 fue un año tremendo, un año de crisis absoluta política, social y económica, donde la gente no cobraba, sobre todo los docentes, durante 6 meses, que se hacían ollas populares, fue un año muy difícil, menemismo, neoliberalismo, un año muy complicado y nosotras en ese entonces, Mariana Seguía acá en INSA pero daba clases en Neuquén ya con Laura Pulozzi, que tenía un espacio allá. Entonces ese año forma locas Margaritas en Neuquén, empieza a soltar un poco la institución de acá de Roca, de Fiske y se va para Neuquén, pero sigue dando clases acá eh (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Balmaceda comenta entonces ella también formaba parte de la compañía durante 1995 de danza junto a 3 o 4 compañeras, con las que viajaban en colectivo para ensayar en Neuquén. Recuerda puntualmente que

yo me acuerdo que ella podía ayudarnos un poco pero el otro poco que teníamos que pagar nosotras sin cobrar, porque muchas hijas de docentes y además era todo un círculo vicioso, era una crisis general en lo social en la Argentina por la política desastrosa, así que costaba muchísimo viajar, fue un año muy difícil, y bueno nos atravesaba también, pero de alguna forma nosotros lo sostenemos. Lo sostuvo Mariana allá y nosotros haciendo el gran sacrificio de viajar para Neuquén. (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

También lo vemos reflejado en la vivencia de Briceño, que comenta que la escuela donde estudiaba debió cerrar a finales de 2000 y la tutora, Silvana Cardell³⁶, se radicó en Estados Unidos. Briceño cuenta cómo vivió aquellos años:

muy tremendo, fue todo ese año de mucho aprender, aprender, aprender, un ritmo de clase que era como re zarpada, se cae todo, todo absolutamente todo, en marzo las que íbamos a la escuela de Silvana... porque Silvana tuvo que cerrar, era medio privada, era de gestión medio y medio entonces pedimos poder entrar a La Ruanova y nos dijeron que no, éramos 8 gatos locos, por cuestiones burocráticas, nada... y todavía la Ruanova no estaba tan formalizada como ahora la UN. (...) entonces me volví (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

La década del 90 se caracterizó a nivel económico por la inflación, y a nivel político por la influencia internacional neoliberal, con un estado poco presente. Paula Canelo (2005) sostiene que “desde 1999 el mantenimiento de la Convertibilidad constituirá una verdadera trampa”, ya que, durante los últimos años del gobierno menemista, en un contexto de elevada recesión, el modelo cambiario había podido ser mantenido dada la disponibilidad de recursos externos que financiaban el déficit fiscal mediante un “desquiciado endeudamiento” (p.34). Sin embargo, el gobierno de la Alianza buscó mantener el modelo de Convertibilidad, lo que implicaría la implementación de ajustes

³⁶ Silvana Cardell es coreógrafa y bailarina argentina que actualmente dirige la Cardell Dance Theatre en Estados Unidos <https://cardelldancetheater.com/>

fiscales a tono con las exigencias de los organismos de financiamiento internacional. El gobierno de De la Rúa tuvo el objetivo de mantener estable la relación con el exterior para generar una “dinámica de crecimiento”. Los resultados de ese proceso fueron determinantes para el estallido social, la sociedad argentina se reveló en las calles, en este contexto, los piquetes y cacerolazos con la consigna “que se vayan todos”. Para Canelo entre 1999 y 2001 la situación fue “dramática”. Describe el aumento del desempleo y la pobreza, en un marco de agotamiento terminal del estado. Asegura que las protestas fueron creciendo y complejizándose, surgen los piquetes, cacerolazos y saqueos. La autora afirma que las tres formas de protesta, “en un contexto de fuerte crisis económica y de creciente inestabilidad política, confluirán en los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre para contribuir significativamente con la caída del gobierno de la Alianza” (p.34).

Hasta aquí también vemos como el desarrollo de las experiencias y la construcción de sentido se enmarcan en contextos determinados y determinantes, desde distintos aspectos todas las bailarinas entrevistadas tuvieron dificultades que afrontar en su desarrollo profesional, algunas mencionan el esfuerzo o sacrificio. Tres de ellas lo relacionan con las condiciones socio económicas y una de ellas a su vez con el prejuicio de los padres. Vemos que hay una diferencia generacional en la que surgen a su vez diferencias contextuales, familiares y económicas; algunas llegan al Valle por proyectos familiares en un contexto particular en el que el territorio estaba teniendo un desarrollo, mientras que las más jóvenes son oriundas de esta región y parte de su formación la tuvieron con las otras tres. Continuaremos nuestra propuesta de análisis poniendo atención en la cuestión educacional.

La Educación y sus marcas

“La acción educativa es una acción corporal que acontece entre los cuerpos o contra los cuerpos, implica pensar en una disputa tanto por las corporalidades como por las palabras que serán posibles y vivibles en el espacio escolar en un momento histórico específico” val flores, 2018

Siguiendo con los ejes temáticos de las entrevistas, llegamos a la pregunta por la formación específica, sus referencias, esto será articulado con el capítulo de historización. De este modo, observamos que Mariana Sirote ha

tenido una formación privilegiada, ya que desde muy temprana edad estudió con referentes de los Ballets Rusos residentes en el país, luego con las y los referentes fundamentales de la danza contemporánea argentina, además de la posibilidad de viajar a Europa y Estados Unidos mediante becas. También María Laura Balmaceda tuvo la posibilidad de complementar su formación en Europa. Patricia Alzuarena tuvo la posibilidad de trabajar en otro país latinoamericano, Perú, y las otras dos dentro del país, refieren a una formación de gran calidad técnica y humana. Claudia Gómez Luna y Andrea Briceño, si bien no tuvieron experiencias de migración externa tuvieron una formación privilegiada en la técnica Graham con el docente Freddy Romero.

Comencemos con la experiencia de Mariana Sirote quien explica que se recibió de profesora de danzas clásicas y sus comienzos fueron en ese campo, luego obtuvo una beca en Francia:

en el Instituto Rosella Hightower en Cannes. Conocí el movimiento de la danza contemporánea y me gustó. Así que cuando volví a Buenos Aires después de la beca busqué por ese lado por el lado de la danza contemporánea, en Buenos Aires. Y ahí fui encontrando mi camino, mis maestros (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Además, nombra a algunas personas que marcaron su aprendizaje de la danza específicamente:

Tamara Grigorieva³⁷, que era una rusa de los ballets rusos de Diaghilev. Traían como un saber y una experiencia increíble, de haber bailado como en los mejores teatros del mundo y con una pasión porque además de eso a estar dándole clases a niños en La Plata, mucha gente de esa naturaleza, así como muy muy importante y a la vez con mucha sabiduría y pasión. Amalia Lozano, que fue mi profesora de composición, que en mi último trabajo de composición que era como el trabajo final. Me llamaron a la mesa y yo tenía 17 años, lo único que quería era bailar, no ser coreógrafa, pero ellos dijeron que habían visto el trabajo, que lo piensen, que les parecía que yo tenía condiciones para crear. Bueno, yo no le di bolilla, pero yo pienso que eso que me dijeron generó algo o

³⁷ Nacida en San Petersburgo, pasó la mayor parte de su vida en Buenos Aires. Estudió en París con una verdadera leyenda, Olga Preobrajenska, que fue primera bailarina del Ballet Marinskii y alumna de Marius Petipa. Falleció en 2010 <https://www.danzaballet.com/muere-la-bailarina-tamara-grigorieva/?print=print>

plantó una semillita. Y después bueno sí, en Buenos Aires en la búsqueda fui a un montón de maestros, pero los más importantes fueron Renate Schottelius³⁸, por eso la escuela de danza tiene un salón en su nombre que fue, digamos las dos pioneras de la danza contemporánea argentina fueron Renate Schottelius y Ana Itelman³⁹ una de las varias, pero bueno dos de ellas, te estoy hablando de los años 50, así que pude estudiar con ellas, con una técnica y con la otra composición. Y después me fui encontrando con muchos maestros a lo largo del camino, pero digamos que yo si tengo que hablar, hablo de ellas, muchos coreógrafos hablamos de las mismas personas, así que son maestros (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

En términos generales, y constatándolo no solo por el trabajo teórico de Marcelo Isse Moyano, sino también por el testimonio de Mariana Sirote, podemos afirmar que Renate Schottelius y Anna Itelman son consideradas las máximas exponentes de la danza contemporánea argentina. Sirote menciona además a otro referente de la danza contemporánea, como maestro, en otro aspecto:

Y además Oscar Araiz que acaba de escribir este libro “*escrito en el aire*”, el este año va a cumplir 80 años y él estuvo ahí, fue el primer bailarín del grupo de Ana Itelman, donde estaba Renate, fue alumno de Renate, como que, si bien me lleva bastantes años, como que compartimos y además bueno yo le tengo muchísimo respeto y somos amigos. Compartimos maestros, y él dice que en realidad los maestros los elige uno. Y que quizás uno se da cuenta quienes fueron sus maestros después, no durante. Es esa la cuestión, así que él por ejemplo Oscar que no fue maestro mío ni en técnica ni en composición yo siento que es mi maestro igual, ¿entendes? Lo que hablamos cuando hablamos, lo que leo de él, las obras que veo de él me siguen enseñando, pero enseñando esas cosas que no te olvidas más. (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019)

Sirote agrega en ese sentido que para ella en el arte los maestros son importantísimos, resaltando que quien “anda sin maestros le cuesta más andar, es como una orfandad.” Y que ella recomienda a sus estudiantes “que estén

³⁸ Ver capítulo 5

³⁹ Ver capítulo 5

atentos a ver cuáles son las palabras que te siguen sonando por el resto de tu vida, y bueno ahí están tus maestros” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019). Otro dato que debemos mencionar sobre la formación de Mariana Sirote es que aproximadamente en 1994 accedió a una beca para estudiar en Estados Unidos.

Por su parte, Patricia Alzuarena destaca desde su vivencia a quienes fueron sus docentes y las referencia a su vez, con referentes con las que se formaron:

en Córdoba tres maestras que a mí me marcaron fueron Laura Galante, Emilia Montagnoli que había estado en Alemania y Norma Raimondi⁴⁰ que también estuvieron en Alemania entonces había una cercanía con todo lo que es la danza alemana, con Mary Wigman, como esa línea, al igual que la escuela de Pina Bauch, entonces como lo teatral estaba bastante presente también ¿no? (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Marcando una segunda etapa Alzuarena relata cuando se fue a Buenos Aires estudió con Renatte Schotelius, con Cristina Barlison, con Ana María Stekelman, con Mónica Fracchia⁴¹, explicando que

tenían como distintas líneas básicamente, era como más apuntado al Graham, Renatte también con una línea que venía de Alemania, alemana ella. Y tanto Stekelman como Mónica Fracchia con la técnica Müller, y por supuesto que siempre en paralelo clásico, siempre clásico. Y tomé clases mucho tiempo con chicos, bailarines del San Martín que tenían mucha relación con lo que es la barra a ter, que era algo que a mí me interesaba mucho porque ubicaba digamos el estudio de las técnicas como la danza clásica que por ahí son mucho más duras (depende con quien las estudies ¿no?) y la barra a ter te daba otra posibilidad. (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Agrega después que cuando llegó al Valle, se encontró con “Laura Galante de Córdoba que ya estaba trabajando hacía un año ahí, entonces ahí la

⁴⁰ Norma Raimondi, profesora de danzas argentina radicada en Alemania <http://danzaybailarines.com/entrevista-a-norma-raimondi/>

⁴¹ Mónica Fracchia es egresada de la Escuela Nacional de Danzas. Se desempeñó como bailarina en la compañía del Teatro Gral. San Martín desde su creación 1977, hasta el año 1988 <http://www.alternativateatral.com/persona31544-monica-fracchia>

conocí a Mariana. Entonces estando ahí en el INSA, empecé a dictar clases de danza contemporánea pero no tenía título” (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Por otra parte, Claudia Gómez Luna, cuenta de manera menos detallada que “maestros son todos los que me rodean, pero en danza si tengo que nombrar a alguien Freddy, Marina Giancaspro⁴². Además, fueron buenas personas” (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019). Ambos fueron sus docentes en el Tetro San Martín.

En su trayectoria, Andrea Briceño, manifiesta una formación muy completa de la cual está muy agradecida. Al igual que Claudia marca la diferencia entre quienes aportaron a la técnica y a la vida. Andrea destaca a la propia Claudia Gómez Luna y a Nancy Fuentealba como personas que la prepararon para la vida. También destaca a Mariana Sirote en cuanto a su formación como intérprete, a Patricia Alzuarena como alguien que la emociona mucho y a Pamela Bazán como alguien muy sabia. Sin embargo, no deja de mencionar a Laura Pulozzi como una de sus primeras maestras de danza clásica, a Silvana Cardell⁴³ por la formación integral y la oportunidad que le dio de tomar clases en su academia y en el Teatro San Martín. En este último espacio, resalta como una fortuna el aporte de Freddy Romero en la técnica Graham con la que expresa una gran identificación. Particularmente a lo largo de su relato Andrea pondera a sus compañeros de la EEDC como grandes maestros, se emociona al nombrar como su “*familia* de la danza” a aquellos y aquellas con quien compartió la primera promoción; y luego reivindica el trabajo colaborativo que construye día a día junto a Luciana Grosvald y el resto del equipo docentes de la EEDC.

Por su parte María Laura Balmaceda detalla con quienes tomó clases: Nuris Quinteros a los 4 años, Marcio Chinetti y Marta Galve en la niñez y adolescencia, luego Mariana Sirote, Laura Galante y Laura Pulozzi. A través de

⁴² Marina Giancaspro es de las principales referentes de la danza contemporánea argentina, desde 1987 es educadora y colabora en instituciones y áreas de desarrollo de la danza en Argentina, tanto oficiales como del ámbito independiente. <https://www.rionegro.com.ar/marina-giancaspro-ensena-a-tomar-conciencia-LA442739/>

seminarios intensivos que se acercaban a la región tomó clases con Renatte Shotelius y Alma Falkenberg⁴⁴, entre otras. Durante su paso por Buenos Aires estudió con Ana Maria Stekelman. Y por último menciona los espacios europeos: “tomé clases con profesores de Rosas de la escuela de Parts, de Anne Terese, van den Keybus (...)” (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Hasta aquí nos interesa resaltar las experiencias de nuestras entrevistadas inmersas en el contexto de la historia de la danza. Vemos que ellas estudiaron o compartieron con personalidades que mencionamos cuando recuperamos la historización de la danza contemporánea. Esas experiencias que probablemente resulten lejanas, no lo son tanto, ya que de manera directa o mediada se relaciona con las trayectorias de las referentes regionales. Vemos que de diversos modos todas tuvieron alguna relación en cuanto a los estudios de la técnica clásica y luego corrientes más europeas o americanas.

Siendo fieles a nuestros objetivos de investigación podemos resaltar también la diferenciación que hacen ellas mismas respecto de con quienes han tomado clase o estudiaron técnica, y quienes marcaron algún aspecto de su vida más allá de lo profesional y relacionar esto con las ideas de corporeidad, y educación en danza que mencionamos en nuestro marco teórico. De este modo llegamos al punto más álgido de este análisis: El vínculo entre la formación que estas mujeres tuvieron y cómo desarrollan hoy sus clases.

¿Qué implica la tarea docente?

Ahora veremos qué reflexiones realizan ellas sobre la relación que tiene la formación a la que accedieron con la que ellas proponen en su rol docente.

Mariana Sirote detalla su carrera como docente y la dinámica que fue tomando con el correr de los años, comenzó a dar clases en Buenos Aires, recuerda que empezó a dar clases en Buenos Aires a niños y adultos, “no me apasionaba, pero me gustaba bastante” dice y agrega que con las infancias no tenía tanta paciencia:

⁴⁴ Creadora de la esferodinamia. <https://www.esferobalones.com/esferodinamia/>

yo era muy jovencita, empecé a tener mis propios hijos ya con eso me alcanzaba y me sobraba, y tenía 3 hijos varones y tenía alumnas mujeres y había una parte de las alumnitas que no les tenía paciencia, ellas se querían maquillar, ellas querían hacer de princesas y bueno eso no, estaban muy pendientes de la ropa que se ponían para la clase y a mí no me importaba, entonces no era algo que me atrajera especialmente las niñas, no había ningún varón en esa época, después si los adultos me gustaban más (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Pero cuando llegó al Alto Valle se encontró con un panorama muy distinto, comenta que “cuando llegué acá si o si era la enseñanza, había que enseñar si no había nada, así que ahí fue el tiempo que me fue dando las buenas sensaciones de enseñar, y encontrando una forma, un método y perfeccionándolo con el tiempo”. Circunstancia que reafirma, “ahora me encanta, me gusta muchísimo dar talleres, tener acercamientos con las personas bien intensos, si me encanta, conocer qué es lo que sabe el otro, basarme en eso para enseñar”. Nos interesa resaltar algo que ella misma destaca respecto a los cambios en los modos de enseñar:

Cómo que antes uno tenía la clase preparada, ¿no? Y fuera quien fuera el que esté agarrado de la barra hacia la clase esa que yo tenía preparada, y con el tiempo, por eso me fue gustando cambiar la metodología de la barra e ir viendo quién estaba agarrado de la barra y qué sabía, y como era la persona. Y ahí bueno buscar la forma de llegar, así que bueno esa fue mi evolución con la enseñanza. (Mariana Sirote, entrevista personal, 2021).

Claudia Gómez Luna en un sentido similar, marca como fue adaptándose en el correr del tiempo:

Me tuve que adaptar a los cambios, yo soy muy milica, mi formación era estricta, pero me adapte a los cambios, a los cuerpos. Cuando yo estudiaba el docente era el que tenía el conocimiento. Hoy no creo eso, creo que se construye (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019).

De este modo, agrega como ejemplo la clase de Técnica Graham y comenta que va “mechando técnica con *impro*⁴⁵ porque los cuerpos son muy diferentes. Observar las impros y ver qué lo que sucede es buenísimo. Uno lee

⁴⁵ Improvisación

lo del feedback y que se yo, pero es real, siempre hay un ida y vuelta.” El testimonio de Claudia abre una arista para pensar, ¿qué cuerpos son los que bailan? Y que como docentes ampliar esa posibilidad a diversas corporalidades es también un desafío. A esto le suma algo en lo que después veremos, se emparenta con la percepción de Patricia en cuanto a la formación permanente, aunque mayoritariamente están el rol de docentes, Gómez Luna dice entonces: “Un docente tiene que seguir estudiando. Yo entreno pilates todos los días y hago los seminarios que puedo, que mi cuerpo se banca.” Cuenta que desde que empezó a hacer tai chi hizo un “click” y aplica esas cosas en las clases que da.

Patricia Alzuarena antes de relatar su experiencia como docente hace una salvedad:

Yo primero me posicioné como bailarina, ósea mi mayor deseo era ser bailarina, entonces por supuesto que cuando empecé a cruzar lo que era ser bailarina, o estar en un escenario con el ser docente, empecé a ver cómo uno va alimentando al otro rol ¿no? Entonces que, en mi hacer artístico como bailarina, en las creaciones eso iba alimentando a la cuestión docente y viceversa (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Y luego confía que siente “un gran crecimiento en relación al ir trabajando desde aquel momento cuando comencé a dar clases a como me siento hoy en esta construcción y lo que significa la transformación para mí en relación a la docencia”. Sigue explicando que viene de una estructura jerarquizada:

“bueno allá está el docente, amo wau”, e ir cambiando eso a mí me pareció algo enriquecedor, por más que creo que uno como docente tiene un lugar para poder transmitir y ayudar digamos a que el estudiante pueda, bueno pueda hacer su propia síntesis. Eso es lo que a mí me interesa, que pueda hacer su propia síntesis, su propia elaboración, de acuerdo a lo que como docente puedo acercarte, transmitir. Ese sería el tema en relación a la docencia ¿no? Y que realmente es algo que para mí es muy importante (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020)

Luego, sobre su paso como directora de la EEDC remarca la importancia de estar en el aula, cuestionando la jerarquía directiva:

Porque si no te quedas como lejos de todo, me parece que uno tiene que seguir estando cerca de los estudiantes, ver qué es lo que sucede. Realmente creo que estando en el aula uno encuentra como el termómetro qué es lo que está sucediendo (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Andrea Biceño concuerda bastante con las demás en cuanto a la transformación de su abordaje, asegura que nota cambios en su práctica y en su actitud personal, y resalta un motivo fundamental, que se contrapone con la experiencia de Sirote: “y acá es donde vuelvo a mis grandes maestros que son los niños, yo aprendí muchísimas cosas con ellos. A todo nivel.” Comenta también cómo es que ella se autorregula para testear si eso que se propone enseñar llega a un otro, haciendo un profundo énfasis en la pregunta tácita: “¿vos podés devolverme algo?” (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Así vemos que las docentes coinciden con esta idea de ir elaborando una propia versión de sus modos de enseñar, más flexible, sin dejar de ser profunda. Y de ese modo, construir el conocimiento en conjunto con quienes toman sus clases. Sus relatos nos invitan a reflexionar sobre qué cuerpos bailan, quienes son los que bailan y con que cuentan para hacerlo. Esto a su vez, según los dichos de Patricia y de Claudia las nutre tanto en la tarea docente como también en la cuestión escénica. Gómez Luna asegura que “hay que ir a ver a los alumnos” y explica

Ya sé que lo que voy a ver no me va a gustar (ballet, comedia musical, chicago...) pero voy por los alumnos porque además después les digo, no me gusto, pero que valioso esto o lo otro, o los ves “en otra faceta” y después les podés decir... “potenciar” (Claudia Gomez Luna, entrevista personal, 2019).

Andrea Briceño amplía esta idea, ya que entiende que si su deseo está en enseñar es necesario ponerse a un mismo nivel para que esa información llegue:

sí a mí lo que me interesa es llegar a un otro primero tengo que estar a un mismo nivel con el otro, entonces a partir de ahí esto no?, yo te doy vos medidas, y si no me podés dar es porque yo te estaré dando algo que no, o no hay interés en eso o no se entiende. Antes que mirar al otro, ¿no? Entonces bueno fue como empezar a volverlo simple, desde el diálogo desde las palabras (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

En la misma línea, María Laura Balmaceda describe que le gusta mucho la docencia:

la he ejercido siempre con muchísimo afecto, con mucho amor porque tiene que ver con algo que a mí me atraviesa, algo que tiene que ver conmigo, con algo que yo quiero convocar en el otro, traspasar, quiero invitar al otro a que tenga esas experiencias que he tenido yo, que me ha dado el arte de bailar, que me ha dado el movimiento, el lenguaje del movimiento y que me ha dado también la danza contemporánea. (...) me ha permitido indagar en mí misma, en mis propias inquietudes, mis propias búsquedas, entonces es eso, es lo que yo intento ofrecerle a las demás, a los demás les demás, todos los alumnos que he tenido en clase. (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Balmaceda detalla su postura pedagógica:

En primer lugar yo me planteo frente a la clase sabiendo que somos personas distintas, diferentes, con diferentes potencialidades, con diferentes intereses, diferentes historias además, con distintos objetivos, pero básicamente pensar que en ese momento somos un grupo de trabajo, también me interesa mucho, yo creo que las cosas se tienen que hacer grupalmente, porque grupalmente uno se constituye como mejor persona también, no solamente por las cosas que pueda llegar a producir, si no por lo que puede generar en uno no? (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Balmaceda además reflexiona sobre la práctica docente:

el hecho de que uno es responsable de personas en ese momento y entiendo también por mi historia, que conmigo tuvieron prácticas que no fueron beneficiosas para mí como persona, entonces yo no quiero repetir esas prácticas y aprendí de eso para poder ofrecer un espacio de estimulación, un espacio de crecimiento, un espacio de creer en sí mismo y de inducir a la autoestima, fundamentalmente, aun sabiendo que en ese lugar te encuentras, incluso hoy en la actualidad, con problemas de alimentación, gran problemática en ese sentido, porque hay muchos encuentro y muchos conflictos en cuanto a los enfoques pedagógico (...) (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Siguiendo de cerca la cuestión pedagógica que es lo que aquí nos interesa, nos resulta muy gráfico en el sentido de lo que relata Laura, la experiencia de Andrea en Buenos Aires: “te juro que vi chicas que lloraban (...) yo miraba alrededor y decía, “¿qué le pasa? si uno está para hacer lo que le gusta” (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Ante estos relatos retomamos las ideas que estuvimos trabajando en torno a la socialización; y nos permitimos afirmar que los procesos pedagógicos dejan huellas significativas las corporeidades, en la identidad, y así también es como se constituye después una futura postura pedagógica. Es decir que hay algunos sentidos que se reproducen y otros que deconstruyen. Por ejemplo, las prácticas que en pos de ser disciplinadas solapan o encarnan explícitamente violencia, están cada vez más erradicadas. Quienes las vivieron, intentan desde su rol docente no reproducirlas. Otras en cambio, se reproducen, podemos mencionar como positivas el cumplimiento de la puntualidad horaria, la escritura y la reflexión del quehacer dancístico que se tiene. Y seguramente habrá otras que de manera consciente o inconsciente se reproducen o se cambian pero que, claramente no podemos dilucidar de los relatos.

Podemos reflexionar también en torno a una idea de *poder* que posee quien ejerce el rol docente ante quienes están en el rol de estudiantes. Varias de ellas hablan de las huellas que han dejado sus docentes de danza tanto en la parte técnica específica, como maneras de abordar la práctica, y algunas van más allá asegurando que les han dejado enseñanzas vitales, o hasta cuentan anécdotas de consejos.

Andrea Briceño, por ejemplo, aporta una consideración sobre Claudia Gómez Luna que ilustra lo que queremos señalar:

yo con Clau aprendí cosas que tenían que ver con la vida más que con la danza, la vida en relación y a la danza. Ósea ella me permitió observar cosas que dije Wau! y aparte de una manera muy especial, yo me sentí muy cuidada con Clau, y aparte fui una afortunada total porque tomaba clases sola. (...) Pero de Clau tengo recuerdos de que me diga cosas, muy directa, una bajada muy directa, que yo en ese momento no me daba cuenta, pero todo eso que Claudia me enseñó yo lo capitalice cuando me fuí a vivir a Buenos Aires y ahí sí que la vi, la vi mal. Vi el lado oscuro de la danza. En INSA ya pasaban cosas, pero era un medio, no llegaba a ser tan. Te juro que vi chicas que lloraban... nada como

que siento que lo que Claudia puso en mi fue una armadura para poder enfrentar la vida de la danza en otro lugar, fue como si se hubiera anticipado a... (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Algo similar comenta Mariana Sirote, sobre el momento en que tomó la decisión de dejar Buenos Aires y dialogó la decisión con sus docentes, “[tanto] Renatte como Ana como Bellini, ¡otro profesor que yo tenía, me dijeron “anda anda!, allá hace falta, acá sobramos”, “si yo fuera más joven te robaría el lugar” me dijo Bellini” (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Retomaremos algunos aportes teóricos, para reafirmar lo que venimos planteando. Por un lado, Binaghi y Akamine (2016) aseguran que la experiencia demuestra que el aprendizaje no es algo definitivo, si no que se redefine en la práctica. Y por su parte, Paulo Freire (1993) plantea esa estrechez de enseñar y aprender a la vez, quien enseña reconoce lo aprendido a la vez que observa el proceso de sus estudiantes y de ese modo aprehende lo enseñado.

Desde las memorias pedagógicas de nuestras referentes podemos pensar que ese poder ha cobrado otra dinámica, con el correr de los años. Ellas aseguran tener prácticas docentes más humanizadas, menos rigurosas, con plena conciencia del otro. Para concluir este apartado se recupera la idea de que la tarea docente implica muchos aspectos además del conocimiento específico de una técnica, en este caso de danza contemporánea, como un registro de las otras personas y sus realidades, una coherencia curricular y una noción de contexto, así como una apertura y entrega ante la construcción de conocimiento.

Rol de las mujeres en la danza

Un eje fundamental para este trabajo que abordamos, también en el capítulo de historia, fue el rol de las mujeres en la danza. Todas las entrevistadas coinciden en que hay una presencia muy fuerte, pero cada una lo comenta con su impronta. Mientras Mariana lo ve con una mirada más histórica y social, Claudia lo ve de un modo más bien energético y Patricia lo relaciona más con las cuestiones prácticas. Andrea por su parte no tiene dudas al destacar una postura luchadora en las mujeres de la danza y María Laura detalla algunas

contradicciones. Estas últimas además reconocen la impronta femenina en la historia regional de la danza contemporánea.

Así Mariana Sirote hace la diferencia con el teatro donde según ella la presencia del sistema patriarcal ha sido más explícita y asegura que “La verdad que en la danza es un rol esencial.” Y luego lo describe desde su propia percepción, por un lado, la cuestión operativa de los roles de género:

Es verdad que en la cabeza de los teatros había un hombre, pero había muchas compañías dirigidas por mujeres, grupos independientes dirigidos por mujeres, maestras mujeres, los porcentajes que estamos hablando se repiten en todos los lugares de la danza. Yo en mi carrera de danza ¿que tuve? Un maestro, profesor y el resto mujeres, de danza ¿no? La directora era mujer, bueno en la escuela de danza ahí en Roca estaba Marcio Chinetti, pero después éramos todas profesoras mujeres. Es difícil analizar el rol de la mujer cuando en realidad es la protagonista de la historia (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Y luego, va más profundo reflexionando sobre los sentidos sociales que contempla la disciplina artística en cuestión:

Si bien bueno, se suponía antes que la bailarina era frágil y bueno se puede analizar que el que levanta a la bailarina es el varón, el partener, el que hace la fuerza es el partener, y bueno quizás eso si viene como ya marcado con la danza pero que después la danza contemporánea se ocupó. Yo creo que además la danza contemporánea es híper democrática, híper pluralista, uno no la elige por el tipo de movimiento bonito que te gusta te llega, si no que uno lo elige porque también hay una ruptura con estructuras permanentemente, viste, la danza contemporánea propone rupturas permanentes, entonces entre otras cosas, no hay lugares más importantes que otros, el centro del escenario no es más importante que el resto del escenario, al varón no le toca levantar a la mujer, a veces a la mujer le toca levantar al varón, como que no hay primera bailarina, todos bailan, es grupal el tema, hay un sólo, hay un dúo, hay un trío. Entonces como que ya la concepción de los géneros es distinta para la danza contemporánea, esta es la conclusión como que la protagonista es más la mujer que el hombre (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Sirote abre un poco más el juego y comenta cómo ve ella el rol de los varones en este ámbito:

De los compañeros que yo tuve a lo largo de mi vida eran gays, la mayoría el 90 por ciento, y nosotras no teníamos problema con eso, era una característica, y yo pienso que bueno muchas actividades artísticas también ¿no? Quizás mucho de la sensibilidad, la introspección, de la soledad que les tocó vivir, del aislamiento, cierto aislamiento y el arte es un modo de apartarse de ese aislamiento, encontrar por otro lado la compañía, y que no se acercan. Mucha gente no manda a danza a sus niños porque dice que se va a ser puto. Todavía, ya te vas a enterar en la escuela de niños iban niños y tuvieron que dejar porque en la escuela los cargaban, y les encantaba ir. O padres que directamente ni los mandan, los mandan directamente a deporte, ni se les ocurre mandarlos a danza, todo eso todavía está. Yo creo que está menos, pero está bastante (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Por otro lado, Sirote al hacer el repaso de cómo fue dejar su trabajo en INSA para dedicarse de lleno a la actividad en Neuquén, habla de un personaje fundamental, Norberto Rajneri:

Y cuando nos mudamos al IUPA nuevo, la ciudad de las artes, bellissimo escenario, por fin. Prohibido para los alumnos, yo iba igual con los alumnos, no se podía sacar a los alumnos a bailar afuera, yo los sacaba lo mismo. Eso, que se yo, hacer igual las cosas. Y después armé el grupo *Locas Margaritas*, entonces se enojó el, pero porque tenía una mentalidad de señor feudal en relación a lo que él había creado, que yo eso si se lo súper reconozco porque se jugó todo ahí, pero con este detalle de ser dueño entonces ahí no sos dueño de las personas, entonces armar un grupo independiente acá le cayó re mal, yo podía trabajar en los dos lugares, de todos modos. Poco a poco fue teniendo más trabajo acá, cada vez me pesaba más el viaje (Mariana Sirote, entrevista personal, 2019).

Claudia Gómez Luna, sin desconocer que las referentes de la danza contemporánea históricamente fueron mujeres, determina:

Yo creo que es todo energía yin yang. En el ballet uno puede decir que nace con una impronta del hombre, o que la protagonista es la mujer y el hombre la sostiene, pero en lo contemporáneo no importa si tenes tetas o pito la danza contemporánea un poco degenera eso, y tiene que ver con mover la contemporaneidad. No tiene que ver con los géneros masculino femenino si no

que tiene que ver con energías que se entrecruzan y hacen un gran tramado de espesor (Claudia Gómez Luna, entrevista personal, 2019).

Respecto a la figura de Rajneri, Gómez Luna resalta que hay cuestiones institucionales que siguen vigente de la época en la que él dirigía todo.⁴⁶

Andrea Briceño no tarda en responder cómo ve el rol de la mujer en la danza: "gigante, muy enorme, a ver, y muy enorme" y luego se explaya tanto a nivel histórico como regional. Reflexiona:

si uno mira un poco más hay muchas mujeres por debajo y entró por ahí creo que es donde quizás Marta Graham aparece como alguien que uno se olvida de Dory Humphrey, ¿por qué? porque la mina estaba más empoderada que la mierda, así nomás te lo digo, la tenía, este es mi trabajo, esta es la técnica que tengo y con ella compongo obra, y la mina iba como muy enfocada. Tras eso. "y si necesito tu colaboración", tenía un carácter muy fuerte muy firme (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

Luego aporta su mirada a nivel regional:

Mariana es un caso porque persiguió también su deseo y lo sigue persiguiendo. no? eh... Marian, bueno Patricia, me emociona, Patri es alguien que me emociona mucho, ¿emmm... por esto no? Mi generación al mismo tiempo ya ganó mucho, la generación de ustedes también, los que estudian ahora también, primer año, 20 años, hay mucho ya ganado, pero los cuerpos femeninos de la generación de Mariana han luchado mucho para lo que vivimos hoy, lo que disfrutamos hoy OTRES. ¿se entiende? Han abierto mucho camino así que eso es admirable, es muy admirable. Y te podría nombrar, no quiero dejar fuera otras mujeres como Margarita Casares⁴⁷, alguien de la academia que abrió el camino en Neuquén, yo no llegué a poder hablar con ella nunca, y es algo que me va a faltar siempre porque era un eslabón muy importante, lo fue lo es, lo va a ser, para Neuquén. Entonces ella y digo para no olvidarme de personas que han construido un camino y han sido mujeres en la danza acá en la región, a eso

⁴⁶ Cabe aclarar una vez más que el registro auditivo de la entrevista con Claudia Gómez Luna se perdió por un problema técnico.

⁴⁷ La bailarina Margarita Casares llegó a la ciudad de Neuquén en el año 1974, y desde entonces se convirtió en una de las referentes locales de las danzas clásicas y españolas. [https://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/cronicas/fallece-bailarina-casares-integrante-rondalla-asociacion-espanola-neuquen/20201217161158101805.html](https://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/cronicas/fallece-bailarina-margarita-casares-integrante-rondalla-asociacion-espanola-neuquen/20201217161158101805.html)

voy. Bueno eso, la lucha por su deseo y por dejar algo (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

María Laura Balmaceda tampoco duda al responder esto y sin necesidad de re pregunta describe desde su vivencia cómo ve el rol de la mujer en la danza contemporánea, sobre todo en esta parte del mundo:

El rol de la mujer en la danza, sobre todo en lo regional es fundamental así, fundamental, porque básicamente el género que ha mantenido y ha pluralizado me parece este arte, esta disciplina, no quiere decir que no hay hombres, que no haya docentes, porque hoy los hay y hay muchos más incluso en las instituciones, pero la mujer cumple un rol importantísimo y creo que la danza... pero vos fijate que hay una mirada en contradicción en eso, porque la mujer siempre ha sido el género que ha preponderado en la danza, hay una contradicción, en el sentido de que en cuanto a las técnicas más antiguas te estoy diciendo, como el clásico por ejemplo, los roles fundamentales estaban dados por los hombres. Los hombres eran los que comandaban digamos el área de la danza clásica, los hombres eran los que escribían, los hombres eran los docentes, los hombres. Sin embargo, eran las mujeres, las intérpretes, las que estaban ahí generando lenguaje de movimiento. Hoy ha cambiado eso, hoy ha cambiado y la mujer ha tomado otros roles, pero tiene que ver también con esos procesos de cambio y de lucha del feminismo, y yo me sumo a esa lucha, ya te digo desde un primer momento, fui feminista, no lo sabía, fue de manera intuitiva. Porque en mi casa también se vivió de manera así muy donde los géneros eran muy equivalentes y considerando las diferencias por supuesto (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Por último, ella destaca a Mariana Sirote como la pionera y la situación de IUPA en particular donde prevalecen los varones en los puestos directivos.

Patricia Alzuarena tiene sus recaudos para reflexionar sobre esto, pero su experiencia describe a la perfección el rol de la mujer en el ámbito de la danza:

Mira, el otro día, después de la muestra viste, alguien me dijo. Nada, que le había impactado la muestra ¿no? y como... como que hay un grupo de mujeres que llevan adelante la escuela, llevamos, ¿no? Y que así fue siempre. Y que en realidad como desde un lugar lo veo... la mujer como desde un lugar receptivo, más allá de que ahora está todo el tema de los géneros, no me voy a meter con eso. Pero digo sobre todo porque no deja de resonar lo que sucedió

este año. La mujer como un lugar muy fuerte de acompañamiento, de lo receptivo, no sé yo veo mujeres luchadoras, apasionadas, muy... lo que veo en el correr del tiempo ¿no? En relación a la danza, la danza acá. Si me voy a mi experiencia en Perú, en Lima, fue lo mismo. Como hay, sí. La mujer tiene un lugar fuerte importante, sobre todo bueno acá. Aquí en Neuquén. Es como... no se... Si yo pienso en la escuela, pienso en su creación así con mujeres como... (...) Para mí es muy fuerte especialmente el lugar acá de la mujer. Pero bueno también podemos pensar en la danza contemporánea en la danza moderna, el rol de la mujer muy importante ¿no? (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Así vemos que, tanto desde sus experiencias, como sus creencias, como la formación que tuvieron estas docentes, deja una huella muy grande el rol de la mujer; y cobra fuerza nuestra idea inicial de que en este ámbito educativo y artístico las mujeres tienen mucha preponderancia, en lugares de mayor o menor concentración de poder, indistintamente. Imprimiendo más o menos sensibilidad, pero siempre habitándolo desde sus particularidades. Volviendo un poco a la teoría, traemos las ideas de Sophie Kasser en su texto “El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer” donde alude que la danza es

un lugar de libertad que las mujeres han encontrado, un espacio cultural donde crear su sentido, donde expresar algo propio a través de temas próximos a una experiencia de vida femenina (sus relaciones, su sexualidad, la decisión o no de ser madre, entre otros), a través de cuerpos y textos de mujeres (Kasser, 2009, p.35).

Para dar cuenta de lo que propone Kasser podemos agregar el testimonio de Margarita Bali quien nos decía que “costaba mucho hacer el típico dúo de amor de la pareja, no sé, no era mi fuerte, no era mi tema.” Y por eso hacía muchas más obras con bailarinas mujeres abordando temáticas de su interés y en un momento se vio atraída por la dinámica física de los varones y creó hombres en juego” donde abordó temas que estaban socialmente asociados a varones (la oficina, la guerra, lo agresivo). Además, asegura que:

por suerte el mundo de la danza es mucho menos discriminatorio y machista que el mundo general de trabajo. Ósea la mujer siempre estuvo en la danza. Por ahí a veces en algunos roles de dirección tenes la sensación de que

a los hombres los eligen más que a las mujeres, habiendo muchas más mujeres, de golpe hay menos hombres, pero entonces hay como la mirada desde la cultura de elijamos a fulano. Eso existe un poco, pero viste uno se defiende, te defendes con tu trabajo, con lo que se ve, con lo que haces (Margarita Balli, entrevista personal, 2023).

Y si pensamos que la construcción del conocimiento es dinámica e interactiva y que el cuerpo es lo que tenemos para habitar nuestra existencia, sobre todo en sociedad, volvemos a las palabras de Sophie Kasser quien agrega que “poniendo mi cuerpo en movimiento, me siento dentro de la historia, me otorgó el derecho a decir el mundo con mi cuerpo” (Kasser, 2009, p.37). Analizando estas memorias pedagógicas, lo vemos ante historias de confianza en lo que se está haciendo y valentía ante los desafíos y obstáculos que se presentan en distintos niveles de la vida. Con esto me refiero a estudiar danza a pesar de los estereotipos de género, trabajar para costear estudios, decidir no trabajar para encarar proyectos nuevos, incluir configuraciones familiares en la práctica profesional, entre otras.

Aspectos de la Femenidad que se Problematizan y se Naturalizan

“El lema feminista lo personal es político, que vuelve la cotidianeidad de los cuerpos un asunto de poderes y disciplinamientos, al desnaturalizar sus jerarquías y desigualdades, en el espacio escolar muta hacia lo personal es pedagógico, porque cada gesto, silencio, resistencia, pregunta, titubeo, que desborda los cuerpos de docentes y estudiantes, es asunto de historias, normas y saberes que cruzan nuestras vidas y desgarran la normatividad escolar”. val flores 2018

Poniendo el foco en la construcción de feminidad de las entrevistadas, algo que emerge de sus propios relatos, es la maternidad. Además, es un tema que a las mujeres se les suele observar desde el sentido común, sea cual sea la profesión que realicen. Las tres primeras entrevistadas (Sirote, Alzuarena y Gómez Luna) son madres y llegaron al Valle gestando un proyecto familiar. Ellas, no la cuestionan, si no que la incluyen y de ese modo entrelazan la configuración familiar con la práctica profesional, cada una desde diversas perspectivas. Podemos teorizar esto en palabras de Sophie Kasser (2009), quien señala que “en la danza, las mujeres no separan: conectan vida cotidiana y política, crean un hacer política de manera distinta” (p.29). En su investigación Schnaidler

(2006) por su parte remarca, al igual que hacemos en esta instancia, como se entrelazan el ámbito privado y el ámbito profesional. Describe así que las mujeres en la danza se encuentran como sostén de familia en lo privado y en el ámbito de lo público como un espacio de desarrollo profesional y de innovación en las ofertas de actividades artísticas. Además, el autor destaca que la historia reciente que relatan sus entrevistadas denota cambios en sus prácticas maternas y como profesionales en los espacios formales y no formales de la danza.

De las entrevistas se puede observar también la idea de familia, ya sea cuando describen su familia de origen o su familia descendiente. Sin embargo, Andrea Briceño, explícitamente, se refiere también a otra familia, “mi familia de la danza”, poniendo como ejemplo que una de sus compañeras de cursada y luego de trabajo que es la madrina de su hijo. Cuenta la anécdota en la cual viajaron a México a mostrar una obra “cuando “el Feli” tenía 8 meses”.

Además, los datos arrojados en esta investigación se tensionan con lo que leímos de Ana Abad Carles, quien diferencia entre las carreras de bailarinas y coreógrafos, supone en su texto que:

Para la mayoría de las mujeres, si planean el fin de sus carreras como bailarinas a esta edad, está la presión biológica de empezar una familia (Marston 2003). De esta forma, la maternidad de alguna manera se convierte en el hecho fundamental en el momento de la transición profesional en la que la mayoría de los coreógrafos comienzan sus carreras (Abad Carles, 2012, pág. 284).

Vemos en profundidad como la maternidad y la familia se relacionan de un modo u otro con lo profesional. Empezando por la coincidencia que destacamos en las tres primeras entrevistas. En el caso de Mariana Sirote vino a Neuquén porque su marido tenía una interesante propuesta laboral y a ella la esperaba el trabajo en el INSA. Patricia Alzuarena también vino porque su marido venía por trabajo, y el INSA la también encontró una salida laboral. Cuando viajó a Perú la situación fue similar. Alzuarena cuenta que, si bien allí trabajó en dos universidades también, “en realidad era un proyecto más familiar que mío, personal o artístico y bueno, pero fue súper enriquecedor porque cuando llegue a Perú yo me contacte con un grupo de docentes, docentes, coreógrafas bailarinas (...)” (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

En el caso de Claudia Gómez Luna también, su marido trabajaba en Zapala y en una de las visitas a la región ella se acercó hasta el INSA a dejar un curriculum, y al poco tiempo la llamaron para tomar el cargo que dejaba Mariana cuando gestaban la EEDC. Surge entonces otro interrogante ¿cuánto y cómo han influido sus parejas en sus carreras profesionales? ¿A la hora de tomar estas decisiones habrá tenido más peso el trabajo de ellas o de sus parejas? ¿Habrá tenido mayor influencia la propuesta económica? ¿O bien, primo el deseo?

Mariana Sirote relata que desde un primer momento junto a su marido pensaban en criar a sus hijos en algún lugar del interior del país, y por eso la propuesta de venir a Neuquén fue apropiada; como ya vimos, menciona a sus hijos cuando habla de su relación con las infancias y luego cuando decide dejar de trabajar en INSA para abocarse a la creación de la EEDC, ellos también tienen alguna incidencia en esta decisión. En el caso de Patricia Alzuarena, sucede algo parecido, argumenta que tomó la decisión de no trabajar más en INSA y la incipiente maternidad tuvo mucho que ver en eso:

tenía que elegir, a la vez había tenido mi primer hijo, así que era como muy loco, porque yo me iba con mi hijo allá, muy loco, entonces me acompañaba o mi pareja un día y otro día me acompañaba una chica. Mientras yo daba clases, ella estaba en el bar o estaban en el bar con él bebe, entonces bueno, llegué un punto que no pude más (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

Luego cuenta una anécdota con comicidad:

Hace poco una alumna también, de primer año, me preguntaba “¿y lo personal se te mezcla con lo laboral?” ¡Todo el tiempo! Toda mi vida. O cuando mi hija decía bueno este es el auto de danza y yoga. Porque ahí podía ir a comprar la verdura como llevar todo el vestuario (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

En el mismo sentido que Alzuarena, Briceño nos cuenta que

quien me ha enseñado de la vida es la danza, porque mi modo de ir a la vida es el modo que aprendí también la danza. Ósea también lo tengo super comprobado, yo voy a hablar con mi hijo del modo en el que proceso, en el que uno entra a la clase y hace la clase, ósea hay un montón de cosas que están organizadas en mi cabeza desde ese lugar, es muy fuerte (Andrea Briceño), entrevista personal, 2021).

El caso de Claudia Gómez Luna es particular, ya que habla mucho de su hijo y además tiene una obra dedicada a su hijo y a su padre. “Hice una con música de Divididos que empezaba con María Elena Walsh, y otra con música de Jaime Ros que se la dediqué a mi hijo “el Rafa” y porque Jaime Ros me hace acordar mucho a mi papá”, cuenta y se emociona.

En estos casos se ve que, ni su condición de género ni sus maternidades les impidieron continuar con su formación o trabajo, aunque en el caso de Patricia y Mariana les incidió en la decisión de dejar INSA (IUPA), es decir, que ninguna de ellas se cuestiona, durante la conversación, estas condiciones; ni la idea de “poder con todo”, típicamente asociada a las mujeres, que realizan tareas profesionales y tareas de cuidado. O también la idea de “el show debe continuar”, que suena más en los ámbitos artísticos. En los casos de Claudia y Andrea vinculan lo familiar más estrechamente, ya que mencionan a sus hijos en sus relatos cotidianos y también hay una implicación más o menos directa de ellos en sus obras. Y debemos nuevamente frenar a hacernos preguntas, ¿Qué tanto influye la cuestión económica? ¿Quiénes “pueden con todo” ?, ¿es porque no les queda otra para subsistir? O, por el contrario, ¿es porque tienen un sustento económico que les permite tomar ciertas decisiones?

Se diferencia entonces el caso de María Laura que hace más explícitas algunas características desde una postura feminista. Expone entonces:

padecí como todas las mujeres, no supe defenderme como todas las mujeres, y hoy me siento empoderada, no solo por mí, sino por mis hijas. Porque tengo tres hijas y hoy yo creo que llevo adelante toda mi tarea en pos de la mujer también. Escribo en pos de la mujer (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Y continúa explicando que en los últimos años no ha podido dedicarse a la composición como le gustaría, se ha dedicado más a la tarea docente y de investigación, primero por un problema de salud que tuvo una de sus hijas y luego por las otras ocupaciones, destaca a su vez que todo lo que hace lo hace con pasión, amor y responsabilidad.

En todos los casos podemos afirmar que tienen una estrategia adaptativa para desarrollar su carrera profesional. Si bien todas se enfrentaron a diversos

obstáculos, lograron desarrollarse profesionalmente con las posibilidades que la danza contemporánea permite. Es decir, que pudieron ser bailarinas, coreógrafas, docentes, investigadoras, madres, gestoras culturales, directoras (de obras y de instituciones) atravesadas por dificultades de contexto, pero inspiradas por el quehacer de la danza contemporánea que sigue siendo un terreno fértil en esta región del mundo.

Otra coincidencia que encontramos comparando los relatos, es que María Laura Balmaceda y Andrea Briceño son oriundas del Alto Valle y si bien tuvieron la oportunidad de estudiar y trabajar en su territorio, fueron a otras zonas del país y a otros países buscando expandir su experiencia profesional. Por ejemplo, ambas fueron a Buenos Aires a ampliar la formación Andrea viajó a México a mostrar obras y María Laura estuvo varios años estudiando y trabajando en Europa.

Otra cuestión a destacar es que las tres primeras entrevistadas tuvieron una fuerte incidencia institucional, ya que Claudia Gómez Luna y María Laura Balmaceda participaron de la creación del plan de estudios del Profesorado de Danza Contemporánea en IUPA. Tanto Mariana Sirote que también incidió en la currícula de INSA en su momento, junto a Patricia participaron íntegramente de la fundación de la EEDC. Patricia además destaca de su estadía en Perú que

Entonces bueno yo empecé a trabajar también ahí con un grupo de docentes, súper interesantes, primero eran talleres, ahí empezaron a armar la carrera. Ósea que también estuve un poquito en la participación de lo que fue la armado, digo bueno me toca de nuevo. Así que ahí también fue como algo paralelo digo en relación a la docencia y a lo artístico porque también había proyectos en los cuales estaba involucrada Locas Margaritas, porque fue a bailar allá a un festival y también porque pude reponer algunas obras allá (Patricia Alzuarena, entrevista personal, 2020).

En el caso de las últimas dos entrevistadas (Briceño y Balmaceda) podemos concluir que trabajan en la misma institución en la que se formaron. María Laura además deja explícito que al igual que Claudia participó de la conformación del plan de estudios del Profesorado de Danza Contemporánea en IUPA, pero luego se abrió por cuestiones personales (la salud de una de sus hijas).

Del resultado de las consultas también podemos ver cómo las entrevistadas tienen una mirada similar y a su vez particular del rol de las mujeres en la danza. Coinciden en que es un lugar importante el que ocupan las mujeres, ya que suelen ser más en cuanto a cantidad en los grupos y porque reconocen que hay grandes referentes históricas. Sin embargo, cada una lo ve desde su propia óptica: para Mariana son protagonistas en un espacio democrático, “la verdad que en la danza es un rol esencial”, recalca y asegura que “la danza contemporánea es híper democrático, híper pluralista, uno no la elige por el tipo de movimiento bonito que te gusta te llega, si no que uno lo elige porque también hay una ruptura con estructuras permanentemente, viste la danza contemporánea propone rupturas permanentes”. Agrega que “la concepción de los géneros es distinta para la danza contemporánea, esta es la conclusión como que la protagonista es más la mujer que el hombre”.

Para Claudia son referentes que pueden fluctuar con la energía, opina que “es todo energía yin yang” y que, a diferencia de otras danzas como el ballet, “en lo contemporáneo no importa si tenes tetas o pito, la danza contemporánea un poco degenera eso, y tiene que ver con mover la contemporaneidad.” Por otro lado, destaca que “las referentes de la danza contemporánea fueron mujeres”

Para Andrea son quienes persiguen su deseo, cuenta que “las mujeres acá en Neuquén han movido mucho con respecto a la danza contemporánea te hablo y la danza de academias, danza clásica también”. Se refiere específicamente a Mariana Sirote, Patricia Alzuarena y Margarita Casares y asegura que

los cuerpos femeninos de la generación de Mariana han luchado mucho para lo que vivimos hoy, lo que disfrutamos hoy OTRES. Han abierto mucho camino así que eso es muy admirable. Y no quiero dejar fuera otras mujeres como Margarita Casares, alguien de la academia que abrió el camino en Neuquén (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021).

A nivel más global comenta que “siempre ha sido el hombre dentro de la danza, el que ha llevado, ¿el que ha estado no? pero bueno esto que les decía, si uno mira un poco más hay muchas mujeres por debajo” (Andrea Briceño, entrevista personal, 2021). Para Patricia representa un rol receptivo y de sostén,

donde además se habita en comunidad, ve a “la mujer como un lugar muy fuerte de acompañamiento, de lo receptivo, no sé yo veo mujeres luchadoras, apasionadas, muy... lo que veo en el correr del tiempo ¿no? En relación a la danza, la danza acá”.

María Laura, por su parte, ve los roles de género desde el entendimiento de procesos históricos, asegura que “sobre todo en lo regional es fundamental así, fundamental, porque básicamente el género que ha mantenido y ha pluralizado me parece este arte, esta disciplina”, pero resalta una contradicción:

la mujer siempre ha sido el género que ha preponderado en la danza, hay una contradicción en el sentido de que en cuanto a las técnicas más antiguas te estoy diciendo, como el clásico, por ejemplo, los roles fundamentales estaban dados por los hombres. Los hombres eran los que comandaban digamos el área de la danza clásica, los hombres eran los que escribían, los hombres eran los docentes, los hombres. sin embargo, eran las mujeres, las intérpretes, las que estaban ahí generando lenguaje de movimiento. Hoy ha cambiado eso, hoy ha cambiado y la mujer ha tomado otros roles, pero tiene que ver también con esos procesos de cambio y de lucha del feminismo (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

En sus discursos también podemos ver como la perseverancia y el deseo las mantiene en carrera. Mientras que todas las cuestiones institucionales burocráticas, políticas, económicas y sociales representan obstáculos que cada una a su manera, y también en conjunto, han sabido desplegar estrategias para que no se conviertan en impedimentos ante su danza o proyectos artísticos. A esto nos referimos también cuando decíamos anteriormente que han tenido una actitud adaptativa, podemos decir que esta es otra coincidencia.

Pero podemos señalar también rasgos distintivos. En el caso de Mariana Sirote en su relato expresa que estuvo un año sin cobrar nada por dedicarse a las gestiones de la creación de la EEDC. Si bien no indagamos en cómo sustentó su costo de vida ese año, podemos suponer que contó con algún apoyo familiar, además ella lo plantea en términos de apuesta política, de espíritu emprendedor y de trabajo no pago. Patricia Alzuarena comenta que siempre estuvo en actividad laboral para costear su formación en danza, por lo que podemos afirmar que al dedicarse a la actividad artística hay una diferencia remunerativa

significativa a comparación con otros rubros. Ambas también relatan detalles de cómo era llevar adelante el proyecto Locas Margaritas con escaso presupuesto, de manera autogestiva y posteriormente, todo lo que costó que la EEDC tenga su edificio propio y que les docentes mejoren sus condiciones laborales. Es decir, hay explícita una dificultad material para llevar adelante el quehacer artístico.

María Laura Balmaceda describe cómo los procesos históricos, como las crisis económicas que vivía la Argentina a finales de los 90 y principios del 2000, tuvieron incidencia en su organización familiar y personal, recuerda que empezó a dar clases en el living de su casa familiar en 1992. Ella es quien más explícita su condición de clase y de género a la hora de recordar su experiencia ya que también detalla que su padre era docente y su madre ama de casa y que al tener varios hermanos y hermanas repartían las tareas del hogar; y por haber formado parte de Locas Margaritas también grafica lo que comentamos en el párrafo anterior:

Entonces forma locas Margaritas en el año 95 e integro Locas Margaritas, con 3 o 4 compañeras viajábamos en colectivo, yo me acuerdo que ella podía ayudarnos un poco pero el otro poco que teníamos que pagar nosotras sin cobrar, porque muchas hijas de docentes y además era todo un círculo vicioso, era una crisis general en lo social en la Argentina por la política desastrosa, así que costaba muchísimo viajar, fue un año muy difícil, y bueno nos atravesaba también, pero de alguna forma nosotros lo sostenemos. Lo sostuvo Mariana allá y nosotros haciendo el gran sacrificio de viajar para Neuquén (María Laura Balmaceda, entrevista personal, 2021).

Claudia Gómez Luna por su parte, confía las diferencias que tuvo con su familia de origen a la hora de decidir abocarse a la danza, ya que dice que sus padres siempre “hincharon con que tenga un título”, es decir que no creían en la danza como profesión que permitiera óptimas condiciones materiales de vida.

Podemos concluir, hasta aquí, entonces que hay coincidencias territoriales y generacionales, que conviven con las diferentes posturas políticas en relación a la noción de género y clase y luego vemos particularidades de cada persona.

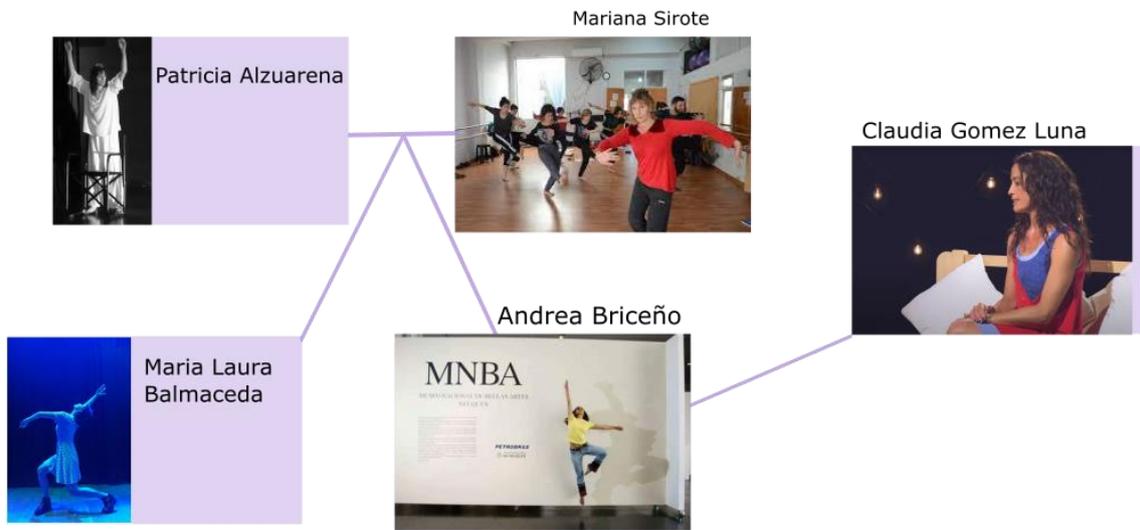
Género	Educación	Clase	Generación	Obras
<p>Las cinco entrevistadas, los materiales teóricos y otras evidencias complementarias abalan la hipótesis de que el ámbito de la danza es mayoritariamente habitado por mujeres.</p> <p>Así mismo es evidente que a nivel histórico han sido las mujeres grandes referentes, ya sea por su despliegue artístico, de técnica o de apertura a nuevos paradigmas.</p> <p>A nivel nacional tanto algunos textos como las entrevistadas reconocen grandes referentes mujeres.</p> <p>Y a nivel regional las entrevistadas más jóvenes, que casualmente fueron las últimas en ser contactadas reconocen a las de la generación anterior como “pioneras” o que “abrieron camino”.</p>	<p>Todas las entrevistadas tuvieron acceso a espacios educativos muy destacados.</p>	<p>Todas las entrevistadas se sienten agradecidas por la formación que mantuvieron y el trabajo que realizan.</p>	<p>Es evidente el cambio generacional en cuanto al desarrollo profesional en la región.</p> <p>Remarcábamos anteriormente que algunas son oriundas de otros lugares y otras son nacidas y criadas en el Alto Valle</p>	<p>Todas las entrevistadas entienden como parte de lo mismo el rol de docente, creadoras, intérpretes y gestoras.</p>
<p>Es frecuente que las entrevistadas no cuestionen su maternidad ni su condición de mujer dentro del ámbito</p>	<p>Todas las entrevistadas pueden reconocer a otras</p>	<p>Algunas tuvieron dificultades económicas para</p>	<p>Es evidente el cambio generacional en cuanto al acceso</p>	<p>Todas las entrevistadas han participado de la creación</p>

<p>laboral. Solo una lo problematiza. Otra de ellas refuerza incluso el rol de la mujer asociado a las tareas de cuidado.</p>	<p>personas de las cuales aprendieron.</p>	<p>acceder a la formación.</p>	<p>a la educación artística. Es decir que las instituciones educativas artísticas en la región son jóvenes en relación a las de la capital argentina y otros países.</p>	<p>escénica, aunque una de ellas no se adjudica ninguna obra en particular.</p>
<p>Si bien todas cuentan alguna dificultad que se les puede haber llegado a presentar en su quehacer artístico, no lo relacionan directamente con una segregación de género.</p>	<p>Todas las entrevistadas pueden destacar algún tipo de cambio en su mirada de la educación en danza en relación a cómo recibieron el conocimiento ellas.</p> <p>Algunas ponen en cuestión ¿Qué cuerpos bailan? ¿Quién es la otra persona que está formando parte de la clase de danza? ¿cómo estoy llegando a la otra persona? ¿Qué es lo que estoy enseñando? ¿qué puedo aportar?</p> <p>Y también destacan por un lado la necesidad de</p>		<p>Es evidente el cambio generacional en cuanto al uso del lenguaje inclusivo.</p>	<p>En algunos casos las temáticas de género y de clase han sido explícitamente inspiradoras para la creación de obra.</p>

	<p>formación constante y la predisponían a recibir un aprendizaje a la vez que se está enseñando (algunas lo llaman explícitamente feedback, otras lo relacionan con un proceso de transformación)</p>			
<p>Interrogantes</p> <p>Esta tesis permite seguir cuestionando ¿hasta qué punto el mandato social de género influyó en su vida personal? ¿hasta qué punto el mandato social de género influyó en su vida profesional?</p>	<p>Interrogantes</p> <p>A partir de la información recabada podemos seguir preguntándonos ¿realmente logran las docentes referentes erradicar prácticas que no quieren reproducir? ¿Cómo logran generar espacios áulicos y escénicos de confianza para con sus estudiantes e intérpretes? ¿Se mantiene un rol jerárquico dentro de la docencia? ¿Cuáles son aquellos aspectos de la educación que trascienden la técnica específica?</p>	<p>Interrogantes</p> <p>Algunas cuestiones que emergen después de realizado el trabajo de campo: ¿Hubo algún privilegio de clase que le permitió a estas referentes desarrollar su carrera profesional? ¿Qué tan arraigado están los condicionantes de clase? ¿Cómo incide la necesidad económica en las carreras artísticas, es un factor más de creatividad o se vuelve un obstáculo? ¿Cómo</p>	<p>Interrogantes</p> <p>Esta tesis invita a seguir indagando ¿Cuál es la oferta académica y laboral para las nuevas generaciones? Y problematizando ¿Qué tanto influyó el desarrollo de otras industrias en la región en relación a la industria cultural?</p>	<p>Interrogantes</p> <p>Otras preguntas que podrían seguir abriendo aristas a la investigación: ¿Cuáles son los procedimientos para crear obras? ¿Cuáles son los intereses para crear obra? ¿Cómo se solventa la tarea creativa?</p>

		se vinculan las diferencias económicas con las diferencias de género?		
--	--	---	--	--

Alto Valle de Rio Negro y Neuquén



INSA, Locas Margaritas, EEDC, IUPA

CONCLUSIONES

En esta investigación nos propusimos recuperar las memorias pedagógicas de cinco referentes de la danza contemporánea en el Alto Valle de Neuquén y Río Negro, a través sus experiencias biográficas. Una vez realizadas las lecturas y las entrevistas correspondientes nos dispusimos a analizar los relatos y a bucear en los interrogantes e hipótesis que teníamos: ¿Es el ámbito de la danza un refugio para las mujeres? ¿Cómo se desarrollan los roles de género en el ámbito de la danza? ¿Cómo es la educación en danza en el Alto Valle y por qué?, entre otros. Si bien había ejes principales como la categorización de educación y de género, luego surgieron datos en relación a la cuestión generacional y de clase, sumado a el interés por la territorialidad y la creación artística, lo cual se expone en el cuadro del capítulo anterior, donde reconstruimos las memorias pedagógicas y describimos el rol de las mujeres.

Nos propusimos poner en valor las experiencias de personas que han dedicado toda su vida, o gran parte de ella a la tarea artística, en el cruce con la tarea docente. Nos dispusimos a visitar los relatos de quienes dejan huellas fundacionales en la danza contemporánea del Alto Valle que hoy conocemos y vivimos. Buscamos problematizar qué sentidos se construyen en esas memorias e indagar sobre los roles de género y la educación en danza considerando la memoria biográfica como dimensión fundamental de la comunicación en diálogo con el campo de la educación y el arte.

Desde una perspectiva interdisciplinar, vinculamos estrechamente la comunicación, con la educación y el arte para recuperar las experiencias pedagógicas en torno a la educación en danza contemporánea en el Alto Valle. Así pudimos responder que el rol docente es de suma importancia en los procesos de socialización, ya que vemos reflejado en las memorias pedagógicas de quienes entrevistamos que muchas personas que fueron sus docentes de técnicas de danza a su vez marcaron de cierto modo su vida personal. Incluso

entre ellas, ya que encontramos duplas de trabajo y personas que fueron docentes de otras. Se problematiza en sus discursos el rol de quien enseña.

En cuanto a la categoría comunicación vemos que se vincula completamente con la educación, lo que nos permite ratificar entonces en este trabajo que la comunicación y la educación son parte de un entramado insoslayable. También observamos que para desarrollar la tarea docente es necesario posicionarse y pensar cómo es que se ejerce ese rol. Consideramos necesario el registro de un otro, así como, entender situaciones contextuales. Todas cuestiones que atañen evidentemente a la comunicación interpersonal, grupal y social. Ambos procesos entonces configuran una posibilidad de construir realidades, convenios y construcciones sociales, que aportan herramientas y sentidos para habitar en sociedades.

Sobre la danza podemos decir que se trata de un lenguaje artístico y comunicativo que funciona como fin y como medio, que implica tiempo, espacio y energía. Pero también podríamos agregarle los factores de contexto y de construcción de corporeidades, dos cuestiones llamativas en el marco de las ciencias sociales, ya que construyen sentidos sociales, producen conocimiento y por ende tienen incidencia en la construcción de identidades. Y en ese sentido es donde vemos que en los relatos de las entrevistadas se problematiza el trabajo artístico, llevándolo a tres niveles, educativo, escénico y de gestión; y en todos se destaca la dificultad, pero también la gratitud.

Luego del análisis de las cinco entrevistas, podemos ver como en sus memorias pedagógicas se reivindica el trabajo de autogestión de igual modo que la práctica dentro de instituciones formales. Ya que todas las docentes trabajan o trabajaron en instituciones de educación superior, algunas provienen del ámbito no formal o autogestivo y otras lo sostienen en paralelo.

Lo que atañe a género fue lo más complejo de desentrañar en esta tesis, ya que nos abocamos principalmente a las mujeres cis. Entonces surge la pregunta ¿es la danza un ámbito donde las mujeres encuentran mayor refugio que en otros donde socialmente están excluidas o con dificultades? ¿qué sucede con otras identidades? Y así a través de cuestiones que preguntamos a las entrevistadas, aspectos que pudimos analizar y temas que quedan pendiente, podemos ver que se naturaliza el multitasking o “poder con todo” adjudicado comúnmente a las mujeres, se naturaliza la maternidad y las tareas de cuidado.

No se mencionan cuerpos disidentes de manera directa y menos se los referencia, pero si hay algunas de las entrevistadas que hablan en lenguaje inclusivo y entonces nos preguntamos ¿Qué cuerpos tienen permitido el bailar?

Emergen también cuestiones generacionales y de clase que no eran primordiales en esta indagación pero que no podemos hacer caso omiso ya que aportan otra información valorable. Y nos preguntamos nuevamente, ¿Qué cuerpos tienen permitido el bailar? A través de estas memorias podemos entender que la danza contemporánea que aquí conocemos tiene mucho que ver con las estadías en otros países que tuvieron estas referentes, ya que enseñan una técnica y no otra, de un modo y no de otro. Así como en otras regiones del país existen otras referentes con otras técnicas, maneras, instituciones educativas, circuitos y públicos diferentes. Y podemos afirmar que en gran medida estas cinco trayectorias son las que son no solo por los proyectos familiares a los que dieron vida, sino también a sus propios proyectos familiares.

Y de este modo esta tesis no pretende determinar una historia de la danza contemporánea regional, sino que apuesta a dejar en evidencia la impronta patagónica, sin embargo, consideramos necesario indagar sobre el pasado y las raíces de esta disciplina para contextualizar los orígenes y describir los roles las mujeres dentro de esa historia occidental. Además, propone destacar la labor de las mujeres entrevistadas, todas ellas, aunque sabemos que no son las únicas, son consideradas referentes en su tarea. También observar la construcción de género y en particular de femineidad presentes en sus relatos autobiográficos. Buscamos reflexionar sobre el trabajo artístico de quienes pusieron el cuerpo, sus saberes y su pasión a construir caminos posibles dentro de la danza contemporánea en el Alto Valle y sobre todo ponderando su rol docente. Cerramos este trabajo abriendo interrogantes para futuras indagaciones, con la convicción de que tener registro de las huellas del pasado nos permitirán resignificar el presente y apostar a futuros posibles.

Bibliografía

- Abad Carles, Ana. (2012) Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI. UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Programa de Doctorado en Música. Buenos Aires.
- Gladys L. Acosta Valencia, María C. Pinto Arboleda, César A. Tapias Hernández; editor Leonardo David López Escobar. (2016) –1ª ed. Diálogo de saberes en comunicación: colectivos y academias. Universidad de Medellín; Sello Editorial Universidad de Medellín; Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Ediciones CIESPAL, Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna; Corporación Pasolini en Medellín; Corporación Con-vivamos. Medellín
- Balmaceda, Maria Laura (2021) “Surgimiento e Institucionalización de la Danza Contemporánea, en el Instituto Nacional Superior de Artes (INSA) en Gral. Roca (Fiske Menuco), Río Negro, Patagonia Norte. Protagonistas claves: docentes, bailarines, músicos y técnicos, narran la historia desde sus vivencias. 1984-1999”
- Bentivoglio, Leonetta (1985). La danza contemporánea, I Manual Longanesi & C. Milano. Traducido por Susana Tambutti
- Binaghi, Norma y Akamine, Haichi. (2016). *Reflexiones acerca de la Educación en Danza, nuevas miradas, nuevos modelos*. Buenos Aires: Balletin Dance.
- Citro, Patricia y Archeri, Silvia (2012). Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires. Biblos.
- Carozzi, M. J. (2009). En prensa en *Religião e Sociedade*, volumen 29, número 1, Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

- De Souza, Elizeu Clementino (2015) *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria. Cap 5 Diversidades, memoria y narrativas: lo que queda por decir en historias de la formación.* compilado por Gabriel Jaime Murillo Arango. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. P.115 -133
- Elizalde-Felitti-Queirolo. (2007). *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y Propuestas CAPITULO 4: COMUNICACIÓN Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual.*
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal [en línea].* Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Fernández, M. L. (2015). *los estereotipos de género en las clases de educación física.* Santa Rosa, La Pampa: Universidad Abierta Interamericana.
- Freire, Paulo (1993). *Cartas a quien pretende enseñar.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Gómez Carrasco, C.J (2016) *La pervivencia de estereotipos de género en la enseñanza de la historia. Un estudio a través de libros de texto y las percepciones del alumnado de educación secundaria en España.* [Revista Electrónica Educare](#), ISSN-e 1409-4258, [Vol. 20, Nº. 3, 2016](#)
- Giunta Andrea (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon al cuerpo.* Buenos Aires. Siglo veintiuno.
- Henckmann, W y Lotter, C. (1998). *Diccionario de estética,* Barcelona: Crítica. cito en Escudero 2013
- Isse Moyano, M. (2010/2013). *La Danza en el Marco del Arte Moderno/contemporáneo.* Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

- Jelin, Elizabeth. (2002) Los trabajos de la memoria. *Cap. 4, Siglo Veintiuno: Memorias de la represión*. España. pp. 63-78.
- Lebreton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lepeki, A. (2006). *Agotar la danza, performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.
- Manning, Susan (2006) el extasis y el demonio: feminismo y nacionalismo en las danzas de Mary Wigman. University of Minnesota Press. Usa. Traducido por Susana Tambutti.
- MARTIN, John (1983) “Danza como un medio de comunicación”, en Copeland y Cohen, ¿qué es la danza? traducción: Susana Tambuti
- Martins, F. H. (2018) Enseñanza del fútbol y masculinidades: análisis en dos clubes de la ciudad de San Carlos de Bariloche. *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol. 3, Número 7. Universidad Nacional del Comahue, Sede Bariloche. Departamento de Educación Física,
- Marrugat, O. F. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt Journal for Research in Art. 3 UOC (Universitat Oberta de Catalunya)*, 54-65.
- Michel, A. (2001). *los estereotipos sexistas en las escuelas y en los manuales escolares*. Mérida, Venezuela: educere.
- Mora, A. S. (2010). *EL CUERPO EN LA DANZA*. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Murillo Arango, Gabriel Jaime. (2015) *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria / Gabriel. Jaime Murillo Arango; compilado por Gabriel Jaime Murillo Arango. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.*
- Prieto Castillo, Daniel. (2004) *La comunicación EN la educación*. Capítulo uno. “Una pedagogía del sentido”. Ediciones La Crujía. Buenos Aires.
- Rizzo García, M. (2007). Interacción y comunicación en entornos educativos: Reflexiones teóricas, conceptuales y metodológicas. *E-Compós*, 8. <https://doi.org/10.30962/ec.143>

- Rodrigo, A. A. (2008). Aproximación a través de la danza del estereotipo femenino como objeto de análisis. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, ISSN-e 1886-0559, Nº. 4, págs. 31-38.
- Roger y Marshall COHEN (Eds.), (1983). *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. New York.: Oxford University Press.
- Schnaidler, Rolando (2006) "La experiencia estética del movimiento. Relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén".Universidad Nacional Comahue. versión On-line ISSN 1669-5704 Aljaba v.10 Luján ene./dic.
- Servos, N. y Weigelt, G. (1984). Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance. Traducido por Susana Tambutti.
- Silva, S. A. (2008). *la danza, comunicación en movimiento*. San Nicolas de Hidalgo: Universidad Michoacana.
- Suarez Villegas, J. C. (2013). *El micromachismo en la publicidad, Nuevas estrategias para viejos estereotipos "mi marido me ayuda" y "el elogio de la maternidad"*. Sevilla.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 2008. "Masculinidades alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón". Pp. 235-260 en 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad. México: Fundación Arcoiris Tambutti, Susana (2010). Historia de la danza. segundo momento. Parte I la danza entre el espiritualismo y el modernismo. Ficha de catedra
- Trujillo Martínez, Diana Alejandra. (SF) Tesis de grado para optar por el título de Comunicadora Social, ¿Cuerpo y alma? Comunicación corporal: una geografía de la danza. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Comunicación y Lenguaje Departamento de Comunicación Bogotá
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.

Anexos

Gráfico propio. Estas personas se vinculan o por ser contemporáneas temporalmente o por ser maestros de otros referentes.

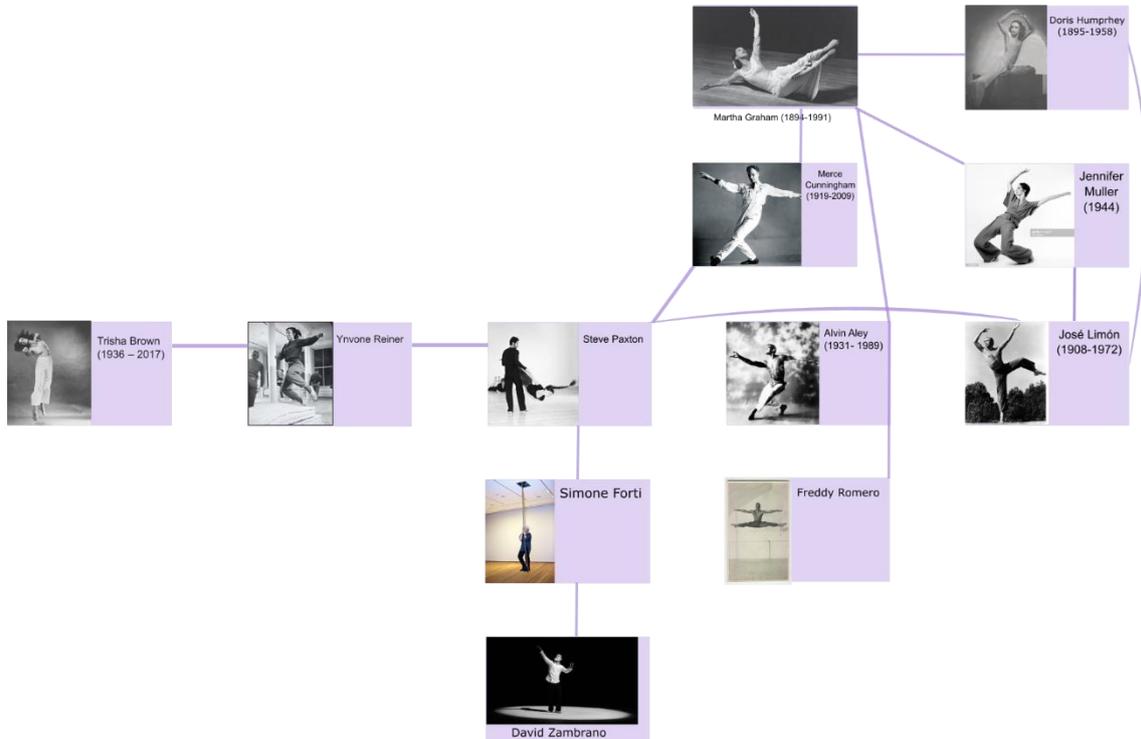
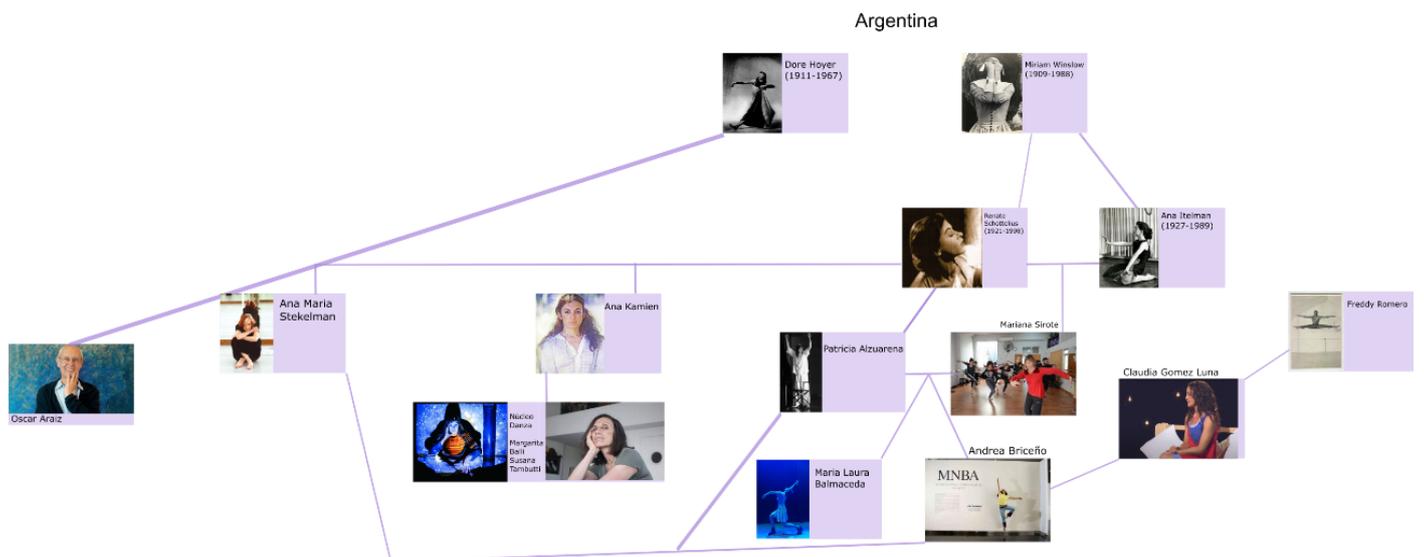


Gráfico propio. Referentes de la danza contemporánea Argentina



Nota EEDC y Locas Margaritas (s.f) // Locas Margaritas diario Rio Negro 1998// Creación de la EEDC 2001.

Un lugar único de formación para la danza contemporánea

La Escuela Experimental de Danza Contemporánea se creó hace casi dos años y ya cuenta con más de cuarenta alumnos. Su programa apunta a una formación integral del artista y está supervisada por el prestigioso coreógrafo Oscar Arias.

NEUQUÉN.- Dentro de las actividades culturales que se desarrollan en esta ciudad, la formación artística tiene su espacio y lugar bien determinados. La incorporación de disciplinas destinadas a la enseñanza de disciplinas artísticas había no sólo del crecimiento de la ciudad sino también de los demandados que hoy por hoy tiene Neuquén.

Una de las instituciones más nuevas, que todavía no tiene demasiado de vida, es la Escuela Experimental de Danza Contemporánea (E.E.D.C.), que abrió sus puertas en marzo de 2001.

Creada para cubrir la demanda de formación profesional en esta disciplina, la escuela es una agrupación en cuatro pilares: nace como un proyecto independiente, depende de la subsecretaría de Cultura de la municipalidad de Neuquén, funciona en las instalaciones de la Comanda Villegas y sus docentes son otorgados por el Consejo Educativo de la provincia (con validez nacional).

El plan de estudios está estructurado en cuatro años de formación y, por razones de espacio físico y presupuesto, la inscripción se abre cada tres años (la próxima vez es en el 2005).

Para ingresar a la escuela, los postulantes deben poseer conocimientos de danza, tener entre 18 y 25 años y aprobar el curso de impresión evaluativo de una muestra de duración...

La directora de la E.E.D.C. es la coreógrafa Mariana Sivrot y el supervisor artístico es el reconocido bailarín Oscar Arias. El equipo docente está integrado por Carolina Costa, Laura Palcozi, Fabiana Gallina, Marcela Cámpora, María Eugenia Leal, Rita Larrovi, Tereza Vega y Silvia...

Uno de los principales objetivos de la escuela es ofrecer una formación integral es decir que el alumno recibe los recursos necesarios para que después de su curso se quiere especializar...

Locas Margaritas, un grupo pionero

Una de las grandes protagonistas en la danza contemporánea es la compañía Locas Margaritas.

Este colectivo fue fundado a partir de la agrupación de una coreógrafa y una coreógrafa profesional que hacen Mariana Sivrot y Laura Palcozi.

«Hoy en día han sido llevadas a otros países, como incorporadas a la programación de festivales como el «Festival de Cerezo» que se realiza en Paraguay o «Espéculo del tiempo» que se realiza en México.

«Hace pocas semanas, en un viaje a México, la obra se presentó en el teatro del teatro Patsy de Cerezo de Lima.

«Hoy en día estamos tres obras: «Hacia nosotros», «Intercambio» y «Sueños» y ahora el grupo se prepara para viajar a Buenos Aires donde participará en una muestra sobre cultura masiva donde presentará su obra «Luz de la noche».



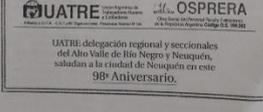
LEO
DISTRIBUIDORA MAYORISTA EN LUBERNA ESCOLAR
COMERCIAL E INDUSTRIAL DE COMERCIALIZACIÓN
SARMIENTO 428 - TELUAR: (0298) 443 6463 - NEUQUÉN
OFERTA ESPECIAL POR ESTA SEMANA
PAPEL LEESMA
Papel 20 x 25 cm. 50 hojas por hoja. 100 hojas por hoja. 150 hojas por hoja.



Siempre junto a nuestra querida ciudad, confiando en un futuro mejor.

Feliz 98º Aniversario, Neuquén!

«Saluda a toda la ciudad, amigos y clientes en su 98º Aniversario»



QUATRE y **OSPRERA**
YATBE delegación regional y seccionales del Alto Valle de Rio Negro y Neuquén, saludian a la ciudad de Neuquén en este 98º Aniversario.



FARMACIA
Saluda a toda la ciudad, amigos y clientes en su 98º Aniversario.



Scanned by TapScanner

Archivo Escuela Experimental de Danza Contemporánea. SubSecretaria de Cultura. Municipalidad de Neuquén



Una escuela destinada al aprendizaje de la danza

NEUQUÉN.- La Escuela Municipal Experimental de Danza Contemporánea de Neuquén está en marcha. La las nuevas instalaciones construidas con recursos municipales, adentro de la Sala Comanda Villegas, se desvelan las clases de danza en el turno de la mañana.

La directora de esta escuela es la profesora Mariana Sivrot, con quien dialogó este medio.

Periodista: ¿De qué se trata esta escuela?

M.S.: Esta escuela se inicia con un número modesto de alumnos, son 60 inscripciones y 40 los que se pueden inscribir en el único turno que por ahora tenemos: a la mañana. Los 20 alumnos restantes van a hacer como un taller por la tarde para poder así estar cerca de la Escuela y no perder la posibilidad de aprender. Esto es porque son personas que tienen dificultad con el horario por razones laborales y personales.

P: ¿Por qué se la denominó "Experimental"?

M.S.: En esta primera etapa todo está en experimentación, porque como es nuevo, hay que ir viendo como se van acomodando todas las situaciones que se plantean y que pueden ser modificadas para mejorar y llegar a la meta propuesta. Revisamos con el equipo docente, y se puede ir modificando el plan de estudios si a nosotros no nos convencen los resultados. Vamos a hacer lo necesario para optimizar los recursos y la enseñanza. Esto no es una ley que cae así nomada y listo, todo es posible de mejorar y eso es lo bueno de este proyecto.

P: ¿De dónde surge el plan de estudios?

M.S.: Fue modelado por el profesor Oscar Arias, que como todos saben, es un coreógrafo y bailarín y el coreógrafo. Trabajó en el Colón, en Ginebra, es un coreógrafo muy sólido.

P: ¿Quiénes son los profesores?

M.S.: En danza clásica Laura Palcozi, en formación musical: Fabiana Gallina, en danza contemporánea: Mariana Sivrot, en formación de actores: Marcela Cámpora, en formación de bailarines: Andrea Luna, acompañantes musicales: Carlos Tendler y Fabiana Gallina, y en danza contemporánea: Silvana Celichia y Carolina Costa.

P: ¿Cómo se eligieron?

M.S.: Nosotros pretendíamos hacer un concurso para lo cual iba a venir Oscar Arias. Faltó tiempo. Esto puede traer la queja de algunos profesores que les hubiera gustado participar. Pero para fin de este año vamos a hacer el concurso que corresponde y como el proyecto lo elaboré yo, fue convocada gente que estaba acostumbrada con el proyecto y que conocía cómo trabajar. Pero esto es para esta primera etapa que es la más difícil, es con la gente con la que pensé que podía iniciar algo tan delicado. Con la experiencia de este primer año, vamos a saber organizar mejor las condiciones del concurso para el próximo.

P: ¿Se hacía falta esta Escuela a Neuquén?

M.S.: Sí, es increíble la cantidad de gente que se inscribió. Y lo más llamativo es que en el grupo hay siete varones que es lo más difícil de lograr en una Escuela y es un grupo de danza: que los varones se inscriben y participan. Así pasó y estamos felices.

P: ¿Este es también un sueño personal?

M.S.: Sí, claro. Y lo quería hacer así... y así está.

Entrevista: Hilda López.

El primer año de la escuela de danza

NEUQUEN (AN).- Apenas hace un año, era un proyecto que ya venía acunándose desde mucho tiempo atrás, pero que no hallaba eco ni la decisión de crearla y sustentar su labor. Finalmente en los primeros meses de 2001, puso su basamento fundacional la Escuela experimental de Danza Contemporánea, dependiente de la subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén, entidad que por convenio

con la asociación Conrado Villegas le dieron luz verde. Ya con ánimo de prevenir lo que podrá suceder en su segundo año, las autoridades de ese centro informaron que se encuentra abierta la pre-inscripción al ciclo lectivo próximo. Los postulantes deberán poseer conocimientos de danza, tener entre 16 y 25 años y aprobar el curso de ingreso previsto para la semana del 11 al 15 de marzo del 2002.

En una charla para dar detalles, de la forma como se originó, Mariana Sirote a cargo de la entidad, recordó que fue creada a comienzos de este año, a partir de un convenio firmado con la asociación cultural Conrado Villegas, "con plan de estudios aprobado por el Consejo Provincial de educación, por el cual se otorgarán títulos terciarios de validez nacional". Cuenta con la supervisión externa del coreógrafo Oscar Araiz, quien estará presente en Neuquén en diciembre para los exámenes finales. Durante este primer año de funcionamiento, los alumnos han recibido clases diarias de danza contemporánea, danza clásica, biomecánica del movimiento y formación musical. Además han realizado seminarios y muestras.

Para quienes deseen obtener mayor información sobre las inscripciones del próximo año, los interesados deben dirigirse a la Secretaría de la Escuela, en el teatro Conrado Villegas de lunes a viernes de 9 a 13.30 o al fono 4429785.



Fue un año de ricas experiencias para la Escuela de Danza Contemporánea.

Primeros días de la Escuela Experimental de Danza

NEUQUEN (AN).- Con más de 23 inscriptos comenzó un año de clases y ciclo lectivo el martes pasado la Escuela Experimental de Danza Contemporánea en la sala Conrado Villegas (Salvador 136). Sigue a cargo la responsable del proyecto Mariana Sirote. "La creación de la Escuela surgió por la necesidad de cubrir la demanda de formación profesional en este campo de la actividad artística".

También formará el intercambio con otros centros de formación similares del país y del exterior y se iniciará el vínculo de la escuela con la comunidad".

El equipo docente cuenta conformado por Silvia Calchi Novati en danza contemporánea, Laura Palazzi en danza clásica, Fabian Galvan en formación musical, Mariana Cingra en formación de movimiento, Andrea Luna en biomecánica del movimiento, Mariana Sirote en coreografía coreográfica y escénica y Carlos Triller y Cecilia en música. Asimismo, Oscar Araiz tendrá a su cargo la supervisión artística de la Escuela.

El equipo docente cuenta conformado por Silvia Calchi Novati en danza contemporánea, Laura Palazzi en danza clásica, Fabian Galvan en formación musical, Mariana Cingra en formación de movimiento, Andrea Luna en biomecánica del movimiento, Mariana Sirote en coreografía coreográfica y escénica y Carlos Triller y Cecilia en música. Asimismo, Oscar Araiz tendrá a su cargo la supervisión artística de la Escuela.

ESPECTACULOS

Año clave para la Escuela de Danza Contemporánea

Lanzarán en marzo los espectáculos en la Torre Talero: abrirán talleres y egresarán los primeros profesores

NEUQUEN (AN).- A la gran movida que se generará por el centenario de esta ciudad, se suma la Escuela Experimental de Danza Contemporánea del municipio ya que tendrá su propio festejo. En que hacia fines del presente año se recibirá el primer curso de alumnos. Obtendrán el título de profesor de danza, habilitado como coreógrafo e intérprete. Son títulos terciarios de validez nacional.

Pero es lo que respecta al festejo de espectáculos y exhibiciones, la primera actividad de este año es la presentación de un programa en la Torre Talero. Se confirmó la fecha tentativa para el primer fin de semana de marzo.

Marcará así la tercera edición de las fiestas en ese sitio tan especial de la ciudad, donde vivió el poeta Eduardo Tizabi y ha crecido la leyenda. El año pasado en ese espacio se mostraron las obras "Suela" y "Bolívor" de Ravel, además de la anterior producción "Riguroso sobre el desierto". Las obras están nuevamente llevadas a las tablas.

En estos espectáculos participan los asistentes a la carrera del profesorado y en ocasiones también se pueden ver bailar a los docentes. Pero hay otra buena noticia para los amantes del género. Quiénes avisen interesados en acceder a la formación en este estilo, como ya es habitual se

abren los talleres dependientes de la misma escuela, con inscripción hasta el 27 de febrero. Las condiciones son, aprobar un curso de una semana de duración donde se evalúan las condiciones técnica, creativas y musicales. Es imprescindible tener conocimientos en danza y entre 16 y 24 años.

Funcionan como uno de las actividades de extensión desde hace tres años. Su origen fue dar cabida a la necesidad de disponer de un espacio gratuito para la preparación de los interesados en ingresar al profesorado.

Para la presente edición, el cupo máximo de alumnos es de 25.

Este año es de especial importancia para los alumnos del taller se destacó, ya que el próximo ingresará a la escuela en un febrero del 2005, ya como estudiante regular de una carrera. Sobre las actividades de Extensión, se informó que uno de los ejes de trabajo de la entidad, es la participación de los alumnos en actividades artísticas que tengan relación con toda la comunidad de Neuquén. En estos momentos se está trabajando sobre la puesta en la torre y en la preparación para una rotación de los alumnos con mayor promedio entre las Escuela Arte XXI de Buenos Aires y la municipal neuquina.



Los alumnos de la escuela de danza muestran lo aprendido en la Torre Talero.

NEUQUEN

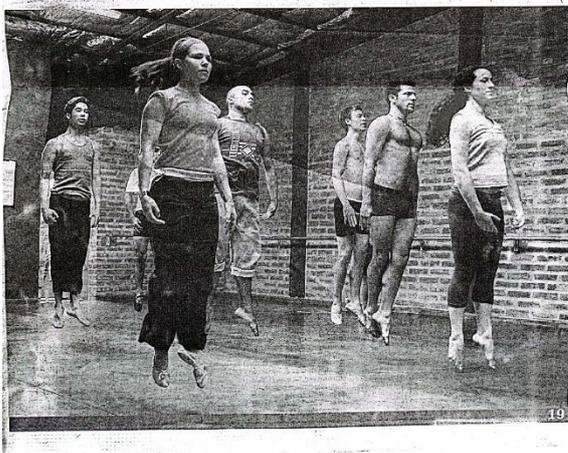
Gustos: «Capitán Sky», «¡Bailamos!», «Los ríos color púrpura 2» y «El expreso Polar» son las novedades en la pantalla grande.



Espectáculos

El día tan esperado

Mañana egresará la primera promoción de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea de Neuquén. Única en su género y completamente gratuita, tendrá su coronación a partir de las 20.





El viernes 27 de marzo se inauguró el edificio de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea. La obra, financiada por la municipalidad de Neuquén, permitirá ampliar la oferta educativa.

La Escuela Experimental de Danza Contemporánea ocupaba en sus inicios (en 2001) un aula de La Conrado Centro Cultural. Después se mudó a la vecinal del barrio Villa María, más tarde al Museo Gregorio Álvarez, y los últimos años funcionó entre la sala teatral Ámbito Histrión y un gimnasio.

Con tres promociones de egresados y ochenta alumnos en sus cursos, la Escuela, dependiente de la secretaría de Cultura municipal, celebró la inauguración de su nueva casa con la presencia de su supervisor y padrino artístico, Oscar Araiz.

Entre las nuevas posibilidades educativas que propiciará el edificio de Planas 165, está abrir una escuela para chicos y talleres de extensión de técnica clásica, contemporánea, partenaire, eutonía e investigación coreográfica. También se podrán proyectar video danza en ciclos de debate, organizar seminarios y clases abiertas.

Escaneado con CamScanner

Edificio propio 2009 // Edificio propio EEDC 11-9-2007. Archivo Escuela Experimental de Danza Contemporánea. SubSecretaría de Cultura. Municipalidad de Neuquén

MARTES 11 DE SEPTIEMBRE DE 2007

CULTURA Y ESPECTACULOS

La danza tendrá casa propia

- La escuela municipal se hará en Planas al 100.
- Hace 7 años que trabaja en otros edificios.

NEUQUEN (AN).- 2008 llegará con aires de renovación para la Escuela Experimental de Danza Contemporánea que lleva siete años de actividad en esta ciudad. Luego de deambular por diferentes lugares —sobre todo el último tiempo tras el cierre de la sala Conrado Villegas— el templo de la danza de vanguardia tendrá casa propia en Planas al 100. El edificio será de aproximadamente 200 metros cuadrados con dos pisos y las comodidades básicas e indispensables para que los estudiantes puedan consolidar los movimientos.

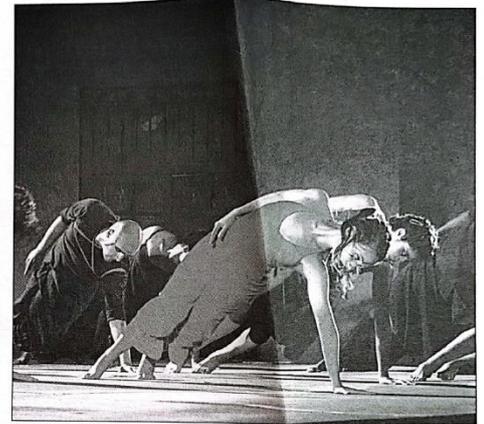
"Es una alegría, además corresponde porque la escuela demostró en siete años una actividad permanente", dijo la directora del establecimiento Mariana Sirote. Explicó que la nueva sede, emplazada en un terreno municipal, tendrá dos amplios salones, un aula para teoría, la secretaría, y un patio interno, además de los detalles que no pueden faltar como es el piso flotante y sobre todo mucho espacio.

La Escuela Experimental de Danza Contemporánea, dependiente de la Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén, que abre sus inscripciones cada tres años, festejará la buena nueva con la apertura de un primer año en 2008.

Para eso, actualmente se dicta un taller de extensión que tiene como propósito preparar técnicamente, con clases de danza clásica y contemporánea, a los alumnos interesados en realizar la carrera de profesor en danza contemporánea, habilitado como coreógrafo e intérprete que ofrece la escuela como formación terciaria con títulos acreditados a nivel nacional. Tanto el taller como la escuela son gratuitos.

Los únicos requisitos para la inscripción son tener entre 14 y 24 años y haber aprobado el examen de ingreso previsto para diciembre de 2007 y febrero del próximo año.

La edificación de un establecimiento fijo era una deuda que tenía la municipalidad de Neuquén con el grupo de once



La Escuela de Danza Contemporánea tiene 50 alumnos y doce egresados desde su apertura, en el 2008.

profesores y cerca de 50 alumnos (entre los que se preparan para ingresar, los de primero, segundo, tercero y cuarto año) interesados en desarrollar un "amplio lenguaje dancístico". Y también con las 12 personas que egresaron en dos camadas y lograron insertarse laboralmente en la formación docente, el trabajo corporal, en academias de danza, y otros escenarios.

"Funcionábamos en la sala Conrado Villegas y cuando ésta cerró fuimos a un salón en la comisión de fomento del barrio Villa María. Allí no estuvimos ni un año porque no estaban dadas las condiciones como para seguir, luego fuimos al Museo Gregorio Álvarez y este año nos mudamos al ámbito del Teatro del Histrión donde compartimos espacio con otras disciplinas", explicó Sirote.

La peripecia no logró empañar las actividades teórico-prácticas que desarrolla la Escuela. Ni siquiera los proyectos pensados para un futuro como son la creación de una escuela de danzas para niños, la preparación de la tercera muestra anual de los alumnos que subirá a las tablas el 1 de octubre, o la implementación de un

proyecto innovador que se está desarrollando con más de 60 alumnos de colegios secundarios, quienes montarán un espectáculo colectivo pensado para diciembre.

Está claro, la Escuela se expresa con movimiento. "Nuestra pelea pasa por la actividad tanto de los profesores como de los alumnos, del compromiso de la tarea y del amor en lo que hacemos más allá de las circunstancias. Estemos donde estemos va a haber danza", dijo contundente la directora.

Para la nueva casa de la institución está previsto realizar un concurso abierto para confeccionar un mural que ilustre la medianera lindante con la Escuela de Cerámica y, a la vez, atraviese los salones a todo color. El tema será la historia de la danza.

La Escuela está supervisada por el fundador y director artístico del Ballet del Teatro San Martín, Oscar Araiz, y se caracteriza por la exigencia y rigurosidad a la hora del ingreso. El objetivo —explicó Sirote— es lograr la perfección en la danza.

Escaneado con CamScanner

Coincidencia/persona	Mariana Sitote	Claudia Luna	Gomez	Patricia Alzuarena	Andrea Briceño	María Balmaceda	Laura
Comienzan a bailar en la infancia	A los 6 años	A los 7 años		12 años	4 o 5 años	4 años	
Estudiaron otra cosa	Francés	Educación Física		No. Siempre trabajo para pagar los estudios en danza.	No. Su vida siempre giro alrededor de la danza.	No. Siempre trabajo de dar clases de danza luego hizo la especialización en comunicación y culturas contemporaeas	
Estudiaron en Buenos Aires	Teatro Argentino de La Plata. Becas en Europa y EEUU.	Teatro San Martin		Estudio en Córdoba y Buenos Aires de manera privada, se tituló en INSA.	INSA. Escuela privada en Buenos Aires. EEDC.	INSA. Escuela privada en Buenos Aires. Seminarios en Europa	
Estudiaron con docente que marcó historia en la danza contemporánea (no sé cómo se puede enunciar esto)	Tamara Griegoreva Renate Schottelius Ana Itelman	Freddy Romero Marina Giancaspro.		Laura Galante Emilia Montagnoli Norma Raimondi Renate Schottelius Ana Maria Stekelman Mónica Fracchia	Nancy Fuentealba, Claudia Gómez Luna, Patricia Alzuarena, Mariana Sirote, Silvana Cardel, Freddy Romero, Pamela Bazán	Nuris Quintero Marcio Chinetti Marta Galve Mariana Sirote. Laura Pulozzi Renate Shotelius Ana Maria Stekelman	
Vinieron al valle de otro lado	Buenos Aires '80	Buenos Aires '90		Buenos Aires '80	Es Neuquina. 2000 Buenos Aires	Es roquense. 2003 Europa	
Ambas trabajaron en INSA	Llego para ocupar horas vacantes en la carrera por lo que tuvo que armar los programas	Llegó a ocupar las horas que Mariana dejaba vacante		Dio clases mientras estudiaba y estaba en el Ballet.	Estudio 3 años en INSA	Estudió en INSA. Trabaja allí desde 2005	

<p>Formación</p>	<p>*ambas hacen énfasis en que su formación fue un poco más rígida que la que ellas imparten ya que han ido adaptándose a las particularidades y subjetividades. Ambas trabajan o trabajaron con personas que fueron sus estudiantes. María dice que ahora le importa saber quién es cada estudiante</p>	<p>*ambas hacen énfasis en que su formación fue un poco más rígida que la que ellas imparten ya que han ido adaptándose a las particularidades y subjetividades. Ambas trabajan o trabajaron con personas que fueron sus estudiantes. Claudia dice que es importante ir a ver a los estudiantes en sus actuaciones</p>	<p>Da detalles de las técnicas que estudio, cuenta que empezó por un lugar y ahora va por otro. Paso de posicionarse solo como bailarina a hacer convivir lo creativo con lo docente y la gestión. Entiende que el aula es un espacio de transformación y que estando allí hay un termómetro de lo que está pasando.</p>	<p>Detecta que su formación fue rígida y que algunas de esas cosas hoy conviven en ella y otras las dejo caer para poder llegar a sus estudiantes en un mismo nivel. Recalca que eso lo aprendió enseñando a las infancias. Y también detalla las técnicas que estudio y como la fueron marcando.</p>	<p>Recuerda que su formación fue muy disciplinada, por momentos tirana, pero ve como eso ha ido cambiando. En sus clases se plantea como un sostén y rescata de la danza contemporánea el trabajo con el otro.</p>
<p>Rol de la mujer (coinciden en un rol fuerte o significativo de las mujeres)</p>	<p>“la danza contemporánea democratiza”</p>	<p>“la danza contemporánea degenera”</p>	<p>“lo colectivo, lo creativo, la dinámica, la relación con el espacio y las clases me va disparando y haciendo mover todo esto de la danza contemporánea”</p>	<p>“gigante, muy enorme” Habla de mujeres luchadoras. “han abierto mucho camino así que eso es admirable, es muy admirable.”</p>	<p>“el rol de la mujer en la danza, sobre todo en lo regional es fundamental así, fundamental, porque básicamente el género que ha mantenido y ha pluralizado me parece este arte, esta disciplina (...)”</p>
<p>Maternidad</p>	<p>3 hijos</p>	<p>1 hijo</p>	<p>1 hijo, 1 hija</p>	<p>1 hijo</p>	<p>3 hijas</p>

Personas que nombran en común	Marcio Chinetti Tilo Ragneri	Marcio Chinetti Tilo Ragneri Freddy Romero	Mariana Sirote Laura Pulozzi Ana María Stekelman	Freddy Romero Claudia Gomez Luna	Marcio Chinetti Mariana Sirote Laura Pulozzi Ana María Stekelman Claudia Gómez Luna
Institución	Fundadora de la EEDC	Incidencia en el profesorado de danza contemporánea de IUPA	Fundadora de la EEDC – Incidencia en la carrera de Lima Perú.		Incidencia en el profesorado de danza contemporánea de IUPA

Obligadamente dedico esta tesis a la memoria de Juan Caliani.

Nuestra amistad no era muy profunda, es decir que no estaba entre mis vínculos prioritarios del cotidiano; pero siempre estaba ahí. Cursamos juntos desde el primer día, logramos promocionar juntos una de las materias más difíciles, y preparamos mi último final, mesa en la cual él no se presentó.

Siempre creí o que íbamos a laburar juntos en algún medio o que nos íbamos a terminar desvinculando por las diferencias, nada de eso nos fue permitido. El disfrutaba hacerme enojar, con su esencia de hermano menor. El Cali manejaba mucho humor negro, bolazo, rapidez, polémica. Su ternura terminaba con mi enojo rápidamente. Siempre con el chisme en la boca, con el mate en la mano y los ojos en alguna muchacha. Insistidor como pocos. Y por más que tengamos cosas para criticarle, como cualquier ser humano, hace tiempo ya que tengo mucho para agradecerle, nunca se lo quise decir. Y hoy me demuestra que hay mucho para agradecerle y recordarlo. Principalmente, por habernos arreado a la radio, por sembrar tranqui 120, mi primer amor radiofónico y el lugar donde conocí lxs mejores amigos y colegas.

Pensar en el Cali es imaginar una joda, una asamblea o algo que reúna mucha gente, cosas que a mi también me gustan. Nos dejó a todes una huella a fuego, así que, a recordarlo con su sonrisa de dientes chiquitos, como bandera.

Reitero: que haya existido nomas ya estuvo bueno, que hayamos tenido la dicha de compartir aún más. Gracias por la ayuda, gracias por tranqui. Gracias por todo, ¡Dónde haya radio, fútbol, asadito, cumbia, ahí estarás! Ahora que paso a las filas de las graduadas, prometo ser, una profesional al servicio del pueblo y seguir luchando por un mundo más justo.