

Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia

Dominant Narratives and Epistemic Violence in Argentine Dances Historiography: Possibilities of Disobedience

Eugenia Cadús*

eugeniacadus@gmail.com

Enviado para su publicación: 31/05/19

Aceptado para su publicación: 18/11/2019

Introducción

Los Estudios de danza¹, como disciplina académica, surgen en la Argentina, aproximadamente a mediados de la década de 1980. Podemos tomar como hito, la creación en 1986 de la materia “Teoría General de la Danza” —en la carrera de Artes, orientación Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires— a cargo de la investigadora y docente precursora en la materia, Susana Tambutti. Previamente, desde mediados del siglo XX, encontramos algunos escritos sobre danza de tipo histórico, etnográfico, de crítica de espectáculos o biográfico, pero ninguno de

* Dra. en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del CONICET. Docente de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Directora del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas —GEDAL— (IHAAL, FFyL, UBA).

¹ Se denomina Estudios de danza —anteriormente denominada “historia de la danza”— a la disciplina académica que investiga acerca de las danzas particularmente desde una perspectiva interdisciplinaria pero que con su desarrollo ha introducido metodologías y teorías propias (Morris, 2009).

estos tiene un encuadre académico, universitario o científico. Asimismo, en este artículo sólo nos centraremos en aquellos relatos que pretenden abarcar “toda la danza”. En cualquier caso, los Estudios de danza desarrollados en nuestro país, se concentran en la historia de la danza escénica, aunque como veremos, no siempre se explicita. Asimismo, el abordaje de la historia en estos escritos no constituye un análisis crítico, entendiendo las dimensiones complejas que plantea hacer historia del arte y la cultura, sino que o bien proponen un recorrido “general” de la danza en nuestro país o se remiten a documentar eruditamente distintos hechos y trayectorias artísticas.

En el primer caso, encontramos el primigenio texto de Dora Kriner y Roberto García Morillo, *Estudios sobre danzas* (1948). Este libro se define en su portada como “guía de gran utilidad tanto para los profesionales como para toda persona interesada en el arte de la danza” y se dedica a reseñar la historia del ballet desde su origen en Francia, hasta sus inicios en la Argentina. Curiosamente, también reseña el trabajo de los artistas locales de danza moderna “Los Sakharoff”. Asimismo, el libro que coordina Beatriz Durante (2008) conforma el archivo de datos y registros fotográficos más completo hasta el momento sobre toda la danza escénica argentina desde sus inicios hasta el año 2000 aproximadamente. Del mismo modo, resultan pertinentes los textos escritos por Susana Tambutti, para la edición del catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta* (De Anchorena, et. al., 1999). A lo largo de los distintos períodos delimitados por el catálogo, la investigadora realiza una breve síntesis histórica de la danza. Se encuentra además, el libro de Inés Malinow (1962) que como su título lo señala, *Desarrollo del ballet en la Argentina*, se centra en la “danza clásica” desde sus orígenes en nuestro país, hasta 1960. Sin embargo, el texto también incluye artistas pertenecientes a la “danza moderna” y las denominadas “danzas españolas”. De todos modos, como muchos de los estudios de la época a los que hacíamos referencia anteriormente, este libro no puede considerarse de rigor académico ni histórico ya que se compone en su mayoría, de relatos en

primera persona que escribe Malinow como crítica, estudiosa y espectadora de danza.

Estas publicaciones son las únicas que se proponen plantear un recorrido general por la historia de la danza de nuestro país. La restante bibliografía existente remite principalmente a historias de vida², estéticas y técnicas particulares, o al cuerpo estable de ballet del Teatro Colón³.

Nos detendremos a analizar solo aquellos textos que tienen una voluntad abarcadora e historiográfica. En estos, la narrativa dominante de la historia de la danza argentina se hace explícita. La misma se centra en “La Danza (con mayúscula) ‘en’ Argentina”. Esta declaración epistémica implica un punto de vista político, ideológico y estético particular que enfatiza una perspectiva colonialista. El presente artículo analiza la violencia epistémica contenida en esta historiografía y ofrece un camino hacia la desobediencia, en los términos de Walter Mignolo (2010).

En primer lugar, el artículo examina críticamente la idea de danza implícita en la conceptualización anteriormente nombrada, a saber, una noción de “Danza” centrada en la danza escénica como práctica dominante —principalmente danza moderna y contemporánea, y ballet— que oculta un posicionamiento eurocéntrico y universalista. En segundo lugar, el artículo cuestiona el significado de “en Argentina” —que implica una identidad basada en la danza

² A modo de ejemplo, podemos mencionar el libro de Marcelo Isse Moyano, *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida* (2006) que incluye una breve síntesis histórica acerca de los inicios de la danza moderna en la Argentina, en la década de 1940, pero se compone fundamentalmente de biografías de las figuras que introdujeron y desarrollaron la danza moderna aquí. Del mismo modo, el libro de la coreógrafa y bailarina Paulina Ossona *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas* (2003) compila testimonios de los principales coreógrafos y bailarines argentinos de danza moderna, a modo de biografía. Asimismo, podemos mencionar las biografías de María Ruanova (Manso, 1987; Malinow, 1993), José Neglia (Fumagalli, 1983), Esmeé Bulnes (Destaville, 2010), Beatriz Moscheni (Manso, 2009), entre otros.

³ En este punto podemos nombrar, sin ánimo de ser exhaustivos, en primer lugar al clásico texto de Roberto Caamaño (1969) el cual resulta imprescindible por la compilación de datos históricos de todo lo acontecido en el Colón desde sus inicios hasta 1968; y el libro compilado en conmemoración de los 80 años del Ballet Estable del Teatro Colón (Destaville, *et. al.*, 2005), el cual por un lado, realiza un recorrido general y breve por la historia del Ballet, aportando datos históricos y numerosas fotografías de la compañía oficial. Y por el otro, reseña las biografías de algunas grandes figuras de la historia de este Cuerpo Estable, a saber: María Ruanova, Antonio Truyol, Esmeralda Agoglia, Olga Ferri, e Irina Borovski.

como una importación colonial y evita definir lo que Mignolo denomina como *locus* de enunciación— y sus consecuencias políticas y estéticas. Por último, el artículo propone algunas claves decoloniales para hacer, escribir, pensar, investigar, historia de las danzas argentinas.

En este recorrido, nos guían los siguientes interrogantes: ¿Cómo se construyen las genealogías? ¿Cómo se crea el canon? ¿Cuál es la hegemonía en los estudios de danza argentina? ¿Qué se privilegia en los archivos? ¿Qué corporalidades son silenciadas a través de esta narrativa?

“Danza...”

En primer lugar, cabe analizar la frase hegemónica “Danza en Argentina” y qué implica la idea de una “Danza” con mayúscula y la preposición “en”. Por un lado, Danza en mayúsculas, es utilizado para referir a las técnicas y estéticas de danza provenientes de Europa o Estados Unidos, asumiéndolas como universales. La palabra “danza” así utilizada, representa por lo general a la danza académica legitimada, es decir el ballet, la llamada danza moderna⁴ o la denominada como contemporánea⁵. Tras esta categoría, se homogeneiza bajo el término “danza” a diversas prácticas ocultando el recorte temático, conceptual y estético implícito en esta operación. En este sentido, la investigadora de la danza Emily Wilcox (2018) en su artículo “When place matters. Provincializing the ‘global’”, sostiene, retomando a Dipesh Chakrabarty, que la danza moderna y posmoderna no son neutrales ni universales, sino que por el contrario, representan intereses específicos y localizados que se benefician del mito del universalismo (p. 163).

⁴ A modo de síntesis, podemos decir que según este relato, la danza moderna surge a principios del siglo XX y se compone de dos ramas: la norteamericana, que se denomina *modern dance*, iniciaría con Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y otros, y alcanza su esplendor con Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas más conocidas), continuando luego su desarrollo en el denominado “modernismo” de Merce Cunningham; y la danza moderna alemana o *Ausdruckstanz* —danza de expresión— con Mary Wigman y Rudolf von Laban como sus representantes más directos.

⁵ En términos generales, la llamada danza contemporánea o posmoderna surge en la década de 1960 en los Estados Unidos con referentes como Yvonne Rainer, Steve Paxton y Trisha Brown. Se compone de diversas técnicas tales como el *release* o el *contact improvisation*.

Tal es el caso del ballet, por ejemplo. Habitualmente, siguiendo el modelo institucional de la historia del arte, propuesto entre otros por Arthur Danto (2009) y la concepción de arte de Hans Belting, se toma como inicio de la historia de la danza al momento en que los modos de producción y recepción de ésta comenzaron a organizarse según un programa artístico, obteniendo reconocimiento en cuanto "arte". Tal como explica Susana Tambutti (2015), este inicio está ligado a la creación de la Academia Real de Música y Danza, en Francia, en 1661, bajo la monarquía absolutista de Luis XIV. En este sentido, desde su inicio la danza escénica estuvo ligada estéticamente a la ideología dominante, hegemónica, de la élite —en este caso monárquica— impartida por las políticas estatales. Los movimientos del ballet, la técnica que propiciará el control de los cuerpos y las producciones escénicas van a estar diseñados para representar el poder (Franko, 1993).

No podemos perder de vista este origen de la danza escénica y en particular del ballet, y proponer que la danza es una práctica artística escindida o autónoma del mundo social, tal como lo exponen los distintos escritos de historia de la danza analizados en el presente artículo. Si se realiza esta operación, se están silenciando otras prácticas y beneficiando con el mito del universalismo a un proyecto que representa intereses específicos de dominación de un sector con aspiraciones universalistas y europeizadas, caracterizado por la elite.

Por lo tanto, proponer una Danza con mayúscula resulta una estrategia homogeneizadora, totalizante y representante de intereses políticos, sociales y económicos de dominación. Frente a esto proponemos una danza o danzas con minúscula y en plural para incluir nuevas fuentes y nuevos sujetos de la historia. De todos modos, este cambio debe ser epistemológico y no meramente de enunciación. Tal como mencionamos previamente, el libro *Estudios sobre danzas* (Kriner y García Morillo, 1948) propone un título revelador: enuncia por primera vez la posibilidad de una disciplina que se dedique al estudio de este arte —"Estudios"— y asume a la práctica de la danza

como plural —“danzas”—. No obstante, bajo este título que pareciera ser abarcador no se rompe con el presupuesto epistemológico de la Danza que llega desde otro lugar y está “en” la Argentina de un modo siempre deudor y en dependencia. Como puede observarse en el recorrido del libro, la narrativa que propone se inicia con el título “La Danza en Francia” describiendo al ballet en sus distintas etapas hasta llegar al último apartado, “El Ballet en la Argentina”.

De modo más explícito, la idea de una “Danza en Argentina” que persiste en los demás textos analizados, asume de modo homogeneizador que hay una danza legitimada por sobre otras prácticas artísticas y estéticas. Así, encontramos libros como *Historia general de la danza en la Argentina*, compilado por Beatriz Durante (2008) y publicado por el Fondo Nacional de las Artes. Más allá del valioso aporte documental de este texto, se trasluce en su escritura la idea anteriormente presentada.

Ya en el título pretende una “historia general”, es decir, abarcar una cierta totalidad dada. Luego, las primeras palabras de la introducción hacen referencia a la “Danza”, escrita con mayúscula, y define a este arte a partir de las palabras de Jean Georges Noverre “como expresión del alma puesta en movimiento”, para continuar: “es globalmente una especie única, sin importar el lenguaje que utilice cada expresión, pues éstas sólo son los medios para representar sentimientos” (Durante, 2008, p. 9). Como podemos observar, esta definición de danza busca universalizarla a partir de la idea romántica de expresión del alma que habla directamente a los sentimientos del espectador. Sin embargo, sabemos que no todas las expresiones son iguales, incluso gestos habituales en una cultura pueden referir a una idea contraria en otra. Por lo tanto, esta definición oculta una concepción occidental y eurocentrista —por qué no francocentrista— y elimina así, a las demás prácticas que podrían conformar el ámbito de la danza.

Esto se hace explícito al citar a Noverre, un maestro de baile francés, nacido el 29 de abril de 1727, a quien desde 1982 se le rinde tributo anualmente con la celebración del Día Internacional de la Danza. Escritor de las *Cartas sobre la danza y los ballets* (2003) en las que concibió el “ballet de acción”, modelo bajo

el cual se crearon los posteriores ballets románticos. Bajo su teoría, en la que planteó que la danza es un arte de expresión y de la mimesis, buscaba representar las ideas y emociones humanas para que la danza sea un arte de la expresión. Su concepción es la que guía la historia de la representación, de la estética y del ballet. A partir de su pensamiento se sientan las bases de la representación en el ballet que lo señalan como fundador de este arte — aunque por supuesto que previo a Noverre había danza— al punto de conmemorar el día “internacional” de la danza en su natalicio.

Cabe señalar que quienes se dedican a estudiar el folclore argentino no están exentos de esta perspectiva sólo por estudiar una danza considerada popular y local. Por ejemplo, algunas frases del reconocido historiador y musicólogo Carlos Vega (2014), acerca del origen de las danzas folclóricas argentinas, son las siguientes:

Nuestras danzas no son las folklóricas españolas. Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y penetración. (...) Nuestros bailes llegaron de España pero también a través de España, y directamente de Francia (p. 358).

Tal como podemos observar, Vega, al igual que otros folkloristas de la época —la mayor parte del trabajo de Vega se concentra entre las décadas de 1930 y 1950—, propone que las danzas folclóricas argentinas son derivaciones — “penetraciones” es la violenta y patriarcal palabra utilizada por el musicólogo— de danzas cortesanas europeas. Su narración inicia tras la conquista de América y sostiene los orígenes hispanistas y católicos del folclore, tomando a los rasgos precolombinos o indígenas como parte del *Volk* perdido y añorado.

Los primeros estudios folklóricos de la Argentina finisecular, coincidieron con la formación del Estado-nación en un contexto de capitalismo dependiente y de predominio ideológico positivista que buscó a modo de proyecto colonialista interno, un *Volk* o “pueblo auténtico” —en el sentido romántico— argentino (Chamosa, 2012). Durante los '30, los “nacionalistas” (tradicionalistas del

Centenario, las élites regionales, la Liga Patriótica, y los ultraderechistas católicos) se opusieron a Yrigoyen⁶ y a la alta conflictividad sindical que identificaban con el comunismo, la inmigración judía y el imperialismo económico británico, por ejemplo, y buscaron el origen de la nación argentina en la población criolla rural como “portadores de una sabiduría ancestral que contrastaba con el materialismo utilitario masónico, afeminado y judaizante que se habría apoderado de la elite liberal porteña” (Chamosa, 2012, p. 50). No obstante, de alguna manera, estos nacionalistas eran tan eurocéntricos como los liberales a los que criticaban (Chamosa, 2012).

De este modo, tanto en el caso del ballet como del folclore, se crea un canon y genealogías determinadas. Se legitima una danza, una tradición y un origen por sobre otros. El inicio siempre está en Europa, podríamos decir, en la mayoría de los casos, específicamente está en Francia, y la danza local se crea como periférica a este supuesto centro, lo cual plantea una otredad espacial y temporal. Tal como explica el bailarín ecuatoriano Fabián Barba (2017), en este proceso hay una espacialización del tiempo histórico que determina una “negación de simultaneidad” a prácticas subalternas (al respecto ver también Lander, 2016).

Este proceso también es señalado por Wilcox (2018) respecto a la danza china, cuando en los años 1950 los estilos de danza clásica y folclórica de China pasan a ser denominados danza “tradicional”, mientras que la danza de Estados Unidos que se impone en ese momento como parte del proyecto cultural de la Guerra Fría, se denomina “moderna” (p. 168). En este proceso, aunque no se dio exactamente del mismo modo también se puede identificar en la Argentina (Cadús, 2017a) y Latinoamérica, la danza de las potencias económicas e imperialistas no sólo ganan su lugar como “universales”, sino que también pasan a ser las determinantes del factor temporal. Así, sólo un conjunto de técnicas es considerado “danza moderna”, y otro conjunto de expresiones

⁶ Hipólito Yrigoyen: primer presidente argentino elegido democráticamente a través del sufragio secreto y obligatorio masculino establecido por la Ley Sáenz Peña de 1912. Su presidencia, compuesta por dos gestiones, inició en 1916 hasta su derrocamiento en 1930 por parte de un golpe de Estado militar a cargo de José Félix Uriburu.

constituyen la danza “posmoderna” o contemporánea, atribuyéndose superioridad espacial —geocultural en términos de Mignolo— y temporal. Las demás expresiones se tornan tradición —forman parte de las danzas tradicionales— obturándose sus capacidades artísticas estéticas y sus posibilidades de modificarse y establecer nuevas o distintas genealogías.

“...en Argentina”

Pasamos ahora al análisis de la preposición “en” de la afirmación “Danza en Argentina”, que como comenzamos a ver, se encuentra intrínsecamente ligada a la temporalidad. Existe en la historiografía de la danza local el posicionamiento de que la danza escénica académica (ballet, danza moderna y danza contemporánea) —que como vimos, homogeneiza a toda la danza— es una implantación en nuestro país y las apropiaciones de estos lenguajes artísticos sólo serían graduales. De este modo, se presenta un debate entre lo supuestamente “universal” y lo “local”. Esta postura conlleva dos presupuestos: por un lado, que lo local sería sólo aquello que refiere a una identidad nacional propia y distintiva; y por el otro, que el “campo”⁷ o la práctica de la danza no estaría conformada/o. Según esta perspectiva, existirían intentos de una “danza argentina” sólo cuando se produce una mixtura con el folclore; y compara la producción local con aquella de un centro legitimado (Estados Unidos o Europa).

En este sentido, resultan significativas las palabras de Andrea Giunta (2011) en su ensayo “Estrategias de la modernidad en América Latina”, que rastrean esta problemática, que ella sintetiza en la idea de conformación de nuestra

⁷ Colocamos la palabra “campo” entre comillas para referirnos a la presuposición y asimilación que realizan estos escritos, de la noción de “campo” desarrollada por Pierre Bourdieu (1995; 2002). De todos modos, pocos de estos textos explicitan el tomar la definición de Bourdieu, aunque entrelíneas se puede leer la influencia de este concepto, probablemente mediado por la crítica literaria argentina. En nuestra investigación no utilizamos la concepción bourdieuana de campo ya que no consideramos que sea fructífera para nuestro contexto, sino que preferimos usar la noción de “práctica” (Cadús, 2017a; 2017b).

imagen “como el reflejo en un espejo deformante” (p. 287), hasta la conquista de América. Escribe Giunta (2011):

Colón llegó a América con una idea clara de lo que iba a encontrar. (...) Colón no descubre: verifica e identifica, mutila y reduce. Inicia así la extensa tradición de interpretar la realidad americana a partir de la realidad europea y de eliminar la percepción indígena de esa realidad (p. 287).

Siguiendo esta propuesta, observamos que las narrativas homogeneizadoras, universalistas, son violentas. El proceso de ocultamiento o invisibilización del Otro es un proceso basado en el casi exterminio de los indígenas en el que está fundado el relato de la modernidad. Retomando los vínculos entre colonización del tiempo y del espacio que comenzamos a esbozar en el apartado anterior, coincidimos con Mignolo (2014) cuando afirma que el “El concepto mismo de ‘renacimiento’ y el del ‘descubrimiento’ del Nuevo Mundo son paralelos y complementarios en la doble colonización, del tiempo y del espacio y de la implantación de la idea de ‘modernidad’” (p. 284) que analizaremos a continuación. El concepto de “Edad Media” introduce el proceso de colonización del tiempo, y el de “Nuevo Mundo”, la colonización del espacio. Ambos continuaran su desarrollo colonizador en la idea de “modernidad”.

Un ejemplo de esto sería la propuesta de Inés Malinow quien así lo plantea en su libro *Desarrollo del ballet en la Argentina* (1962), aduciendo que la danza clásica es un arte de “tradición” —en el sentido de “larga data” que sintetiza el proceso de colonización del tiempo— que, por lo menos hasta ese momento en la Argentina, no había alcanzado su “mayoría” (asumimos que la autora se refiere a la mayoría de edad como metáfora de madurez y autonomía). Explica Malinow (1962):

Desde hace aproximadamente cuarenta años, figuras europeas se establecieron aquí y abrieron sus primeras academias; se inicia así la danza con elementos argentinos que intentaban aprender una escuela antigua (...) a la que los aportes constantes de las visitas de compañías extranjeras enriquecería con nuevas ambiciones. El Teatro Colón con la creación de su Cuerpo de Baile, propició una tentativa nacional de una búsqueda propia. La llegada de coreógrafos europeos acrecentó esa posibilidad y así

surgieron algunos ballets concebidos y creados en la Argentina, con elementos locales y eventualmente con músicas *ad-hoc* (p. 10-11).

Acompaña a esta reflexión que propone que el “campo” de la danza no estaría conformado en términos bourdieuanos, la idea de mayoría de edad o autonomía que conlleva otro problema, el de la modernidad y el modernismo. Del mismo modo puede verse en la siguiente cita del catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta*, en el que en el apartado que comprende desde 1945 hasta 1955, titulado “Danza moderna argentina: consolidación y profesionalización”, Tambutti afirma:

Es ésta una época en que se favorece la representación realista y las manifestaciones que se suponen más cercanas a los sectores populares, lo cual incluye preferentemente obras de carácter folklórico que retratan escenas costumbristas. El rechazo, aunque no absoluto, por las manifestaciones del arte abstracto, sumado a una danza que continuaba ligada a los modelos anteriores, con creadores más preocupados por la temática, la empatía con el espectador, la indagación en los antecedentes folklóricos, que por una búsqueda de desarrollos formales, derivó en la postergación de un camino hacia la abstracción (De Anchorena, *et. al.*, 1999, p. 94).

Más allá de que nuestras investigaciones han demostrado que el panorama de la práctica de la danza en la época no era tal (Cadús, 2017b), es evidente que subyace en esta afirmación, una idea teleológica: la danza debe progresivamente alcanzar la autonomía dada por el modernismo. Este planteo sigue la propuesta de Danto (2009) que mencionamos previamente y acarrea colonialidad del tiempo y del espacio. De este modo, se crea un canon que legitima o invisibiliza prácticas, cuerpos, voces, archivos. El caso de la historiografía existente —como el párrafo citado supra— acerca de las danzas durante el primer peronismo es un ejemplo claro (Cadús, 2017b).

Fabián Barba analiza la narrativa dominante de la historia de la danza, la cual se hace eco de la teoría del modernismo estético plantada por Clement Greenberg (1960). Barba (2017) propone que esta narrativa en búsqueda de la

“pureza”, lineal y progresiva, es historicista en los términos de Chakrabarty (p. 408). Es decir, refleja la ideología del desarrollo y el progreso que propuso que la modernidad y el capitalismo se globalizó a lo largo del tiempo, originándose en Europa y difundándose luego por el resto del mundo. Esta estructura de “primero en Europa y luego en otro lugar” es la base de la temporalidad histórica propuesta por el historicismo. Por lo tanto, el historicismo, propone al tiempo histórico como una medida de distancia cultural y desarrollo institucional entre Europa y el resto del mundo. De este modo, desde un punto de vista estético, la idea de “pasado de moda” refiere a la idea de subdesarrollo y de dependencia (Barba, 2017, p. 403). Esta idea subyace la concepción de “postergación de un camino hacia la abstracción” expuesta por Tambutti, en la que las danzas locales parecieran “atrasadas” respecto al mandato modernista.

En contraposición, como un punto de vista historiográfico enfrentado, el renombrado crítico de danza Fernando Emery (1958) elige hablar de “danza argentina” por contexto, por situarse en este país y por participar de ella algún artista nacido aquí. De este modo, sólo se remite a una característica identitaria nacionalista esencialista que sesga la lectura respecto a los diálogos posibles con otros contextos, otras corrientes, etcétera. Pero, si llamamos literatura argentina o cine argentino a las prácticas locales ¿por qué no hacerlo con la danza? ¿Acaso un cuento policial de Borges deja de ser un cuento argentino sólo porque no es un género “autóctono”? ¿Acaso sólo la literatura o música que refieren a las tradiciones gauchas son “argentinas”? En estos casos, se utilizan los adjetivos de “nacionalistas” o “costumbristas”, aunque el arte “argentino” no se reduciría a esto. Entonces, el problema aquí refiere nuevamente a la conformación de determinada práctica artística.

Entonces, ¿cuándo se puede hablar de una danza argentina? ¿Por qué si se habla de una “danza alemana” por ejemplo, no se podría hacer lo mismo respecto a nuestro país? Siguiendo el planteo de Mignolo —y con él, el de muchos críticos decoloniales— el demandarle a la práctica de la danza local, un tinte que demuestre dicho localismo, sólo nos reposiciona como “periféricos”, “subalternos”, dependientes, perpetuando la colonialidad. Pero, si se habla en

términos de "apropiación", las influencias extranjeras y hegemónicas pueden ser resemantizadas, y así surgiría una danza argentina (en el sentido de práctica situada) que no necesariamente tematice o se fusione formalmente con las supuestas danzas tradicionales —ya que, si se rastrean sus orígenes, también son resultado de "apropiaciones"—.

Tal como explica Ana María Zubieta (2004) la "apropiación" puede ser definida, en términos de Carlo Ginzburg, como "hacer propio lo ajeno" (p. 45), pero siempre se lo hace desde lo que se posee, a partir de lo que se sabe. La apropiación refiere a una historia de los usos y las interpretaciones, inscritos en las prácticas que los producen (Chartier, 1999, p. 53). De este modo, si bien existe una hegemonía cultural, también existe la posibilidad de la contrahegemonía y habría una posibilidad de resistencia dada a partir de los "usos" que las diferentes culturas encuentran en los resquicios de la cultura hegemónica dominante.

Consideramos que existen influencias provenientes de geoculturas hegemónicas de la danza que se suponen universales, y apropiaciones por parte de agentes locales. De todos modos, entendemos que existe un proceso de conformación de la práctica de la danza en nuestro país que resulta paulatino y no exento en sí mismo de ideologías, hegemonías y contrahegemonías. Es por ello que resulta imprescindible el ejercitar la criticidad constante en el análisis de la historia, y tener en cuenta que esta práctica artística local no es completamente independiente pero como dice Mignolo (2010) a partir del pensamiento de Partha Chatterjee, "sin flagelarse, sin vergüenza, sin penitencia, [es] 'nuestra'" (p. 24).

Claro que no estamos proponiendo hablar de la identidad argentina de un modo esencialista que obture las apropiaciones. Sino que consideramos a las naciones del modo en que las concibió y definió Benedict Anderson (1993), como "comunidades imaginarias". Comunidades imaginarias surgidas de un proyecto de modernidad que flaqueaba debido a las guerras mundiales. No obstante, siendo conscientes de esto, estas identidades no dejan de ser nuestro

locus de enunciación, y debemos hacerlo explícito, tanto deconstruyendo el lugar de enunciación y poder de quienes se pretenden universalistas —provincializar el universal para generar el desenganche epistémico—, como haciendo explícito el nuestro.

En este sentido, no coincidimos con Susana Tambutti y María Martha Gigena (2018) cuando afirman, que hablar de “danza argentina” es una tarea imposible dada la extensión del territorio y la diversidad simbólica que implica. Si no que consideramos que esta comunidad imaginaria, producto de una modernidad colonialista, condiciona nuestro *locus* de enunciación. Debemos ser conscientes de las características “imaginarias” de nuestra identidad nacional, pero no por eso deja de ser “nuestra” —parafraseando a Mignolo— o “nuestras” —haciendo hincapié en su pluralidad—.

Hacia una desobediencia epistémica en la historia de la danza argentina

Por medio de esta narrativa que hemos sintetizado en los apartados anteriores, se invisibilizan caminos, archivos, repertorios, patrones, historias, agentes, voces y cuerpos. Estas ideas se presentan hegemónicamente y no son habitualmente cuestionadas. Es por ello que a lo largo de los primeros apartados hemos propuesto un ejercicio de desenganche epistémico. Mignolo (2010) propone ya no pedir reconocimiento al “centro” o inclusión en la *humanitas*⁸, sino desobedecer a esta epistemología y a la idea de modernidad occidental “de los ideales humanos y de las promesas de crecimiento económico y prosperidad financiera” (p. 11). Mientras que la desobediencia civil solo puede llevarnos a reformas —explica Mignolo (2010) —, la desobediencia

⁸ Explica Mignolo (2010): “(...) la matriz colonial de poder: un sistema racial con una clasificación de la sociedad que inventó el occidentalismo (Indias occidentales), que creó las condiciones para la formación del orientalismo; diferenció al sur de Europa de su centro (Hegel) y, en esa larga historia, reconfiguró al mundo como primero, segundo y tercero durante la guerra fría. Lugares de no-pensamiento hoy se están despertando del largo proceso de occidentalización (lugares de mitos, de religiones no occidentales, de folclore, de subdesarrollo). El hombre, la mujer que habita regiones no europeas descubrió que él, ella, ha sido concebido, como *anthropos*, por un centro de enunciación autodefinido como *humanitas*” (p. 11).

epistémica es la clave de la opción decolonial que inicia en el “desenganche epistémico” (p. 32). En este sentido, a continuación, proponemos algunas claves para la desobediencia y un cambio epistémico decolonial en la(s) historia(s) de la(s) danza(s) argentina(s).

Estas claves no pretenden ser exhaustivas sino propulsoras de un cambio epistémico. Son actos de desobediencia que proponemos a manera de “tácticas” de microrresistencia que nos permitirían una posibilidad de contrahegemonía. Michel de Certeau (2000) distingue entre estrategias y tácticas. Las primeras, se encuentran organizadas por un principio de poder, mientras las segundas están determinadas por la ausencia de poder. La táctica es la astucia, es “un arte del débil” (De Certeau, 2000).

En primer lugar, proponemos la “localidad y lugarización”. Consideramos que, en la actualidad, resulta necesario pensar la danza local y regional en su especificidad y en diálogo hemisférico con los países hegemónicos. Nuestras identidades locales, sin ánimos de esencialismo o nacionalismo, no dejan de ser nuestro *locus* de enunciación y debemos hacerlo explícito. Es decir, por un lado, debemos provincializar Europa o el mundo y la idea de lo global — parafraseando a Chakrabarty y a Wilcox—, pero también hacer historia de la danza desde una “lugarización” (*placeism* en inglés para Wilcox). Esto implica no sólo narrar la historia hegemónica y homogeneizadora, sino relatar aquellas historias variadas no sólo geográficamente sino también en tipos de danza, espacios, prácticas y comunidades que participan (Wilcox, 2018, p. 160).

Asimismo, consideramos necesario no homogeneizar la identidad argentina homologando, por ejemplo, a Buenos Aires con la totalidad de la Argentina, o incluso considerando que cualquier tipo de identidad es una definición dada. Por el contrario, consideramos que debemos ser conscientes constantemente de que la nación es una comunidad imaginaria consecuencia de un determinado proyecto de modernidad. De este modo, proponemos seguir desentrañando las implicancias de la colonialidad, el universalismo y la modernidad y modernismo en las danzas argentinas, haciendo explícito nuestro lugar de enunciación y

explorando diversas prácticas y comunidades. Esto implica también distinguir y enunciar las diferencias y privilegios de clase, raza y género.

Siguiendo la idea de "lugarización", en segundo lugar, proponemos cuestionar la temporalidad dada como linealidad. Tal como expusimos en el apartado anterior, entender la narrativa de la historia de modo progresivo y muchas veces teleológico —con un inicio, medio y fin—, acarrea los problemas de la homogeneización de la temporalidad que implica para nuestro contexto, una colonialidad del tiempo. Tal como expone la investigadora de la danza Alexandra Carter (2004) en su artículo "Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance", debemos romper con la idea totalizadora de la historia en la que existen períodos claros que tienen un inicio, un desarrollo y un fin. Carter señala que más allá de la utilidad que esto puede tener especialmente en la enseñanza, debemos ser conscientes del peligro que estas etiquetas —tales como "ballet Romántico"— pueden acarrear, invisibilizando las prácticas que no concuerden con las características predominantes de un período y naturalizando los recortes realizados por las/os historiadores como dados.

Además, esta linealidad de la historia genera una idea de continuidad en la que observamos al pasado como una recta que se extiende hasta el presente, que también debe ser cuestionada (Carter, 2004). En este sentido, Carter propone ver la historia como una red entramada de discursos, abogando por el estudio de aquellas prácticas que no necesariamente contribuyan al "desarrollo" del arte hasta hoy en día, pero que en su momento fueron significativas. Esta crítica al "presentismo" bajo el cual la historia de la danza debe servir a los valores o prácticas del presente nos permite comprender que hacer historia de la(s) danza(s) es importante, aunque no valide gustos e ideas artísticas actuales, e incluso puede ser más necesario hacer este tipo de historia que nos ayude a superar los sesgos de nuestro tiempo (Wilcox, 2018).

En este sentido, proponemos, siguiendo a Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo* (2011) y a Walter Benjamin (2011), "(...) pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria,

es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (Didi-Huberman, 2011, pp. 154-155). Tal como plantea Didi-Huberman (2011) para las artes visuales, cuando estamos ante una imagen estamos ante un objeto de tiempo complejo e impuro, “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” [el subrayado le pertenece al autor] (p. 39). Esto se ve profundizado en el caso de la danza, ya que son cuerpos en movimiento, cada uno con su historia y con una determinada historia cultural, cada uno con un “repertorio” (Taylor, 2015). En la danza, cuando decimos “ante el tiempo” decimos también ante la carne, ante el tiempo encarnado. Su historia también se hace en un movimiento complejo, dialéctico, este movimiento está hecho de saltos, respondiendo a una tensión de las cosas, los tiempos y la psiquis (Didi-Huberman, 2011).

Ahora bien, en consonancia a lo planteado acerca de las ideas de “lugarización” y temporalidad, nos interesa, como tercera clave, dar lugar a las Otriedades, otras voces, otros cuerpos, otros archivos, otras lógicas de archivo, otros repertorios, etc. Como plantea Wilcox (2018), “En el momento actual (...) en el que la danza moderna y la danza posmoderna disfrutan de un estatus cada vez más hegemónico en la programación y la educación de la danza en todo el mundo, es particularmente urgente investigar esas voces históricas [las voces de resistencia al colonialismo]”⁹ (p. 163). Lo cual implica que el debate historiográfico permita la aparición de otras historias, agentes, genealogías, etc. Desenganchándonos del progreso modernista y desobedeciendo al historicismo anteriormente expuestos.

Para ello, proponemos retomar la categoría de “repertorio” expuesta por Diana Taylor en su libro *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2015). En su texto, Taylor discute con el papel histórico de la escritura que introduce la conquista. Expone que el silenciamiento de la memoria indígena se realizó, por parte de los conquistadores, con el argumento logocéntrico de que esas culturas no poseían

⁹ La traducción me pertenece.

escritura; y propone metodológicamente que en lugar de estudiar la cultura en términos de textos y narrativas, tenemos que pensarla como escenarios, sin reducir así las prácticas corporalizadas a la descripción narrativa (Taylor, 2015). De este modo, según Taylor, se alterarían los cánones y se incluirían prácticas previamente dejadas de lado.

En esta oposición entre escritura y prácticas corporales es que plantea la distinción entre "archivo" y "repertorio". El primero está conformado por documentos de materiales supuestamente resistentes al cambio, excede lo vivo y se encuentra estrictamente relacionado con la estructura de poder ya que etimológicamente, la palabra archivo (del griego *arkhe*) refiere a la casa de los arcontes, un edificio público donde eran guardados los registros pero a su vez significa el comienzo del gobierno. Por su parte, el repertorio actúa como memoria corporal pensada habitualmente como un saber efímero e irreproducible (Taylor, 2015).

Si bien el archivo y el repertorio interactúan constantemente, siendo ambas fuentes relevantes de información ya que abarcan cada una las limitaciones de la otra, lo habitual ha sido destacar el archivo y relegar el repertorio al pasado. Sin embargo, el repertorio logra transmitir acciones corporizadas en vivo, en un aquí y ahora para un espectador vivo, logrando de este modo que las expresiones del pasado sean experimentadas como presente. De este modo, la danza se presenta como un lenguaje artístico potente y privilegiado para la representación de la memoria a través del repertorio, pudiendo plasmar en sus cuerpos, gestos y movimientos coreográficos, aquello que es dejado de lado por la cultura del archivo, por ejemplo, los afectos, las emociones, lo singular, lo íntimo.

Asimismo, proponemos desarmar las lógicas de archivo existentes a través del montaje. Tal como define Didi-Huberman (2011) al montaje, siguiendo a Benjamin, es un procedimiento que supone el desmontaje previo, la disociación de lo que construye, y de este modo re-monta, en el sentido de la rememoración (el remontar el recuerdo) y de la recomposición estructural (vuelve a montar lo desmontado). En palabras de Didi-Huberman (2011):

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los "desechos" porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis [el subrayado le pertenece al autor] (p. 175).

De este modo, se puede dar lugar a las Otriedades ocultadas por las narrativas dominantes de la historia, reflejadas en los archivos.

Conclusiones

Los Estudios de danza son recientes aunque pujantes en la Argentina. De todos modos, nos vemos en la necesidad de hacer una revisión de los preceptos bajo los cuales están fundados. Barajar y dar de nuevo. Reflexionar acerca de los supuestos epistémicos implícitos en la historiografía de la danza argentina y generar un desenganche epistémico.

Es por ello que a lo largo del presente artículo, hicimos una revisión de la historiografía de las danzas argentinas, concentrándonos particularmente en el análisis del enunciado "Danza en Argentina". En este, la Danza con mayúscula homogeneiza a otras prácticas a partir de un presupuesto universalizante y eurocentrista. Por otra parte, la preposición "en" implica una identidad basada en la danza como una importación colonial y evita definir el *locus* de enunciación.

Luego, para concluir, nos centramos en la exposición de ciertas claves para generar un cambio epistémico decolonial tales como la "lugarización", el cuestionamiento del "presentismo" y la linealidad temporal tendiente a la teleología del modernismo, y la inclusión de Otriedades a partir del cuestionamiento de la lógica de archivo dominante, por medio del concepto de "repertorio" y de "montaje".

Cabría, a partir de este desenganche epistémico y las claves decoloniales enunciadas aquí, ir aún más allá, profundizando en el cuestionamiento de la

categoría "danza/s" como "arte" escindido de otras prácticas. En este sentido, tras el análisis realizado en este escrito, de los fundamentos que dieron base a los estudios de danzas en nuestro país, sería relevante pensar acerca de la desdiferenciación entre "alta" y "baja" cultura, danzas como "arte" y con función social/ritual/etc., e historia de las danzas y antropología. De este modo, abogar por estudios de danzas realmente interdisciplinarios y con metodologías propias, pero esto forma parte de un próximo trabajo.

Referencias bibliográficas

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barba, F. (2017). Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. En M. Franko. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (pp. 399-412). Nueva York, USA: Oxford University Press.

Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Agebe.

Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona, España: Anagrama.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor.

Caamaño, R. (1969). *La historia del Teatro Colón 1908-1968*. Tomo I, II y III. Buenos Aires, Argentina: Cinetea.

Cadús, E. (2017a). "La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo". En *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera*. Noviembre 2016-marzo 2017 (17/18), sin paginación, [en línea]. Recuperado de:

<https://drive.google.com/file/d/0By451f3DM8N3MDN2SIZfZjFOc0E/view>

Cadús, E. (2017b). *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y práctica de la danza y políticas de estado*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Carter, A. (2004). Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. En A. Carter (editora). *Rethinking Dance History: A Reader* (pp. 10-19). Londres, Reino Unido: Routledge.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Chartier, R. (1999). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.

Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

De Anchorena, T., (et. al.) (1999). *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Recoleta.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México, México: Universidad Iberoamericana.

Destaville, E. H., (et. al.) (2005). *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires, Argentina: Teatro Colón.

Destaville, E. H. (2010). *Esmeé Bulnes. Maestra incansable*. Buenos Aires, Argentina: Balletin Dance Ediciones.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Durante, B. (2008). *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Emery, F. (1958). 50 años de danza en el Teatro Colón. En J. H. Matera (ed.). *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958* (pp. 167-172). Buenos Aires, Argentina: Teatro Colón.

Fumagalli, A. (1983). *Neglia, o la proyección del instinto*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de arte Gaglianone.

Franko, M. (1993). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Greenberg, C. (2006 (1960)). La pintura moderna. En C. Greenberg. *La pintura moderna y otros ensayos* (pp. 111-127). Madrid, España: Siruela.

Isse Moyano, M. (2006). *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.

Kriner, D. y García Morillo, R. (1948). *Estudios sobre danzas*. Buenos Aires, Argentina: Centurión.

Lander, E. (2016). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En E. Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (pp. 15-44). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación CICCUS.

Malinow, I. (1962). *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.

Malinow, I. (1993). *María Ruanova*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Manso, C. (1987). *María Ruanova (La verdad de la danza)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tres Tiempos.

Manso, C. (2009). *Beatriz Moscheni. En la Danza*. Buenos Aires, Argentina: De Los Cuatro Vientos.

Mignolo, W. (2010). Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. En *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Año 1, N° 1. Pp. 8-42. Neuquén, Argentina: Universidad Nacional del Comahue.

Mignolo, W. (2014). Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica. En W. Mignolo (compilador). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 267-293). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Signo.

Morris, G. (2009). Dance Studies/Cultural Studies. *Dance Research Journal*, Vol. 41, N° 1. Pp. 82-100. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Noverre, J. G. (2003). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Ossona, P. (2003). *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires, Argentina: Talaza.

Tambutti, S. (2015). Módulo I. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes.

Tambutti, S., Gigena, M. M. (2018). Memórias do presente, ficções do passado. En R. Guarato (organizador). *Historiografia da dança: teorias e métodos* (pp. 157-179). São Paulo: Annablume.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 28 (28). Recuperado

de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>

Wilcox, E. (2018). When place matters. Provincializing the "global". En G. Morris y N. Lorraine (editores). *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*. Vol. 2 (pp. 160-172). Londres, Reino Unido y Nueva York, USA: Routledge.

Zubieta, A. M. (directora). (2004). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.