



Los comienzos de una maestra de la danza moderna y el cuerpo libre en tiempos de corsés.

Carlos Fos ¹

Resumen:

Cuando los contextos políticos reclaman para imponer proyectos la domesticación de los cuerpos suelen surgir expresiones y discursos disidentes en resistencia a tal opresión. En tal espacio de confrontación coexistieron el Teatro del Pueblo, en pos de la consolidación del movimiento teatral independiente porteño y Renate Schottelius, joven bailarina alemana formada en la danza moderna en su país de origen. El Teatro del Pueblo y su gestor Leonidas Barleta buscaban distanciarse de un panorama de las artes escénicas visto como enajenante; la bailarina, en tanto creadora, disfrutaba de su arte como expresión de libertad ambos se cruzaron en tiempos de cuerpos adocenados, encuentro al que daremos un pequeño vistazo.

Palabras claves

Teatro independiente, cuerpo, danza moderna, actor-creador, libertad y ritual

Abstract:

When political contexts are claiming for imposing its projects the domestication of the bodies tend to arise expressions and statements dissidents in resistance to the oppression. In such an area of confrontation coexisted El Teatro del Pueblo, seeking the consolidation of the Buenos Aires Independent Theater movement and Renate Schottelius, young German dancer formed in modern dance in her country. El Teatro del Pueblo and their manager Leonidas Barleta sought distance themselves from an overview of the performing arts seen as alienating; the dancer, in both creative, enjoyed

¹ Historiador teatral. Doctor en Antropología Cultural. Docente en la UNAM y en la Universidad de San José, entre otras Casas de Estudios. Publicó La fiesta de San Lucas, un desafío, en México y La utopía anarquista, entre otros 20 volúmenes. Codirige el Centro de Documentación de Teatro y Danza del CTBA y el CIHIA. Hace más de veinte años que trabaja sobre la producción libertaria en Latinoamérica. Ha escrito numerosos ensayos en diferentes medios especializados en historia, antropología y teatro. Es presidente de la AINCRIT, la Asociación de Investigación y Crítica Teatral en Argentina.

his art as an expression of freedom both crossed in times of alienated bodies a meeting to which we will give you a small glimpse.

Key words

Independent drama, body, modern dance, actor-creator, freedom and ritual

“Cuando los sentidos se abren al ritmo que está en la vida, todo movimiento es danza, es compás armonioso, lírico o grotesco, es ronda fugaz interminable”. (Programa de mano de la presentación de Renate Schottelius en diversas salas en 1941)

“Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero”. (Leónidas Barletta citado por Raúl Larra en su libro Leónidas Barletta. El hombre de la campana. Ediciones Conducta, Buenos Aires, 1978, p. 94.)

Las primeras actuaciones de Renate Schottelius en el Teatro del Pueblo se remontan al año 1941. La agrupación independiente fundada por Leónidas Barletta tenía sede en el antiguo Teatro Corrientes. Esta sala empresarial, nacida al calor del crecimiento de la metrópolis del Plata había nacido con el nombre de Teatro Nuevo en 1911, tomando la nueva denominación en 1933. Los problemas económicos que había experimentado, comunes a otros espacios escénicos similares, terminó en una cesación unilateral de pago de impuestos y la posterior expropiación por la comuna de Buenos Aires en 1936. Un año más tarde, Barletta era beneficiado por decisión del Concejo Deliberante local con la concesión del predio por 25 años. Convertido en faro cultural de la ciudad, las paredes de la bella sala recibieron diversas propuestas artísticas, además de las teatrales. La danza moderna no podía ser una excepción y la joven coreógrafa y bailarina alemana formó parte del Décimo Ciclo de Educación Estética organizado por el Teatro del Pueblo. La elección de Schottelius no fue azarosa y respondió a la calidad de su propuesta y a la originalidad de la misma. Nacida en el seno de una familia con sensibilidad artística, fue hija única del arqueólogo Justus Wolfram Schottelius, académico muy apreciado en los ambientes científicos y



creativos de Alemania y Colombia, y de la pianista Carla Schottelius. En su país natal realizó sus estudios formativos de danza en todos sus aspectos: ballet clásico y danza moderna entre ellos. Sus condiciones fueron rápidamente advertidas por las maestras Lizzi Maudrick y Ruth Abramovitz. Con poco más de un año de aprendizaje escolástico ingresó al cuerpo de baile de la Ópera de Charlottenburg, de Berlín, al cual perteneció por cinco años. Con esa experiencia como bagaje, se embarcó rumbo a la Argentina, a la búsqueda de libertad para expresar su vocación. En nuestro país prosiguió su perfeccionamiento técnico en el Conservatorio Nacional, tomando cursos con la profesora Dora del Grande. Miriam Winslow sería su gran docente en la disciplina de la danza moderna.

Barletta había transformado al solar de Corrientes 1530 en un centro cultural que respondía a los principios originales que habían dado identidad al grupo. Solía expresar:

Nos sentimos responsables, dentro de la formidable transformación que se opera, en la liquidación de viejos y carcomidos conceptos y en la constante renovación de valores. Queremos llevar el arte puro al corazón del pueblo, ser rectores de su comportamiento, inspirarlo en el bien, en la justicia, en la generosidad, encendiendo en su alma ansias de superación moral. ²

Un arte puesto al servicio del pueblo, nacido del mismo y herramienta para su crecimiento constante. El antiguo militante del espacio literario de Boedo bregaba por una concepción estética que parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No es casualidad la crítica que realizaba al culto de la "genialidad artística", que en el mundo moderno se sustentaba en el individualismo posesivo burgués, que transformaba al arte, su práctica y sus productos en mercancías tasables y transables. El artista debía ser un militante de este concepto de producción artística, alejado de las categorías de fama y negocio. Por lo tanto, no debía pretender subsistir de esa práctica escénica, desarrollando otras actividades lucrativas para cubrir sus necesidades. En 1941, pocos días después de transitar las tablas del Teatro del Pueblo, Schottelius no podía vivir del ejercicio

² Discurso de apertura del *Festival Nacional de Teatros Independientes*, enero de 1964, folletín de la FATI.

profesional de la danza. Su rutina diaria incluía un largo viaje desde Ramos Mejía, su residencia, y Avellaneda, localidad en la que estaba ubicada la oficina en la que laboraba. En uno de sus primeros reportajes para medios porteños decía: “Durante dos años he seguido los cursos de la excelente profesora Dora del Grande en el Conservatorio Nacional, pero mi urgencia económica me impide por ahora seguir haciéndolo. Confío en que el año próximo podré hacerlo. Se me ha informado de que los esposos Sahkaroff, los “poetas de la danza”, proyectan instalar un estudio en Buenos Aires. Quisiera ser yo su primera discípula, porque los admiro como una expresión, quizá la más pura, de la danza contemporánea. En cualquier forma, nada podrá impedir que continúe entregada a la danza. Es mi más íntima aspiración.”³ El Teatro del Pueblo demandaba a sus integrantes un esfuerzo colectivo de sacralización que exigía del participante una apertura del espíritu y ofrecía a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos artistas preservaban el espíritu militante de los viejos cuadros filodramáticos del teatro obrero, aunque buscaban la excelencia estética. No trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno demuestra la comprensión que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aún apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro independiente, en cambio, intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así, el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia formativa, sin caer en reduccionismos didácticos. Las funciones con debates, las mesas redondas de temática diversa y los ciclos de educación estética respondían a esta ideología. Las críticas, especialmente la de los medios de extracción alemana en Buenos Aires, calificaban a Schottelius como bailarina expresionista, resaltando su sentido de la plástica y su sensibilidad para estilizar el baile popular. Creían ver en sus presentaciones aspectos técnicos eclécticos que abrevaban en fuentes muy diversas. Esta amplia paleta de recursos incluía desde influencias claras de la danza clásica hasta el expresionismo europeo preconizado en la época por figuras como Mary Wigman y Rudolph von Laban. En las funciones que ofreció en la sala dirigida por Barletta estuvo acompañada por el pianista Walter Rosenberg, ofreciendo coreografías de su propia creación. La propia Renate se consideraba parte de la escuela expresionista,

³ Revista *Chabela*, año 1941.

con un gran respeto por el baile clásico. Aseguraba que las escuelas tradicionales eran indispensables pero un profesional no debía quedar atado a los cánones rígidos que auspician, en un intento por domesticar al cuerpo y transformarlo en un muñeco obediente. Limita la libertad del cuerpo y lo retiene en su capacidad expresiva, debiendo ser dócil a duros preceptos. Por el contrario, Renate hallaba en la “nueva danza” un camino para expresar por el lenguaje de los movimientos rítmicos el alma del artista. Es decir, sentía que la danza expresionista era una danza de la libertad, alejada de corsés y con la fuerza necesaria para ser animada por la inspiración del artista sin mediaciones. En el mismo reportaje citado en este trabajo, concedido a la revista Chabela, manifestaba su preferencia por una danza con estructura de cuerpos poéticos. Decía: “En mis últimos recitales he presentado diez danzas de mi creación. He querido que cada una de estas danzas sea un poema que refleje un aspecto distinto de mi propia vida. En ellas está mi niñez, con el movimiento ingenuo de los juegos infantiles; mis sueños de adolescente, con toda su poesía, y mi lucha y esperanza de mujer ante la vida, ya con experiencia dolorosa”.⁴

En octubre y noviembre de 1945, Schottelius volvió a presentarse en el Teatro del Pueblo en el marco del Décimo Cuarto Ciclo de Cultura Estética. Ya se habían producido los penosos sucesos de fines de 1943 que culminaron en el despojo de la concesión del solar de la avenida Corrientes. Este edificio que, como explicitamos al comienzo del presente ensayo, fue un espacio refuncionalizado para el arte se convirtió en el Teatro Municipal de Ciudad de Buenos Aires. Barletta, a pesar de resistir el atropello que sufría sin causa real alguna, debió retirarse ante el empleo de la fuerza pública y buscar otro espacio. A pesar de perder visibilidad, comodidad y capacidad para el público no cejó en su proyecto de construir un teatro mejor. Lo hizo con menos recursos económicos y humanos pues buena parte de su elenco se había alejado en 1942 al bregar por la profesionalización del actor. Así cuestionaban el Artículo segundo del Capítulo Quinto del Estatuto de creación del Teatro del Pueblo en el que se fijaba que “Hasta tanto el Teatro del Pueblo tenga que luchar contra el ambiente de hostilidad que se hace a toda manifestación de cultura, todos los miembros desempeñarán gratuitamente sus cometidos; pero habiendo capital de asamblea, de acuerdo con la proposición del Administrador y Delegados resolverá una retribución por modesta que ella sea, con la designación de viático, pues todo trabajo ha de ser remunerado aun

⁴ *Ibidem* cita 1.

cuando el beneficiado no haga de esto una finalidad”. Así, Renate danzó en una sala que extrañaba las 1500 butacas y las pinturas de Berni en su foyer. El programa se inició con *The Children's Corner* de Debussy, versiones del “minuet” de Ravel, del *Coral* de Bach, cuya coreografía buscó inspiración en la *Mater Dolorosa* de Matthise Grünewald. En la segunda parte fueron juzgadas tres obras: *Intermezzo* de Brahms, que fue acompañado al piano por un instrumentista no anunciado en el programa, el *Adagietto* de Poulenc y *Pièce Heroique* de César Frank. Para terminar, presentó sus visiones coreográficas de otro *Coral* de Bach, *Paisaje* de Max Reger, bailado con un traje diseñado por Héctor Ferngó y *Pequeña Suite* de Ernest Krenek. En esta presentación fue secundada al piano por Walter Rosenberg y en oboe y clarinete por Germán Erhardt y Eduardo Alemán, respectivamente. Los trajes, a excepción del puntualizado, fueron ideados por la misma bailarina, un hecho relevante pues potenciaban aspectos expresionistas cultivados por Renate. Schottelius expuso su ideología antifascista en sus concepciones artísticas y en actividades concretas como las que realizó a beneficio de las víctimas del nazifascismo. No puede extrañarnos su relación con el teatro independiente y las funciones que realizó en diciembre de 1945 en el emblemático Casal de Cataluña en un programa de socorro para los liberados de los campos de concentración del Tercer Reich que residían en la destruida Alemania ocupada por las fuerzas aliadas. En Argentina, el movimiento de masas del 17 de octubre consolidaba a un líder popular, legitimado por las urnas en las elecciones de febrero de 1946. Sectores interesados de la sociedad trataron de caracterizar a Perón como un desprendimiento autoritario del golpe de 1943, régimen en el cual desarrolló un papel decisivo. Sin embargo, ese reduccionismo no reflejaba el proyecto que expresa el Grupo de Oficiales Unidos al que pertenecía Perón. Esta campaña de propaganda que devino en la constitución de un impensado e impracticable frente político, compuesto por comunistas, socialistas, radicales de distintos matices, conservadores y liberales, logró cristalizar en buena parte de los sectores medios de la población la sensación de que esos comicios eran definitivos para confirmar en estas tierras el resultado de la conflagración mundial reciente. La fórmula Tamborini-Mosca solía pasearse por tribunas del antifascismo, cargando las tintas contra su adversario y denostándolo como un inequívoco remanente de las dictaduras derrotadas en el campo de batalla unos meses atrás. En el campo teatral, especialmente en el independiente, se compartía este punto de vista. La mayor parte de sus representantes más conspicuos tenían relación con las agrupaciones de la izquierda clásica, socialista y comunista, de manera orgánica o

por simpatías. Una vez consumado el triunfo electoral de Perón, este clima de confrontación aumentó. Así se perdieron esfuerzos en disputas estériles entre el nuevo gobierno y el movimiento teatral más representativo por propuesta estética novedosa. Las críticas se apoyaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura y la oposición subrayaba la supuesta decadencia intelectual del período. Estas posiciones irreductibles corroboran la separación que se verificó entre campo político y campo intelectual, coincidentemente con la fuerte división de la sociedad en general. El gobierno insistía en definir su proyecto cultural como “nacional y popular”, y aseguraba que colaboraba con los objetivos de una política de Estado, que en todos los planos buscaba devolver al excluido su capacidad de ser productor de arte. Las estrategias asumidas, canalizarían los principios existenciales del pueblo, para culminar en un estado de justicia cultural. Las nociones de “pueblo” y “lo nacional” no eran definidas con propiedad, y se simplificaban a partir de aportes parciales del nativismo costumbrista y del nacionalismo católico. El gobierno nacional creó la Subsecretaría de Cultura y dispuso que su labor debiera orientarse a dos audiencias: los productores de cultura y a sus consumidores. En cuanto a los actores activos y prestigiados en el campo, sólo se sumaron rechazos o indiferencia. Éstos consideraban al peronismo un fenómeno fascista, una autocracia similar a las que habían sido derrotadas en Europa. Ninguna figura relevante aceptó el convite para integrarse a la construcción de una “nueva óptica cultural”. Por otra parte, no hay demasiados estudios sobre el impacto de las acciones encaradas por la propia Subsecretaría con respecto al segundo grupo señalado, el de los consumidores. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas entre sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana de la economía de un capitalismo con fuerte intervención estatal. La Subsecretaría y la administración peronista misma se enfrentaban así con el movimiento del teatro independiente, al que consideraban reservado para una elite, con una predilección por los autores extranjeros, que según su opinión no respondían a los

intereses o necesidades del pueblo. Barletta había fustigado desde sus publicaciones las producciones del teatro oficial durante la gestión peronista y su lucha se hizo más evidente ante el enrarecimiento de la situación política durante el segundo mandato del “presidente justicialista”. Escribía en su columna del periódico Propósitos el 21 de mayo de 1953:

Si el gobierno pusiese en práctica las ideas que expone oralmente con vocablos familiares al oído de los trabajadores que luchan por su emancipación, no tendría que encarecerles que diesen la vida por defenderlo. Todos, aunque sus intereses parciales no coincidiesen, darían sus vidas porque defenderían no solamente un gobierno, sino su propio derecho a una existencia digna. Pero si se le sustrae al pueblo la suma de sus derechos y libertades nunca se podrá encarar con eficacia la custodia de la Nación. Y no confundamos libertad con un permiso precario a los concesionarios de tropelías. La libertad de un pueblo sano es algo más que una deferencia policial.⁵

Las diferencias del fundador del Teatro del Pueblo con las autoridades surgidas del golpe institucional de 1943 eran profundas desde lo ideológico y concretas desde su expulsión del solar de Corrientes 1530. Recluido en el subsuelo de Diagonal Norte 943, continuaba su prédica como periodista, director y gestor teatral. En ese contexto, Schottelius bailó por última vez en el Teatro del Pueblo. La crítica celebraba su madurez como intérprete y coreógrafa. En el diario El Pueblo del 7 de noviembre de 1945, el cronista destacaba:

Renate Schottelius, inteligente gestora de movimientos y coreografías sabe- al mismo tiempo- la manera de llevarlas a la práctica, el modo de darles vida con limpias ejecuciones gimnásticas donde los gestos se valorizan por precisión y donde nada falta, ni nada sobra, Pero además de estos méritos, Renate Schottelius posee los que emanan de su propia personalidad, radiante de juventud, de bríos, de entusiasmo, de pureza.⁶

⁵ Leónidas Barletta, “La hora de los pueblos”, en *Propósitos* del 21-5-1953.

⁶ Diario *El Pueblo*, 7 de noviembre de 1945.



Pero no sólo mejorar estéticamente e incorporar nuevos discursos poéticos a sus coreografías interesaban a la bailarina alemana. Desde sus inicios mostró inquietudes por hacer más accesible su arte a los sectores populares, impensados receptores del mismo en la época. Si bien no se pensaba como gestora cultural en su ámbito de experiencia, tenía opinión propia sobre la posible aplicación de medidas que facilitarían la proximidad entre la danza moderna y el público masivo. Ante la pregunta de un periodista sobre en qué medida la

danza podía llegar al pueblo, Renate no dudó en contestar: “Toda persona puede bailar, manifestar su alegría en la danza. Esa manifestación es tan antigua como el hombre; ese es el origen del baile folklórico, que es el arte completo. Y justamente cuando se lo presenta ajustándolo al escenario, pierde su valor, su belleza propia”⁷ Renate reconocía el origen festivo de la danza, un origen en el que la disciplinas artísticas se unían en el ritual. Un espacio que no era vedado a ningún individuo de la comunidad y que todos sentían como propio. Y esas fiestas, imprescindibles para la sociedad, pueden resultar escondidas por el discurso homogéneo que pretende moldear a los cuerpos como objetos dóciles. Pero presas de mutaciones y procesos de degradación, que las tornan por momentos irreconocibles, las fiestas encuentran resquicios para filtrarse a través de transacciones que suelen arrebatarle parte de su carga sacra. Esta laicización, empero, es incapaz de quebrar temas míticos, espina dorsal de la preservación de los pueblos. Con inversión de sentido, haciendo concesiones a la reglas del mercado, los ritos permanecen, aunque sus orígenes sean indescifrables para muchos de los que practican. En las reuniones y fiestas paganas, controladas por la lógica del entretenimiento banal y la satisfacción no alcanzada, los trazos de esas repeticiones de ritos de apareamiento, muerte, resurrección son detectables. Y detrás de estas mecánicas acciones, no registradas críticamente por el ocasional celebrante, hay evocaciones míticas. Si sumamos a las fiestas populares como el receptáculo que mantiene el legado de cuestionar los poderes imperantes y poner en relatividad las verdades oficiales, nos hallamos con fuertes diques para el avasallamiento de las diferencias como particularidades creadoras de las comunidades. Con una impronta subversiva, corroe las

⁷ Revista *Mujeres Argentinas*, edición del 1 de febrero de 1947.

pautas del mundo mediado, transitando un camino opuesto al que éste promueve. A la presencia de cuerpos dóciles, le responde con libertad absoluta y conciencia de sí; a la despersonalización, le contrapone la reafirmación de individuo en su pertenencia al colectivo; y al tiempo de las leyes de la producción capitalista le contraoferta un tiempo mágico, primitivo, sanador. En este tiempo de raíces sagradas, los llamados de la horda se hacen patentes y, con los límites que los mismos participantes le ponen, la posibilidad de asestar un golpe momentáneo a las regulaciones y a las castas jerárquicas que les dieron vida está al alcance de la mano. Un devenir temporal distinto, que privilegia la horizontalidad, faculta la intervención de todos por igual y perpetra una revuelta contra el sistema de apreciación de las disposiciones que nos encorsetan. Restaurar estos elementos festivos es prioritario para que las sociedades sean capaces de repensarse en su derrotero de violencia autodestructiva y se reapropien de manifestaciones artísticas que le son propia como cuerpo. De lo contrario, se impone un arte domesticado para una pequeña porción privilegiada de la sociedad. Cuando la comunicación real entre los miembros de los colectivos está seriamente afectada o se reduce a codificaciones acrílicas, los ritos surgen como canales válidos para restablecer los contactos perdidos o sesgados. Esa comunicación con lo sobrenatural y con el marco cultural circundante le otorga al rito un valor trascendental. En estado festivo no hay personas ajenas a esta instancia de conexión plena; actores y espectadores son depositarios de los saberes verbales y corporales (codificados en danzas, cantos, poemas a las divinidades, etc.) y cada uno lo ejercerá de acuerdo a sus funciones durante las celebraciones. Un entramado simbólico que prolongará los lazos entre los hombres más allá de la duración de la propia fiesta; esa comunicación se manifiesta en el durante y en lo post, con interesantes relaciones entre ambos momentos. Solamente bajo estos criterios la danza puede ser popular, entendido tal criterio desde las formas de producción y recepción. Renate intuía, por la profundidad de sus comentarios, que no podía haber excluidos en el llamado festivo del baile. Por eso, conociendo la realidad unitaria del país, reclamaba soluciones para las olvidadas provincias, marcadas por un manejo discrecional y hasta feudal de las expresiones creativas. Merced a sus primeras giras por el mal denominado interior, sabía que Buenos Aires concentraba la mayor parte de la oferta cultural de Argentina y que esta realidad podía modificarse. En un reportaje ya mencionado en este trabajo decía:

Me gustaría tener todos los medios para viajar continuamente al interior. Yo creo que allí la danza puede dar mucho, pues hay hambre de cosas culturales. En las ciudades del interior no se ve más que giras temporales de artistas extranjeros, que llegan repentinamente, dan una función y se van. También me gustaría que se creara un teatro especial para el ballet, ya que ahora debemos conformarnos con los días lunes, feriados obligados en todos los teatros. Es necesario crear un teatro popular, que de funciones teatrales, conciertos y recitales de danza. Se podría inclusive crear una institución como la wagneriana pero amplia y popular, pues hay muchas personas a quienes le gusta la danza, pero no pueden ir debido a los precios.⁸

La relación de Renate con el Teatro del Pueblo se redujo a las presentaciones puntualizadas y desde 1945 no hubo más relación artística entre ambos. Schottelius seguiría legitimándose en el campo cultural nacional y se convertiría en una de los pilares de la danza moderna local, intérprete y coreógrafa imprescindible para la consolidación de esta práctica. El Teatro del Pueblo ingresaría en un período de remanencia, acentuada por la diáspora que sufrió su elenco en 1942, de la que nunca pudo recuperarse y por su férrea prohibición de la profesionalización del actor. Ambos, se mantuvieron fieles a sus principios. En 1951 contaba Schottelius a una publicación porteña:

Siempre ha habido danza, pues desde los lejanos principios de la humanidad los seres han manifestado sus inquietudes, deseos y anhelos terrestres y espirituales mediante el movimiento. Y la danza siempre ha sido movimiento. Mucho después, y durante siglos, sucedió el reinado del “ballet clásico”, pero nuestra época también ha sentido en este aspecto la necesidad de una liberación, de expansión y expresión más humana, más cerca de los sentimientos y voliciones de sí misma.⁹

En aras de esta libertad, que cada uno interpretaba a su manera, la gran maestra de danza y el gran gestor del teatro independiente lucharon y ofrendaron lo mejor de sus vidas.

⁸ *Ibidem* cita 5.

⁹ Revista *Mundo Argentino*, edición del 8 de agosto de 1951.