

Paulina Liliana Antacli*

Adda Hünicken y la Revolución de los Pies

Descalzos

Apuntes para la escritura de una historia de la danza moderna en Córdoba

Adda Hünicken e a Revolução Descalça

Notas para a escrita de uma história da dança moderna em Córdoba

RESUMEN

La presente investigación, en proceso, pretende dar inicio a una historia situada de la danza moderna en Córdoba que en el período de 1960 a 1980, aún no ha sido escrita. Para ello se indaga en los trayectos realizados por Adda Hünicken (Córdoba, Argentina: 1933-2013) como bailarina, maestra y coreógrafa de la danza moderna local.

A través de la noción de paradigma indiciario, propuesta por Carlo Ginzburg, se identifican filiaciones que resultan reveladoras: bailar con los pies descalzos no determina una innovación formal a fines de los '50, pero sí un fenómeno que acompañará el cambio del horizonte cultural cordobés a partir de los recitales de danza moderna realizados por Hünicken en teatros, programas "en vivo" en televisión y por la inclusión de la danza moderna en la Bienal de Arte de 1966. En parte, el presente trabajo se alinea con las ideas vertidas por Mark Franko en *Danzar el modernismo/Actuar la política*, donde propone estrategias para pensar una historiografía crítica del canon dando visibilidad a figuras menos conocidas para ponerlas en diálogo con figuras canónicas de la danza. Se impone identificar que, aquello que se concibe como legado de una referente de la danza alemana en Argentina, como Dore Hoyer, vinculado a una figura local cordobesa como Adda Hünicken, es en realidad su encuentro fecundo con la experiencia previa de la artista local y no la tabula rasa en la que una pretendida visión legitimante la inscribe en el canon.

Palabras clave: Adda Hünicken; historia situada; danza moderna en Córdoba; discursos canónicos

RESUMO

A presente investigação, em andamento, pretende iniciar uma história situada da dança moderna na cidade de Córdoba, que no período de 1960 a 1980 ainda não foi escrita. Para isso, investiga as viagens de Adda Hünicken (Córdoba, Argentina: 1933-2013) como dançarina, professora e coreógrafa de dança moderna local. Através da noção de "indícios" proposta por Carlo Ginzburg, identifica-se afiliações reveladoras: dançar descalço não determina uma inovação formal no final dos anos 1950, mas sim um fenômeno que acompanhará a mudança no horizonte cultural de Córdoba. Baseado nos recitais de dança moderna realizados por Hünicken nos cinemas, programas "ao vivo" na televisão e a inclusão da dança moderna na Bienal de Arte de 1966. Em parte, este trabalho está alinhado com as ideias expressas por Mark Franko (2019[1995]) em *Danzar el modernismo/Actuar la política*, onde propõe estratégias para pensar uma historiografia crítica do cânone, dando visibilidade a figuras menos conhecidas para colocá-las em diálogo com figuras canônicas da dança. Nesse processo, foi preciso identificar que o que se concebeu como legado de uma referência da dança alemã na Argentina, como Dore Hoyer, ligada a uma figura local de Córdoba como Adda Hünicken, é na verdade o seu encontro fecundo com a experiência anterior da artista local e não a tabula rasa na qual uma suposta visão legítima a inscreve no cânone.

Palavras chave: Adda Hünicken; história situada; dança moderna em Córdoba; discursos canônicos

Introducción

Los actuales debates historiográficos relacionados con la historia de la danza orientan a realizar estudios que excluyan la idea de un enfoque diacrónico y una interpretación de la historia de la danza en términos lineales y evolutivos. El presente artículo pretende, desde un acotado enfoque preliminar, indagar sobre los inicios de la danza moderna en la ciudad de Córdoba a través de su primera representante local: Adda Hünicken (Ada Laura Hünicken, Córdoba, Argentina 1933-2013). Como objetivo se propone contribuir a una historia situada de la danza moderna en la ciudad de Córdoba entre 1960 y 1980 a partir de los trayectos compartidos por Hünicken como bailarina, maestra y coreógrafa de danza moderna.

En Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible?, Juan Ignacio Vallejos (2014) observa “que lo que caracteriza actualmente a los enfoques históricos en el terreno de la danza es la voluntad de construir nuevos objetos de estudio, lo cual ha determinado una ampliación de los horizontes de investigación” (p. 171). Vallejos, hace referencia a los nuevos abordajes investigativos para la historia de la danza, en torno a la introducción de elementos más complejos, reducido anteriormente a las corrientes estéticas y técnicas. Los estudios vigentes dan cuenta de una inserción en un contexto social e histórico o, mejor dicho, de su calidad de emergentes en un determinado contexto. Se estudia lo que las obras o las prácticas hacen en un contexto históricamente determinado.

La fase exploratoria de la investigación se inicia con la pregunta: ¿es posible escribir una historia de la danza moderna situada que se distancie de los abordajes eurocéntricos y norteamericanos ponderando el encuentro con lo local? La pregunta precedente, se orienta a un posicionamiento que

cuestiona las perspectivas universalizantes heredadas de los dos polos culturales hegemónicos para la danza moderna: Alemania y Estados Unidos.

Los relatos totalizadores (y ¿totalitarios?) todavía dominantes, en su versión europea o estadounidense, configuraron las dos grandes líneas historiográficas en la danza: la alemana y la norteamericana. Cada una de ellas fue construida como una ficción identitaria basada en una concepción unidimensional que vinculaba temporalmente sus procesos específicos, incluyéndolos dentro de un marco estético continuo. Estas dos líneas históricas, al institucionalizarse, crearon la Historia de la Danza con su gran “h”-la Historia con mayúscula-, configurando el “tren de la Historia de la Danza” al que todos los otros relatos debían subirse para evitar quedar excluidos, o lo que es lo mismo, convertirse en países sin historia. (Tambutti y Gigena, 2018, p. 162)

Pensar en una historia inscrita en el arte y la cultura de Córdoba (capital) entre las décadas de los '60 a los '80, exige un esfuerzo investigativo significativo debido a que hasta el momento no se encontraron estudios exhaustivos sobre el temaⁱ. Por otra parte, se impone identificar aquellos relatos, no visibilizados o silenciados, posiblemente por formar parte de Córdoba como periferia de la capital cultural que representa Buenos Aires. Los grandes relatos, a los que hacen referencia Tambutti y Gigena, proceden de una ficción identitaria naturalizada en el contexto cultural de la danza escénica en Latinoamérica y particularmente en Argentina. Se hace necesario bucear mar adentro para identificar que, aquello que se genera entre una figura canónica de la danza alemana en Argentina, como Dore Hoyerⁱⁱ y una figura local cordobesa como Adda Hünicken, es el encuentro con la experiencia previa y no la *tabula rasa* en la que supuestamente se inscribiría el canon.

Mark Franko (2019) en la introducción a *Danzar el modernismo/Actuar la política*, realiza una propuesta que invita a pensar una historiografía crítica

del canon, La estrategia metodológica que pone en práctica es contraponer figuras de la danza moderna canónicas a otras menos conocidas. El autor expresa:

En lugar de narrativas hegemónicas, propongo metodologías que sirvan para abrir el canon a teorías de la espectacularidad. Por esta razón, yuxtapongo figuras canónicas como Isadora Duncan, Martha Graham y Merce Cunningham con algunos de sus, hasta hace poco menos conocidos, contemporáneos como Valentine de Saint Point, los bailarines “revolucionarios” de la izquierda estadounidense de los años 30 y Douglas Dunn. Me atraen particularmente estos contrastes que visibilizan el modo en que el trabajo no canónico sugiere alternativas radicalizadas y lecturas deconstructivas” (p. 24)

Si bien Franko no se niega a pensar a Duncan, Graham, Cunningham, entre otros, como representantes de figuras canónicas de la danza, tiende a considerar el rol que juega la construcción de discursos estéticos y su relación entre arte y política.

En la metodología llevada a cabo, se incluye la noción de “paradigma indiciario” a partir de un comentario inesperado surgido en la extensa entrevista realizada a Hünickenⁱⁱⁱ. La coreógrafa relató que su madre, al finalizar un recital coreográfico que Adda presentó en Córdoba, expresó: “Hija, ¿qué es eso de subir al escenario en patas?”^{iv}. Podríamos decir que el núcleo duro de la expresión: “subir en patas al escenario” determinaría el inicio de una revolución estética (¿sublevación?) en pies descalzos. Es sabido que a comienzos del siglo XX Isadora Duncan y otras representantes de la danza libre bailaban descalzas. El indicio de bailar “en patas”, desencadena una revuelta en el ambiente artístico de Córdoba a fines de los '50 y comienzos de los '60, debido a que la tradición del ballet académico marcaba una directriz cultural privilegiada en el medio ciudadano. De este modo se establece una hipótesis de trabajo vinculada a que las innovaciones formales

relacionadas con bailar descalzos, no suponen cambios en sí, sino que funcionan en su articulación con contextos culturales y sociales situados.

Ya se señaló, que el indicio de bailar “en patas” orientó a la noción de paradigma indiciario propuesta por Carlo Ginzburg (2004). Sobre el método indiciario asevera el historiador italiano:

Mediante este método se penetra más allá de los testimonios habituales y de los discursos tradicionales, para lograr atrapar el elemento dialógico, subyacente en todos los testimonios y discursos y a través de este mismo elemento y de otra serie de procedimientos oblicuos, indirectos, indiciarios y a contrapelo, acceder igualmente y de alguna manera a esa misma cultura de las clases subalternas, pero vistas y reconstruidas desde su propio punto de vista (Ginzburg, 2004 [1986], p. 35)

Los indicios resultan eficaces elementos reveladores, a los que se sumarán en la etapa siguiente de la investigación, relatos cruzados, basados en entrevistas a exponentes de la danza en Córdoba que tuvieron a Hünicken como maestra y coreógrafa. Cabe destacar, que en el marco de un proyecto de investigación anterior^v se realizó la entrevista a Hünicken arriba citada en agosto de 2010, con la promesa de un próximo encuentro personal. En septiembre del mismo año, la revista *Deodoro*, publicó una nota realizada por Viviana Fernández en base a entrevistas formalizadas con nuestra artista: “Hünicken la bailarina -solita- (como aún hoy le gusta llamarse) surge con una danza visceral y extraña que rápidamente advierte la hostilidad del entorno que, en los años ‘60 y ‘70 parecía desconocer la turbulencia cultural que vivía el mundo” (p. 22). Se interpreta la expresión de Adda en nombrarse como bailarina “solita” y no solista, es un juego de palabras que da cuenta que una de las características propias de las pioneras de la danza libre (Loie Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan, Ruth Saint Denis) fue realizar sus primeras experiencias coreográficas con danzas individuales o solos. Por otra parte, se

intuye que la expresión de la bailarina cordobesa, denota la soledad de lo que no conforma una “gusto oficial” y reconocido culturalmente.

Es necesario destacar que el contexto cultural cordobés previo a la década de los '60, ya contaba en los años '40, con Academias de Ballet clásico a cargo de reconocidas maestras del medio, cuyo objetivo final era formar una compañía profesional de danzas. Las academias de danzas en la ciudad de Córdoba estaban dirigidas por María Adela López del Cerro, precursora en torno al año 1943, Nora Martín, Lyde Peralta y Genoveva du Aut Bonnet de Sagués. En la década de 1950, surgen nuevas academias tales como la de Susana Soria Arch, Beatriz y Marden Salazar, Graciela Lértora y Norma Pierini. En 1958 la ciudad de Córdoba tendrá al Ballet Oficial de Córdoba como cuerpo artístico radicado en el Teatro Rivera Indarte, actual Teatro del Libertador. El ballet clásico sentaba sus bases oficial e institucionalmente en la ciudad de Córdoba, el decreto que fundamenta la creación del Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba con fecha 24 de marzo de 1958 señala: “El ballet, género superior de la danza plural, cumplirá una trascendente función social, por ser un medio elevado para instruir estéticamente al pueblo, al procurar el refinamiento de su gusto artístico y hasta su propia dignificación espiritual”. El párrafo evidencia la causa de la hegemonía a nivel institucional del ballet clásico y el desplazamiento de la danza moderna de un lugar que logró legitimar tres décadas más tarde (Antacli, 2020, pp. 25-28).

En consonancia, si se hace una mirada panorámica del contexto cultural y artístico local es necesario acentuar que en los años 1962, 1964 y 1966 se produce en Córdoba un movimiento cultural destacado: las Bienales americanas de arte, conocidas también como Bienales de Córdoba; sostenidas por la industria automotriz IKA (Industrias Kaiser Argentina). En ese marco Hünicken, tuvo ocasión de participar en la 3era Bienal de 1966

junto a su esposo el artista plástico Raúl Pecker^{vi}. Ambos realizaron una producción interdisciplinaria en el teatro Rivera Indarte de Córdoba en adhesión a la III Bienal Latinoamericana de Arte, tema que se abordará en el apartado siguiente.

En otro orden de cosas, vinculado a las fuentes y testimonios del presente trabajo, se destaca la colaboración y el patrimonio documental que brindó el hijo de la artista, David Pecker^{vii} y el testimonio de las bailarinas y coreógrafas: María Rosa Hakimián (Compagnie Alternancia, París) y Marta Huerta (Córdoba) que desarrollaron parte de su labor artística junto a Hünicken. En una segunda etapa del trabajo se incluirán las entrevistas completas de los hermanos María Rosa y Ángel Hakimián, Marta Huerta, Luis Segundo Pereyra y Mariel Lobato. Cabe agregar el trabajo documental que se realizó en los archivos del Teatro del Libertador Gral. San Martín y Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

Años de formación: los pies descalzos...

Adda Hünicken, inicia sus estudios de danzas clásicas y españolas (1942-1948) con la profesora Genoveva D' Haute de Sagués (fundadora en 1958 del Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba). Las clases incluían el acompañamiento musical de la madre, la pianista Laura Villanueva de Hünicken. En 1948, inaugura su primera academia de danzas clásicas, en el Colegio Claren. Dos años más tarde de 1950 a 1954, Hünicken viaja a Buenos Aires donde tiene la oportunidad de estudiar danza moderna con Miriam Winslow^{viii}, Dore Hoyer, Ana Itelman^{ix} y Mme. Sirouyan.

Es necesario subrayar que el periodo en el que la bailarina cordobesa viaja a Buenos Aires, coincide con las visitas en primer término de Miriam Winslow^x y posteriormente de Dore Hoyer.

Particularmente el trabajo con Dore Hoyer y las experiencias compartidas en sus clases determinó que Adda se autodefiniera como bailarina expresionista. El maestro, coreógrafo y director argentino Oscar Araiz (2019) relata en *Escrito en el aire*: “El ‘efecto Dore Hoyer’ fue arrasador en el público que deliraba frente al vértigo circular y obsesivo de “Bolero” o la poesía de “Mujeres bíblicas” o su “In memoriam”, de García Lorca (p. 34), es muy probable que ese efecto haya perdurado en la artista cordobesa. Araiz continúa evocando su experiencia con Hoyer en el Teatro Argentino de La Plata:

Dore parecía escarbar en el interior para luego triturarnos, o calmarnos con palabras y gestos que parecían caricias o bofeteadas; nos despertaba con provocación, sin duda estar a su lado era conmoviente. Con-moción. Nos preguntábamos si medía nuestra resistencia, o si provocándonos nos inducía al trabajo con nosotros mismos. De todas formas, nunca disfruté tanto en clases técnicas como en las suyas. En todas las otras técnicas aprendidas había zonas de dolor, confrontación con las limitaciones físicas, una idea de sacrificio. Esta me despertaba un apetito feroz y me retribuía un alimento luminoso y reconfortante (Araiz, 2019, p. 37).

Hünicken recordaba las clases de Dore Hoyer como “rituales inolvidables”. En el periodo que fue su alumna “interpretó la *Baguala* “en silencio” con el único apoyo sonoro de su cuerpo y entregó en manos de la alemana el programa de su última producción. En él figuraban, entre otras obras cortas, la *Misa Luba del Congo*, única misa danzada.” (Fernández, 2010, p. 22)



Imagen 1. Adda Hünicken, 1954, *S/D* (Material fotográfico cedido por David Pecker, hijo de la artista)

En la entrevista realizada a Hünicken por un periodista del Diario *Córdoba* el 21/09/1960, la bailarina cordobesa expresa que la danza contemporánea^{xi} no baila la música aunque eventualmente pueda hacerlo y complementarse con las palabras y sonidos o prescindir de ellos: “podemos decir que la danza no tiene tema pero sí poética, por ello la danza no es literatura”, para nuestra artista la danza moderna es vital, autónoma y poética. En la entrevista menciona a Ana Itelman como su primera maestra en Buenos Aires.

Desde 1957 hasta 1976, realiza ininterrumpidamente, como solista y junto a su cuerpo de baile, numerosos recitales de danza actual (como ella denominaba sus espectáculos) en capital e interior de la provincia y el país. En el mismo período, y bajo el auspicio de la Universidad Nacional de

Córdoba, dicta cursos y conferencias ilustradas en Córdoba y las provincias argentinas del noroeste, desarrollando una prolífera actividad pedagógica.

En 1960 el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba crea, en el Profesorado de Educación Física (IPEF) la cátedra de Danza Contemporánea e invita a cubrir el cargo de docente titular a Hünicken.

Posteriormente fue invitada por los SRT (*Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba*) a integrar el ciclo televisivo de Canal 10 denominado "Arte y Cultura" (1963-1964), donde compartió espacios con el Dr. Carlos Hairabedian, el Dr. Luis Enrique Revol, la actriz Jolie Libois y el actor y director Juan Aznar Campos. En ese ciclo, que se brindaba de lunes a viernes, tenía a su cargo la actividad de los días miércoles con el programa "Adda Hünicken Danza" donde bajo la colaboración escénica de su esposo Raúl Pecker, brindaba recitales en vivo, de una hora de duración. Entre más de 70 coreografías, la intérprete y coreógrafa siempre mencionó el estreno de la primera versión danzada de la *Missa Luba del Congo* (estreno mundial en el año 1964)

De los trayectos compartidos por Adda Hünicken en el escenario artístico local, destacamos la participación en el marco de la III Bial Latinoamericana de Arte con el espectáculo titulado "H' 66" que incluyó las siguientes obras: "Hommo homini"; "Francisca Karote", "El cumpleaños de la Infanta" y "Homenaje a Hiroshima" La presentación fue en el teatro Rivera Indarte dependiente de la Secretaría de Cultura de la Provincia. La producción artística interdisciplinar reunió además de la bailarina cordobesa, al grupo dirigido por ella, Núcleo de la danza, a Raúl Pecker, Alfredo Fidani, Elio Torres y Alberto García, Jorge Magaldi, Oscar Suárez, Oscar Bazán y Abelardo González. En la Voz del Interior del 13/10/1966 la coreógrafa

expresa: "No intentamos hacer una revolución en el campo de la danza, pero sí colocarla en sus actuales manifestaciones" (Imagen 2).



Imagen 2. Adda Hunicken, *La voz del interior* 13/10/1966. III Bienal Latinoamericana de arte

La historiadora del arte, María Cristina Rocca (2017) observa que el golpe de Estado militar producido en Argentina en 1966 liderado por el general Juan Carlos Onganía y las guerras desatadas por Estados Unidos, revirtieron las simpatías hacia el "american way of life" norteamericano y liquidaron las alianzas entre arte, empresa y ciudad, generando otra etapa más resistente y menos crédula. La situación fue complicada para nuestra artista cuando iniciado el gobierno de facto de Onganía, la intervención federal en Córdoba la deja cesante en su cargo dependiente de la Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba



Imagen 3. Adda Hünicken 1971, S/D. (Material fotográfico cedido por David Pecker, hijo de la artista)

En torno a las Bienales latinoamericanas en Córdoba, el espíritu que sostuvo las primeras dos ediciones (1962 y 1964) fue diferente en cuanto al contexto político, tema desarrollado por Rocca con el subtítulo "Inauguración con dictadura".

Los tiempos habían cambiado, en esa oportunidad el catálogo no fue prologado por un mandatario latinoamericano, como lo había sido en las dos ediciones anteriores. En cambio el Presidente de IKA, James Mc Cloud, reiteraba las ideas básicas justificatorias del patrocinio en el campo artístico. (Rocca, 2017, p. 271)

Rocca hace referencia al discurso inaugural que dio el Gobernador de Córdoba, Miguel Ángel Ferrer Deheza, en nombre del Presidente de facto Juan Carlos Onganía. Cuestión que desde nuestra perspectiva, ameritaría una profunda reflexión sobre la incoherencia de un discurso sobre el arte, la belleza y un mundo deshumanizado que se

desentendiendo del terrorismo de estado que flageló a la sociedad argentina años más tarde.

Rocca, transcribe la alocución de Ferrer Deheza: "El arte que no busca satisfacer necesidades económicas sino colmar apetencias profundas del espíritu, trae a la realidad convulsionada de un mundo que parece deshumanizado, el aquietamiento y la paz que nace de la belleza realizada y contemplada" (Rocca, 2017, p. 273)

La participación de Hünicken junto al grupo de artistas plásticos, actores y bailarines de su grupo en la III Bienal de Arte Latinoamericano tuvo resonancias favorables y un público ávido de ese tipo de manifestaciones artísticas. En el artículo publicado en *La voz del interior* del 13 de octubre de 1966, Adda expresa su preocupación por "no caer en las formas pseudomodernas que replicaban la lógica del Ballet convencional apoyándose en mixturas carentes de sentido"

Si tomamos el caso de la obra "La bañacauda", estrenada en 1972 advertimos (sin haber observado registros del espectáculo) que el orden de escenas detallado en el programa de mano denotan cierta particularidad en los títulos:

- I. La gran rueda
- II. Todo mezclado
- III. LSD- Chanel nº 5
- IV. Pactos
- V. Todos somos buena gente
- VI. El gran bonetón o la culpa murió sola porque ninguno quería
- VII. La nueva fuerza
- VIII. Las mil millas de...yo adentro
- IX. Juan, John, Jean; Iván Robot

- X. La muralla
- XI. Antón Pirulero (cada cual, cada cual atiende su juego)
- XII. Historia breve o introducción al Ángel
- XIII. La gran rueda
- Y.. fin, fine, the end, etc

La organización en episodios de “La bañacauda” manifiesta humor, ironía, sarcasmo, inocencia (cuando evoca el juego infantil Antón Pirulero). Adda escribe en el programa de mano: “La *bañacauda* es para nosotros, la circunstancia, la vida, la marmita común de la cual cada uno saca lo que quiere, aquello que desea y le permiten sacar”. (Imagen 4)

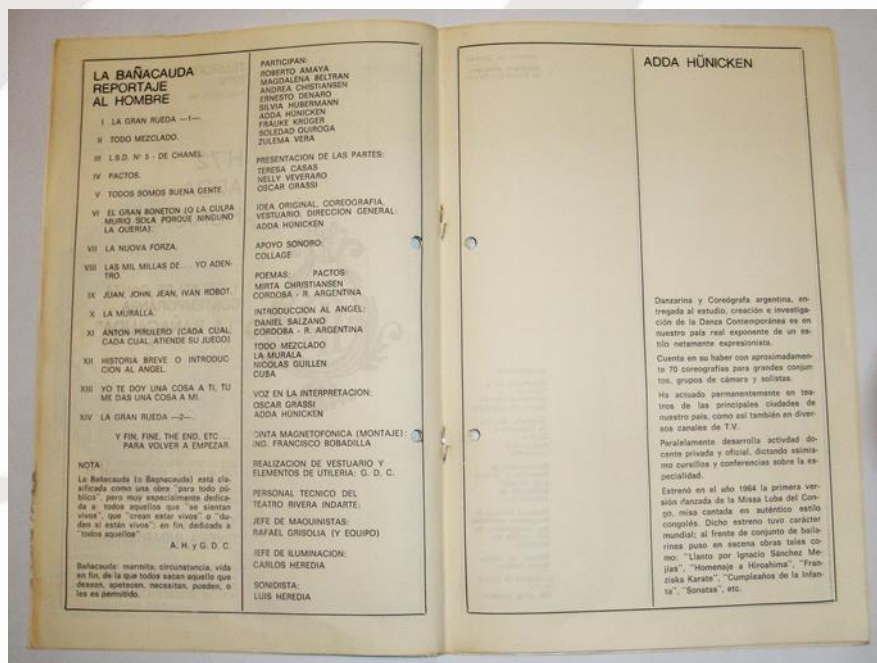


Imagen 4. “La *bañacauda*”, 1972. Programa de mano. Teatro Rivera Indarte (Hemeroteca del Teatro del Libertador)

En la presente panorámica de la vida artística de la bailarina cordobesa, merece una mención especial el Festival independiente de danza

contemporánea: "Córdoba en Danza" (realizado en el Teatro Real 2001), Adda Hünicken recibe un homenaje por parte de bailarines y artistas del medio local, en reconocimiento a su labor como pionera local de la danza moderna en Córdoba. Adda formó a destacadas personalidades de la danza en Córdoba: María Rosa y Angel Hakimián, Marta Huerta, Luis Segundo Pereyra, Roberto Amaya, Mariel Lobato, José Salas, Silvia Huberman, Roberto Amaya, entre otros. En el artículo de la Revista Deodoro se hace referencia al rol que tuvo como pedagoga de la danza moderna:

Creatividad, imaginación y necesidad son los postulados que hoy, con setenta y tantos años de edad, Adda considera imprescindibles para la práctica de la danza. Una práctica cuya experiencia intransferible buscó, sin embargo, el desarrollo de espacios de formación mediante el interés de jóvenes bailarines cautivados por su presencia y su carácter. Provenientes de la danza clásica, la expresión corporal, la educación física y la danza folklórica. (Fernández, 2010, p. 22)



Imagen 5. Adda Hünicken, última presentación en público, 1983 (Material fotográfico cedido por David Pecker, hijo de la artista)

Los referentes artísticos que Adda Hünicken reconocía fueron Dore Hoyer, Ana Itelman y su marido Raúl Pecker. En la entrevista telefónica de 2010, expresó: “Raúl iluminaba la danza y creaba una sombra de colores violácea”. Pecker, fue en ocasiones director escénico de sus espectáculos, escenógrafo e iluminador. Queda pendiente en la instancia que sigue al presente trabajo, desarrollar el rol significativo que tuvo para Adda, las artes visuales en sus espectáculos y el diálogo fecundo que se establecía en el trabajo conjunto con Raúl Pecker.

Memorias del cuerpo

En este apartado se hace una acotada referencia a las entrevistas realizadas entre abril y julio de 2020 a María Rosa Hakimián^{xii} y Marta Huerta^{xiii}

En el año 1974, María Rosa Hakimián estaba realizando estudios de danza latinoamericana y folclórica, además de sus estudios de música en la Escuela de Artes de la UNC. Tuvo la oportunidad de ver un espectáculo de la coreógrafa cordobesa. La joven Hakimián hasta ese momento no había visto ningún espectáculo danza moderna. María Rosa relata que veía de lejos, como si las bailarinas estuvieran calzadas con “botitas” y pensaba que no eran las zapatillas tradicionales de baile. Hasta que descubrió que las bailarinas danzaban con sus pies descalzos. Ante ese hecho pensó: “la única danza que conocía con pies descalzos era la danza afro y la danza indígena”. “Quedé fuertemente impactada por el movimiento. El espíritu de abordar el más allá

de lo convencional". A partir de esa experiencia decidió tomar clases con Adda y convocó a su hermano Ángel Hakimián para asistir a los cursos de danza moderna en la academia "Allouette". Ángel ya era un destacado bailarín en el Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba. María Rosa observa: "con la danza moderna inmediatamente sentí una empatía". Hakimián evoca: "Hubo una clase que me emocionó mucho que debíamos improvisar con los ojos cerrados para sentir la presencia del otro y no chocar, expresión de un trabajo sensible que se vincula con la percepción del otro. Había que buscar dentro nuestro y sentir lo que era nuestro, como tradición, aunque ella nunca utilizaba música argentina ella pedía buscar el propio lenguaje".

Por su parte, Marta Huerta, conoce a Hünicken en el IPEF (Profesorado en Educación física de la provincia), en 1969, cuando Adda estaba a cargo de la cátedra de Danza moderna (en la actualidad es la cátedra de Movimiento expresivo), ella la veía como un personaje misterioso que se "deslizaba por los espacios". La comunicación entre ambas fue inmediata, en ese contexto la afinidad se debía a que Marta era una bailarina que estudiaba en el profesorado de Educación física, cuestión que las unía. Cuando Adda se retira de la docencia, Huerta queda por un tiempo en la misma cátedra de Movimiento expresivo.

Huerta formó parte del grupo de Adda y trabajaron juntas en el último espectáculo coreográfico "Porque sí" (1976), donde también incluyó negros spirituals y jazz. Posteriormente Adda, asesoró a Huerta en los nuevos abordajes sobre danza afro y jazz. El vínculo de una entrañable amistad se mantuvo entre ambas hasta los últimos días de vida de Hünicken.

Conclusiones provisionarias

Adda consideraba que la danza moderna igual que la danza de los pueblos primitivos era un arte autónomo y vital, dirigido a los aspectos esenciales del hombre, “y dentro del desarrollo de la cultura como natural consecuencia tiende y debe reemplazar otras formas convencionales en evidente decadencia” (Diario *Córdoba*, 1960). El bailar con los pies descalzos -en patas- fue el indicio que desarticuló en la década de los '60 y 70' en Córdoba la tradición del Ballet como lugar privilegiado de la danza escénica. Bailar con los pies descalzos no determinó una innovación formal a fines de los '50, pero sí un fenómeno que transformó el horizonte cultural cordobés. La danza moderna conquistó nuevos espacios a través de la presentación de la bailarina cordobesa en la Bienal de Arte de 1966, las giras que realizó Hünicken por el interior de la provincia de Córdoba y algunas provincias del país incluido Buenos Aires. Sobre la dicotomía que se planteó en la introducción entre centro y periferia, como primera conclusión provisoria, se advierte que en el contexto cultural de la ciudad de Córdoba, el centro, estaba determinado por el Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba, establecido en el Teatro Rivera Indarte (actual Teatro del Libertador) ya institucionalizado desde 1958 y la periferia, estaba conformada por los nuevos itinerarios que la danza moderna, con Hünicken, comenzaba a recorrer con los primeros grupos independientes que fueron consolidándose avanzada la década de los '80.

En el transcurso de la investigación fue posible identificar que, aquello que se concibe como legado de una referente de la danza alemana en Argentina, como Dore Hoyer, vinculado a una figura local cordobesa como Adda Hünicken, es en realidad su encuentro fecundo con la experiencia previa de la artista local y no la *tabula rasa* en la que una pretendida visión legitimante la inscribe en el canon. Escribir una historia situada habilita a

generar un status similar entre referentes canónicos extranjeros y artistas locales.

Cabe cuestionarse, si la danza moderna en Córdoba originó una rebelión cultural o si solo marcó el diluido seguimiento de un canon estético heredado que cristalizó en una "ficción identitaria". Sin dudarlo, la danza moderna cordobesa se inicia con Adda Hünicken. El indicio de los pies descalzos, podría ser síntoma de una liberación en el contexto cultural de la danza moderna local o colonialismo estético desde la perspectiva del canon heredado. Siguiendo esa línea de pensamiento, es oportuno cuestionarse si la historia de la danza moderna cordobesa, legitimada en su matriz europea y norteamericana, permitiría identificar lo local soterrado y muchas veces silenciado por un colonialismo estético. ¿A través de qué voces y cuerpos es posible analizar el acontecer artístico y cultural de una época? Quedan abiertos nuevos interrogantes sobre cómo dialogan los discursos canónicos legitimantes de la danza moderna con referentes locales y no como realidades irrefutables dentro de la historia de la danza, cuestiones que se abordarán en la segunda fase de la investigación.

REFERÊNCIAS

ANTACLI, Paulina Liliana. Loie Fuller: la danza serpentina en la Docta y sus avatares. **Revista AVANCES**; 2020 n° 29, Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. pp. 13-29. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28732> Se accede en: 11/07/2020

AAVV. **Historia general de la Danza en Argentina**. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008.

ARAIZ, Oscar. **Escrito en el aire**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2019.

FALCOFF, Laura. La danza moderna y contemporánea en AAVV. **Historia general de la Danza en Argentina**. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 2008.

FERNÁNDEZ, Viviana. Adda Hünicken y la danza moderna en Córdoba. Revista **Deodoro, gaceta de crítica y cultura**. Septiembre 2010. Año 1, N°1, p. 22.

FRANKO, Mark. **Danzar el modernismo/Actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2019.

GINZBURG, Carlo. **Testimonios**. Rosario: Prohistoria ediciones, 2004.

MOYANO, María Dolores et al: Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. SeCyT-UNC. Disponible en: <https://dapcordoba.com.ar/knowledge-base/pecker-raul/> Se accede en: 20/07/2020

ROCCA, María Cristina. **Arte, modernización y guerra fría**. Las bienales de Córdoba en los sesenta. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

TAMBUTTI, Susana, GIGENA, María Martha (2018). Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org.). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, pp. 157-179.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible? **Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, N°20, 2014. pp. 155-173. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/.../los-debates-de-la...> Se accede en: 21/03/2019.

NOTAS

¹ La danza escénica en Córdoba no cuenta con investigaciones publicadas hasta el momento sobre la década del 50' al 80'. En cuanto a investigaciones sobre las décadas anteriores, desde los inicios del siglo XX, se cuenta con la investigación de Paulina Liliana Antacli publicada en el artículo sobre la visita de Loie Fuller a Córdoba, Argentina en 1904 y la nota realizada a Adda

Hünicken por Viviana Fernández, ambas citadas en las REFERENCIAS de este artículo. Sobre la década de los 80' y 90' existen dos publicaciones recientes de investigaciones desarrolladas por María Verónica Basile (UNC. IDH Conicet).

ⁱⁱ Dore Hoyer (Dresde, 1911-Berlín, 1967) Estudió con Emile Jaques-Dalcroze en Dresde y con Gret Palucca. Formó en 1935 parte del grupo de Mary Wigman. En 1940 fue solista del Deutschen Tanzbühne de Berlín. Regresó a Dresde al final de la guerra donde concibió el ciclo *Tänze für Käthe Kollwitz*. En 1948 trabajó en Hamburgo con el director Günther Rennert en la ópera de esa ciudad donde fue directora del ballet. Visitó la Argentina en los años 1952, 1955, 1958. En 1960 fue invitada por las autoridades del Teatro Argentino de La Plata; luego de un proceso de preparación y selección se conforma un Grupo de Cámara llamado Coro de movimiento, con los que creó las obras "Cadena de fugas" y "La Idea".

ⁱⁱⁱ Entrevista telefónica a Adda Hünicken realizada el 21 de agosto de 2010 por la autora del presente artículo.

^{iv} "Andar en patas" es una expresión coloquial que indica un modo de estar, libre de convenciones.

^v La presente investigación fue iniciada en el marco del proyecto "Genoma cultural local", con motivo del bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010. En ese contexto, fuimos convocados un grupo de investigadores cordobeses: Marcelo Nusenovich (artes visuales), Leonardo Waisman (música), Cipriano Argüello Pitt, Gabriela Halac (teatro), Paulina Liliana Antacli (danza) y Mariano Tarditti (fotografía), para realizar un trabajo de campo que compendiará la actividad cultural en el espacio cordobés desde el 18000 a. C. al año 2010. El trabajo fue publicado en forma de atlas con el título *Línea de tiempo en la ocupación del espacio cordobés 18.000-2010* (2011).

^{vi} Raúl Pecker, contrajo matrimonio con Adda Hünicken en 1958, tuvieron dos hijos Daniel y David Pecker. Raúl colaboró con la bailarina cordobesa como escenógrafo y director

Pecker, Raúl: (Córdoba, 1931-1985) "Comienza su formación artística en los talleres de arte de la Escuela Normal Superior Garzón Agulla donde aprende los principios del grabado, el dibujo y la escultura. Continúa luego en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta y en la Escuela de artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Ejerce la docencia en ambas instituciones y también en la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe, donde además es Director. Su fuerte personalidad, deja huella en los lugares donde se desempeña. En 1962 el Fondo Nacional de las Artes le otorga una beca de perfeccionamiento. Es considerado parte de la generación "pintores modernos de Córdoba". De agudo espíritu crítico, investiga y publica sobre artes visuales en los diarios Meridiano y Córdoba. Se ha desempeñado como jurado en numerosos concursos de pintura" (Moyano et al, s/d).

^{vii} La autora del artículo recibe de parte del hijo menor de Adda Hünicken, David Pecker el CV de su madre "para que no se pierda" y fotografías de la bailarina y coreógrafa (solo catalogadas por año y no por obras como se observa en las fotografías que acompañan el presente artículo); legado histórico significativo y valioso aporte invaluable para la investigación en proceso.

^{viii} En 1941 visita Buenos Aires la bailarina y coreógrafa norteamericana Miriam Winslow. Los espectáculos que ofreció con su partenaire Foster Fitz-Simmons en el Teatro Odeón, repetidos

a su regreso al país en 1943, y su decisión de establecerse y crear una compañía en 1944, marcan el inicio del desarrollo continuo de la danza moderna en la Argentina. El Ballets Winslow lo integraron los siguientes bailarines: Renate Schottelius, Ana Itelman, Cecilia Ingenieros, Luisa Grimberg, Elide Leocardi, Margarita Guerrero. Rodolfo Dantón, Paulina Ossona, Paul Arnot y Aníbal Navarro. La compañía sobrevivió hasta 1946. Ver Falcoff, Laura "La danza moderna y contemporánea" 240 ss, en AA.VV: **Historia general de la Danza en Argentina**. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 2008

^{ix} Ana Itelman (1927, Santiago, Chile- 1989 Buenos Aires). Estudió junto a Ekaterina de Galanta, Aída Mastrazzi e Ilda Villamil en el Conservatorio Nacional de música y Arte Escénico y Escuela Nacional de Danzas. Fundó en 1952 una escuela de danza contemporánea. Viajó a EEUU y aprendió técnicas en vigencia durante 12 años. Estudió con Hanya Holm, Martha Graham, José Limón, Louis Horst, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Daniel Nagrin. Estudió Estudio escultura y pintura en Brooklyn, dirección de televisión con UNY y actuación con Lee Strasberg. Regresa a la Argentina para convertirse en una de las maestras más importantes de composición coreográfica. En 1969, volvió una vez más a Argentina donde inauguró el Café Estudio de Teatro Danza, funcionó como escuela y Café concert de noche. El propósito fue difundir nuevas formas de danza.

^x Tanto en la entrevista realizada como en el CV de Adda Hünicken, no queda en claro el año en que la artista asistió a las clases de Winslow, no obstante, ella la mencionó como su maestra.

^{xi} Hünicken nombra indistintamente danza moderna, contemporánea o danza actual. En el estudio se advierte que la artista adhiere a la corriente modernista.

^{xii} La coreógrafa cordobesa María Rosa Hakimián junto a su hermano Ángel Hakimián, crea en París la Compagnie Chorégraphique ALTERNANCIA. El 13 de noviembre de 1987 recibe una mención especial en el Concurso coreográfico de Ville d'Avray. El objetivo de Hakimián con la Cía. Alternancia fue crear un puente cultural entre la Argentina y Francia, específicamente Córdoba y París. La Cía. Alternancia, en 2008 obtuvo su residencia en el Théâtre de Villeneuve-Saint-Georges. María Rosa Hakimián, cuenta con un número importante de piezas coreográficas las más destacadas "Cristal", "Dans cette peau je demeure", "Veint centimes et le tour d'un tango"

^{xiii} Marta Huerta (Córdoba), bailarina, docente del IPEF desarrolló su actividad en los escenarios cordobeses por 30 años, desde 1976 a 2007. Su género fue el Jazz, el Afro y la Danza Contemporánea. Investigó en esa interesante fusión entre el Afro y la Danza Contemporánea. Su colaboración más destacada fue en la pieza escénica "El Espectáculo va a comenzar" Primera Opera Rock cordobesa, dirigida por Ricardo Sued. Música de Gabriel Bracerías-Fernando Grossi y Coreografía de Marta Huerta. Trata la "Danza de los horrores" y el drama de una generación maltratada por la represión.

***Paulina Liliana Antacli** es profesora universitaria, investigadora y artista. Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora titular en la Universidad Nacional de La Rioja, y docente en el

Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Fue directora de la Licenciatura en Artes escénicas y Unidad de Investigación de Teatro y Danza, CIPHA-UNLaR. Dirige proyectos de investigación radicados en SECyT-UNLaR (2012 a la actualidad). Se especializa en estudios de historia cultural orientados a la danza y artes visuales.

El Museo Picasso Casa Natal de Málaga publicó su libro **Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa** (2019). Posee publicaciones en capítulos de libros y revistas especializadas.

Bailarina profesional en el Ballet Oficial de Córdoba (1978 a 2009), donde se desempeñó como Asistente de dirección artística, Coordinadora, Repositora coreográfica y maestra de baile (2009 a 2013). Formó parte del Ballet de Cámara Argentino (Buenos Aires), Ballet Estable del Teatro Colón y *Compagnie Alternancia* (París 1990 a 1994), desarrolló su actividad en teatros de Argentina y Francia. Becaria Posdoctoral en danza en la AFAA, Francia.

Submissão: 15/11/2020

Aprovação: 17/12/2020