

Cuerpo, cultura e identidad: una integración en danza

Alejandra Ceriani /
aceriani@gmail.com

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Pintura y orientación Cerámica, Facultad de Bellas Artes (FBA) Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Magister en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP.
Jefa de Trabajos Prácticos de las cátedras DIDÁCTICA Y PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA Y DIBUJO I Y II, FBA, UNLP.
Coordinadora de Educación Artística, Dirección de Gestión Curricular y Formación Docente, Ministerio de Educación de la Nación.

Hablar de una cultura latinoamericana es hablar de una suma de prácticas diversas, que llegan a constituirse en un todo heterogéneo y complejo, en el que se perfilan planteos y preocupaciones sobre la dificultad de definir y de caracterizar “lo latinoamericano” por medio de lo cultural. Los constantes cambios y el cúmulo de valores tienen cada vez más respuestas en ámbitos, de por sí, multidisciplinares. Dentro de ese contexto, la cultura responde en términos convencionales, estancos, haciéndose imprescindible la creación de ámbitos flexibles que den lugar a la compatibilización de lenguajes y de propósitos como insumos dentro de los espacios de decisión. Así, dentro de lo que podría denominarse *cultura latinoamericana contemporánea*, se han ido constituyendo los procesos orientados a formar un capital cultural y simbólico mediante actos de subjetividad que traducen, simultáneamente, la compleja relación de la localización espacial, política y social y, en particular, la creación de acciones con el cuerpo por medio de las prácticas artísticas. La diversidad de riquezas culturales, junto con temáticas, ideologías y particularidades estéticas, da como resultado un producto local y universal, que acepta con realismo las enormes fragilidades estructurales, los escasos recursos económicos y la permanente discontinuidad de las políticas regionales.

El cuerpo, como un concepto derivado de estas vivencias socioculturales, es parte intrínseca del pensamiento, por lo que la condición humana sólo puede ser verdaderamente comprendida como terreno existencial de la cultura. El bailarín y semiólogo venezolano Víctor Fuenmayor, asegura que definir una modalidad del aprendizaje de lo humano por las técnicas del cuerpo es una labor prioritaria para la identidad latinoamericana. Es aquí donde marcaremos el punto de inicio para nuestras vinculaciones entre el concepto de cuerpo y la disciplina de la danza con sus estilos, con la intención de focalizar en un período cultural de la historiografía argentina, en particular, y latinoamericana, en general.

Cuerpo, cultura e identidad

Todas las interpretaciones en torno al cuerpo se orientan hacia una misma interrelación: ¿qué papel cumple el cuerpo en la vida cultural del hombre? Michel Foucault (1984), acudiendo a la noción de realidad corpórea, es aún más específico al inquirir: “¿Es el cuerpo un elemento fundamental para la comprensión de la condición histórica del hombre?” (Foucault, 1996: 48). A su entender, el cuerpo no se encuentra fuera de la historia ni tampoco pertenece a la naturaleza en oposición a la cultura; “el cuerpo es, al mismo tiempo, la matriz y el lugar de ajustes de cuentas de la historia” (Weigel, 1999: 88).

Considerar el campo de conocimiento de lo artístico como parte de la trama sociocultural deja planteado el problema identitario, no sólo para la danza, sino para todo el espectro de sus manifestaciones culturales. Por tanto, podría deducirse que la identidad como representación es una construcción que se elabora y que depende del tipo de reciprocidad que se establece con el contexto, una manifestación relacional. Sería un proceso de construcción y de reconstrucción constante, dinámico y opuesto al que considera la identidad como un atributo original y permanente.

Frente a una “cultura [fuertemente] derivativa como la nuestra, que toma insumos de otras y debe adoptarlos”, pueden plantearse dos preguntas cruciales: la primera, “¿cómo podría existir una danza argentina moderna o contemporánea como forma creativa autóctona si esta danza es heredada desde el mismo comienzo?” (Tambutti, en línea); la segunda, que lo atraviesa todo, sería: ¿existe una cultura latinoamericana que pueda albergar, reconocer y mixturar estas herencias?

En principio, intentaremos responder a la primera pregunta; la segunda se irá entretejiendo a lo largo del texto, advirtiendo, inicialmente, un vínculo entre la representación del cuerpo y la construcción de la identidad social y cultural.

La cultura francesa reina

Desde del ámbito público, tendremos en cuenta las tensiones establecidas entre la alta cultura y la cultura popular, en función de poder

observar cuáles fueron los intersticios que hicieron posible que, dentro del campo artístico, se constituyera un movimiento antifascista conformado, básicamente, por inmigrantes, que habitó, entre otras cosas, el ingreso de artistas, de bailarines y de coreógrafos con propuestas foráneas. La danza moderna se introdujo en estas coyunturas cuando las cosas no eran muy claras en esta realidad conflictiva –planteada desde el discurso tanto de la cultura de élite como de la cultura nacionalista– en relación con los espacios de desarrollo de los productos artísticos, los ámbitos de exhibición, los programas artísticos, etcétera. En esta identificación con Europa, y en especial con Francia, Alan Rouquié (1989) señalará la problemática de la existencia y pertenencia a una América Latina “bastante latina, al menos hasta 1930 en la formación de sus élites donde la cultura francesa reina exclusivamente”.

Las hegemonías culturales, que han edificado las diferentes políticas gubernamentales, han canonizado y legitimado ciertos sectores y sus producciones culturales para ejercer políticas de dominio. Estos sectores devienen en estrategias y en sistemas de apropiación e hibridación que fundan los pilares de las idiosincrasias territoriales, así como la identificación de analogías históricas para una definición de unidad nacional y un posicionamiento en la juntura latinoamericana. Por ende, indagar en este período intermedio entre el fin del dominio conservador y el comienzo del peronismo permitirá considerar en qué sentido las confrontaciones de esos años activaron, poderosamente, el conjunto de iniciativas individuales que posibilitaron el ingreso de la danza moderna a nuestro país.

Abordaremos el asunto desde la selección de algunos relatos de vida, de bailarines y de coreógrafos, que consideramos testimonios válidos para observar lo expuesto anteriormente. Al respecto, Marcelo Isse Moyano, referente en la temática de la danza argentina moderna, afirma:

En la Argentina, la danza moderna comienza en la década de 1940. Más allá de las razones puntuales de la primera visita de Miriam Winslow a nuestro país, que habrían tenido más que ver con motivaciones políticas en el marco de la Segunda Guerra Mundial que con razones artísticas, el tema a anali-

zar es la facilidad con que la danza moderna –siendo un arte foráneo, nuevo y desconocido– interesó, creció y se desarrolló en Buenos Aires, sin ningún tipo de resistencia cultural (Moyano, 2006: 11).

De lo expresado en este fragmento, podemos destacar, por un lado, el suceso señalado (la Segunda Guerra Mundial), que enmarca e incide dentro de la perspectiva histórica elegida, y, por otro, la expresión referida a la no resistencia a un arte foráneo e inédito.

Es importante destacar que la danza moderna tuvo sus principales vertientes de constitución en Europa y Estados Unidos. Esta identificación cultural con Europa –en particular con Francia– y el mantenimiento de los espacios institucionales –baluartes de la cultura dominante– entran en aparente conflicto cuando la política cultural del peronismo inscribe sus bases en el plano de una cultura occidental y latina, que considera a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante. Era un momento político y social bisagra entre una escena aún dominada por los conservadores y el avance entre bastidores de un ineludible movimiento social conformado, sustancialmente, por la clase trabajadora. Por lo tanto, habría que aproximarse por los resquicios de esa trama histórica para preguntarnos cómo entró este arte foráneo sin encontrar resistencias.

Una posible explicación la tomaremos de las palabras de Renate Schottelius, para dar cuenta de cómo la danza moderna en la Argentina, producto de las inmigraciones artísticas, tanto por parte de Alemania como de Estados Unidos, significa el proceso de apropiación –dentro de las particularidades del momento político y social nacional e internacional– extirpando parte de su propio origen:

Cada tanto, llegaban compañías o solistas de Estados Unidos. Durante la guerra, indudablemente, los grupos norteamericanos no podían ir a Europa, entonces venían a Sudamérica. [...] Más tarde pude ver que sabíamos mucho más que ellos mismos de su propio movimiento de danza moderna. Y, por supuesto, ellos no sabían nada de lo que pasaba acá. En Alemania, debo aclarar, que con la venida del nazismo, la danza moderna prácticamente desapareció (Schottelius en Isse Moyano, 2006: 24).

La democratización cultural del peronismo albergó la concepción de ir del centro a la periferia, irradiando la cultura ilustrada hacia la cultura popular. En este punto, los esfuerzos del gobierno por convocar a los sectores intelectuales lo llevaron a promocionar la cultura legitimada para la conformación de sus propios cuadros artísticos. Antes de la década del 40, la danza en la Argentina se había manifestado en el terreno del ballet clásico, y el Teatro Colón era el lugar para exhibir estas jerarquizaciones. La danza moderna ancla, naturalmente, en este lugar.

Tuve la suerte de ser bailarín y no doctor

Aquí se introducirán algunos testimonios respecto a los primeros arribos de artistas de la danza moderna a nuestro país, que tenían más que ver con motivaciones políticas en el marco de la Segunda Guerra Mundial que con razones artísticas. Otto Werberg, nacido en Viena y rescatado de un campo de concentración, relata:

Margarita Wallmann, que me había visto bailar en un congreso en Viena, había ido con el director del Teatro Colón y se interesó por mi caso. Entonces, el director del teatro pudo sacarme diciendo que el gobierno argentino estaba interesado en mí y me contrató para el Teatro Colón. Gracias a ella pude venir a Buenos Aires y, gracias a ella, pude salvar a toda mi familia, a quienes traje después a la Argentina. Así que la danza salvó mi vida y la vida de toda mi familia. Tuve la suerte de ser bailarín y no doctor (Werberg en Isse Moyano, 2006: 51).

Renate Schottelius, quien vio frustrada su carrera por la ocupación del nazismo en Berlín y arribó a Buenos Aires en febrero de 1936, refiere:

Por el año 40 comencé a elaborar un programa de solista. En aquel momento todo el mundo daba recitales de solista. Por esa época había en Buenos Aires un movimiento antifascista, y todos nosotros, los inmigrados, músicos, pintores, y yo, que era la única bailarina, habíamos hecho beneficios para las víctimas de los campos de concentración. Cada tanto, llegaban compañías o solistas de Estados Unidos. Durante la guerra, indudablemente, los grupos norteamericanos no podían ir a Europa, entonces venían a Sudamérica (Schottelius en Isse Moyano, 2006: 23).

Estos relatos dan cuenta de una serie de representaciones –provenientes de otro lugar– que hacen referencia a la formación disciplinar del cuerpo en el proceso de constitución de la danza moderna en la Argentina. Dicha constitución involucra la idea de cuerpo como *elemento fundamental para la comprensión de la condición histórica del hombre*. Esta condición genera la posibilidad de categorizar su devenir, nombrándolo, por ejemplo, como “cuerpo percibido”, al que hará referencia Susana Tambutti (2005), proponiendo ubicarlo en un contexto circunstancial:

Dentro del ámbito de la danza, los cambios más radicales en la representación corporal sucedieron después de la Segunda Guerra Mundial a partir del descubrimiento de la materialidad del cuerpo y el alejamiento de los ideales de belleza entendidos como idea o forma contenida en la materia corporal. El cuerpo comenzaba a formar parte de las cosas palpables, con la evidencia de su transpiración, su inestabilidad, su imposibilidad de vencer la ineludible ley de gravedad, su sometimiento a la decadencia, a la transformación (Tambutti, en línea, 2005).

Se trataba de cuerpos que evidenciaban su presencia, sus dolencias, su finitud. Cuerpos que danzaban en una experiencia volumétrica, sensorial, emotiva, cognoscitiva y estética, pendientes de recibir la atención que los llevara a una integral comprensión y escenificación de la identidad. La danza moderna, inmigrada y apropiada, nos ha llevado a transitar por la diversidad de indagaciones referidas a la identidad, la representación, la legitimación del cuerpo, la cultura, los contextos sociopolíticos, las demarcaciones y las fluctuaciones espaciotemporales. La danza moderna identificó la propia materialidad del cuerpo y con ello le devolvió su identidad contextual, mixturándolo con las *cosas palpables* del aquí y ahora.

Aquellos artistas de la danza que venían escapando de la enajenación del cuerpo frente al dolor, a la persecución y al aniquilamiento, no podían menos que generar *los cambios más radicales en la representación corporal*. Las formas y los signos localizados por la mirada de aquellos

bailarines y coreógrafos inmigrados en los cuerpos nativos se convirtieron en una experiencia fundacional, que circunscribió el sentido de la intervención cada vez más definitiva de los conocimientos expertos para resolver preguntas centrales del proyecto nacional. Dentro de este marco, vincular arte y política da cuenta de la rígida oposición que operaba entre la alta cultura y la cultura popular. Así, queda expuesta la distancia entre estos dos circuitos culturales imposibilitando, por ende, un verdadero intercambio entre ambos.

El siguiente pasaje de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli, con el cual acordamos considerablemente, si bien no se circunscribe a este período gubernamental en particular, da respuesta a la contradicción señalada:

La constante polarización y tensión entre alta cultura y cultura de masas o popular [...] ¿ha socavado los cimientos de la unidad latinoamericana? ¿Es esta tensión la que impide pensar la unidad como el conjunto heterogéneo de culturas? (Radice y Di Sarli, en línea, 2012).

¿Una cultura latinoamericana?

Si se toma como indicador –para proyectar una respuesta posible a esta conformación o no de una unidad latinoamericana– a “la más o menos grande homogeneidad cultural, estimándosela en función del grado de integración social y de la existencia de una o varias culturas en el seno de la sociedad nacional”, se develarían las diferencias y, por ende, “las realidades sociales heterogéneas que se ocultan bajo la etiqueta ‘abarcado’ de América Latina” (Isse Moyano, 2006: 12)¹.

Aquí se alinean palabras clave tales como: *heterogeneidad, integración, similitud y diferencia*, que componen las múltiples tipologías creadas para dar respuesta al por qué sí o al por qué no es posible esta unidad. Estas se agrupan según los reordenamientos geopolíticos, la cantidad de habitantes, la diversidad y el predominio de lenguas, de razas, de culturas, de determinismos económicos, de alianzas emergentes, etcétera.

¹ Las comillas simples son propias.

Ahora bien, teniendo en claro estas categorizaciones (heterogeneidad y afinidades históricas, económicas, culturales, lingüísticas, políticas y religiosas que fueron constituyendo a cada región) podría aventurarse que continuamos identificándonos como latinoamericanos desde una conciencia real de la ambivalencia de los procesos de apropiación e hibridación. Entonces, ¿existe una cultura latinoamericana que pueda albergar, reconocer y mixturar las herencias, los patrimonios?

Latinoamérica es una región heterogénea en permanente transformación, lo que dificulta sostener un proyecto en común. Esta realidad dispar debería mantenernos cautelosos de los discursos que se ciñen y se mantienen atentos a la primacía de los centros hegemónicos, porque estos apuntan, aparentemente, a unificar, para luego diluir a los países en la lucha por su identidad.

Para cerrar, nos empeñamos en constituir una visión crítica de esta idea de unidad latinoamericana acordando, en principio, con las palabras de Alcira Argumedo, que amplían toda argumentación posible:

Por encima de los diversos factores que actúan en las realidades políticas de América Latina, no es tan fácil entonces hacer tabla rasa con las concepciones populares, considerando que se está en presencia de una mixtura sin contenidos esenciales ni fronteras, de experiencias no procesadas, de activismos ciegos, de política sin cultura (Argumedo, 2000).

Bibliografía

ARGUMEDO, Alcira: *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 2000.

FOUCAULT, Michel: (1984) *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, La Piqueta, 1996.

ISSE MOYANO, Marcelo: *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006.

ROUQUIÉ, Alain: *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

WEIGEL, Sigrid: "Acerca del origen del cuerpo en la historia", en BENJAMIN, Walter: *Cuerpo, imagen y espacio*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Fuentes de Internet

RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia: "Identidad y territorio teatral en la ciudad de La Plata", en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, n° 12, junio 2011 [en línea] <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=185&nro=12> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

TAMBUTTI, Susana: "Danza o el imperio sobre el cuerpo", conferencia presentada en el V Festival Internacional de Buenos Aires, 2005 [Consulta: 22 de noviembre de 2012].

_____ "Danza en Argentina" [en línea] <http://api.ning.com/files/.../DanzaenArgentinaporSusanaTambutti.doc> [Consulta: 22 de noviembre de 2012].