

Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza

Methodological Proposals and Approaches for a Historical and Theoretical Study of Dance

MARÍA JOSÉ CIFUENTES

Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile
mariajosecifuentes@gmail.com

RESUMEN • Este artículo propone una revisión crítica frente a la historiografía de la danza, estableciendo acercamientos metodológicos y propuestas para el estudio y la reflexión de este arte como sujeto histórico presentando como propuesta de análisis la integración entre intertextualidad y la danza como fuente abriendo espacio hacia una idea de historia social considerando como ejemplo de discusión el proceso de asimilación cultural que asume la danza moderna en Chile, conjugando los lenguajes extranjeros con la realidad cultural nacional chilena de mediados del siglo XX, realizando un ejercicio interpretativo desde el discurso de sus obras donde se observa la integración de las estéticas europeas con las temáticas americanistas y los primeros intentos de establecer una danza popular según los ideales sociales que se representan en la escena.

Palabras clave: historiografía, Latinoamérica, historia social, danza.

ABSTRACT • This article proposes a critical review of dance historiography, establishing methodological approaches and proposals in order to study and reflect upon this art as a historical subject. Its analysis proposal integrates intertextuality and dance as a source that leads towards an idea of social history that, as an example for discussion, includes the cultural assimilation process assumed by modern dance in Chile, combining foreign languages with the Chilean cultural reality of the mid-20th century. It performs an interpretative exercise from the discourse of its works, integrating European aesthetics with Americanist themes and the first attempts to establish a popular dance based on the social ideals represented on stage.

Keywords: historiography, Latin America, social history, dance.

ACERCAMIENTOS HACIA LA HISTORIOGRAFÍA

La historia de la danza es una problemática reciente dentro de la disciplina histórica, su esencia fugaz y transitoria, es para el historiador una tarea difícil de reconstruir y más aún de interpretar, sobre todo por su esencia dinámica que la convierte en una fuente en movimiento, un documento que vive en el momento en que es interpretada y que luego sólo existe en la memoria de aquellos que crearon, ejecutaron y observaron. Características efímeras que al parecer la han hecho pasar desapercibida frente a la historia, principalmente si se consideran las grandes narraciones de la propia historia del arte, la cual ha constituido sus relatos desde las artes literarias y plásticas, considerando sólo en algunos casos al teatro como un ejemplo dentro de las artes de representación, algo que puede ser observado en textos tan significativos como la historia del arte de Gombrich o la propia historia social de las artes de Hausser. Esta omisión de la danza dentro de los corpus oficiales de la historia del arte la ha llevado a generar de manera aislada la propia confección de su historia, generándose desde los inicios del siglo XX una serie de textos que han intentado reconstruir la memoria de este arte, iniciativas que han emanado desde los propios protagonistas, bailarines o coreógrafos que han intentado rescatar la historia, como también críticos y en una muy menor medida historiadores. Al entrar en esta temática es necesario plantear a grandes rasgos una posible revisión historiográfica considerando los primeros textos que se confeccionaron con fines históricos en los años 30, entre ellos tenemos las incursiones del crítico John Martin o del coreógrafo Serge Lifar, que marcaron un hito dentro de la historia de la danza occidental, así mismo los textos que han conformado el mapa histórico de la danza en Latinoamérica son los estudios en español, entre ellos se rescatan los textos de Curt Sachs, antropólogo, y el del mexicano Adolfo Salazar, coreógrafo. Ahora bien, el hecho de que existan estos textos no es una prueba concreta de que hubiese en ese entonces una metodología ni una postura frente a la forma de confeccionar la historia de la danza, estos textos elaboraron, en una primera instancia, una serie de catastros informativos, en la cual se han rescatado los hechos más importantes que componen la historia de la danza occidental, desarrollo de un relato que se funda desde la causa y el efecto, donde la catalogación de los hechos surge a partir de la negación de los estilos, (lo que no es clásico es moderno y así sucesivamente) diferenciando entre obras clásicas, modernas y postmodernas, narrando los hechos desde los personajes que constituyen su historia, considerando principalmente sus biografías y la nómina de sus obras. Sin embargo, sus visiones se presentan de manera incierta, sin el refuerzo concreto de fuentes que validen sus argumentos, estableciendo una historia de la danza basada en intuiciones e ideas naturalistas que validan la presencia de la danza en el hombre como un acto propio de su condición humana sin considerar los contextos y los cambios profundos que en ella se desarrollan, considerando ideas tan insostenibles como la planteada por Sachs quien afirma que los seres humanos comparten el impulso de la danza con los primates superiores siendo el baile una herencia natural, ideas que rescata el filósofo chileno Carlos Pérez en su libro *Proposiciones para la historia de la danza*,

donde dedica un apartado al análisis de los relatos históricos de la danza (2008: 16). Es posteriormente en las décadas del ochenta y noventa que se han establecido discusiones y propuestas académicas mundialmente en torno a la confección de una historia de la danza, ejemplo de ello es el texto de Janet Adshead-Lansdale y June Layson, *Dance History, a Methodology for Study*, de 1983 que finalmente viene a denunciar las problemáticas metodológicas para la confección de una historia de la danza, dando énfasis al uso de la fuente dentro de la construcción del relato, estableciendo ideas tan importantes como las perspectivas que se deben considerar en el momento de establecer el vínculo entre la danza como cuerpo de conocimiento y como actividad académica, proponiendo la imagen de un estudio tridimensional en el momento de abordar una historia de la danza en el que se incluyen: «los tipos de danza, la danza en el tiempo y los contextos que la generan» (Adshead-Lansdale y Layson, 2005: 19). No obstante, a pesar de que estos intentos se observan como herramientas específicas para la producción de historias de la danza, estas propuestas no provienen desde la propia disciplina histórica. Quienes participan particularmente de este texto, no son formalmente historiadores, son bailarines que ejerciendo como académicos han profundizado sus conocimientos teóricos e históricos y han generado las propuestas necesarias para una metodología histórica, fenómeno que se repite en la mayoría de los centros de investigación y archivo confeccionados en torno a la danza, tanto en los Estados Unidos, como en el resto de Europa. Si bien la existencia de estos estudios se ha convertido en un importante referente en torno al quehacer histórico de este arte las perspectivas de donde se confeccionan los relatos muchas veces limitan la visualización del proceso histórico total, e incluso excluyen la intertextualidad del propio sujeto de estudio, quienes escriben siguen siendo agentes directos de esta historia; el bailarín o coreógrafo vive su propia historia de la danza la mayoría de las veces de manera autobiográfica,¹ cayendo en el error de totalizar esa visión y asumirla como una verdad que excluye otras posibilidades, perdiendo el enfoque objetivo del relato y cayendo en ideas lineales y poco dinámicas de los hechos en relación al tiempo. Esta idea no pretende desvalorizar la confección de los trabajos realizados y tampoco desacreditar la historia que confeccionan los propios actores de la danza, sino más bien denunciar que el distanciamiento de la historia como disciplina en relación a este arte ha obligado a la existencia de estas visiones particulares y totalizadoras, perdiéndose el enfoque de la inferencia y el análisis de los hechos que pertenece al propio oficio del historiador, quien no tiene el objetivo de construir verdades absolutas frente a los acontecimientos, sino que de interpretarlos, lo que le permite proponer distintas opciones en torno a una época. El historiador se ha mantenido al margen casi durante todo el desarrollo de la

¹ Las autobiografías han sido fórmulas muy utilizadas por los personajes que constituyen la historia de este arte, estos ejercicios demuestran una necesidad consciente por registrar y dejar memoria de los ideales de creación que propugnaban estos artistas, frente a la indiferencia de la historia. Ejemplos importantes son *Mi vida* (1927) de Isadora Duncan, *Quince años en la vida de una bailarina* (1913) de Loïe Fuller, ambas precursoras de la danza moderna norteamericana, y *Feelings art facts: A life*, (2006) de Ivonne Rainer, fundadora de la Judson Church en 1962, movimiento que inicia la experimentación y la *performance*, proceso denominado como danza posmoderna.

danza como arte escénico, por lo que no existe en torno a ella una propuesta para su estudio o investigación que venga desde los propios historiadores, son muy pocos los que han considerado a la danza como sujeto histórico, salvo algunas excepciones como el caso de la historiadora Selma Jean Cohen, quien confeccionó la primera enciclopedia de la danza en 1998.²

Hasta aquí se confecciona un panorama bastante alarmante, sobre todo para aquellos que profesamos el oficio: inexistencia de relatos históricos desde la propia historia y en particular desde la historia del arte, la cual a pesar de explorar las dinámicas que sustentan las corrientes artísticas no considera al arte que es en sí mismo movimiento. Otra posibilidad que no se ha tomado en cuenta hasta ahora es la del propio uso de la danza como fuente para la historia. Desde la gestación de la revista *Annales d'histoire sociale et économique* en 1929³ y el fin del positivismo la historia se ha abierto a nuevas posibilidades dentro del quehacer historiográfico, las temáticas se han abierto hacia la confección de una historia cultural que muchas veces integra a las artes como fuente de investigación para el conocimiento de una sociedad determinada, el historiador se sirve del arte para interpretar una época, entendiendo a la obra como un espejo cultural, sin embargo la danza no ha sido incluida dentro de estas consideraciones. ¿Qué es entonces lo que realmente aparta al historiador de la danza?

Nuevamente da la impresión que la marginación de este arte dentro de la historia se remite a su propia naturaleza efímera, sin embargo queda una sensación de disconformidad frente a este hecho. No es posible creer que para la historia la danza se mantenga fuera de su campo de acción por ser una obra inmaterial en movimiento. Lucien Febvre, uno de los fundadores de la revista *Annales*, estableció en torno a las formas de hacer la historia que ésta también debe hacerse sin documentos escritos, abriendo nuevas dimensiones materiales e inmateriales frente al concepto de fuente:

con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos, y las formas de ser del hombre ¿no consiste toda una parte y, sin duda, la más apasionante de nuestro trabajo como historiadores, en un constante esfuerzo para hacer hablar a las cosas mudas, para hacerlas decir lo que no dicen por sí mismas sobre los hombres, sobre las sociedades que las han producido, y con construir finalmente entre ellas esa amplia red de solidaridades y mutuos apoyos que suple la ausencia del documento escrito? (Cifuentes, 2007:14).

² Junto a ella se destaca también la presencia de una serie de teóricos que han dado a la danza un lugar destacado dentro de los estudios culturales como son Sally Banes, Mark Franko o Lyn Garafola, pero que tampoco provienen directamente de la disciplina histórica.

³ Esta revista fue fundada por Lucien Febvre y March Bloch, el propósito de la revista fue revitalizar el estudio de la historia, sus creadores estaban determinados a que la disciplina dejara de ser una restringida concepción de historia política y diplomática para convertirse en un estudio estructural dinámico de la historia social y cultural (Payne, 2002: 18).

Es este manifiesto el que impide creer que la ausencia de materialidad o de escritura sea una razón que valide el abandono del historiador, sobre todo cuando sabemos que la propia danza ha generado sus propias fórmulas materiales para establecer su trascendencia; programas de las obras, reportajes periodísticos, críticas de espectáculo, notaciones de los coreógrafos, además de las propias fuentes orales que pueden rescatarse de los testimonios de aquellos que han participado en la creación de una obra en particular. A pesar de todas estas posibilidades el silencio se ha manifestado a lo largo de todo el siglo XX, lo que obliga a hacer un paréntesis frente a este mutismo histórico, cuestionando el porqué de esta distancia o esta carencia.

Por mucho tiempo se ha culpado a la propia danza de este fenómeno, no sólo en torno a la escasez de relatos históricos sino que además se le acusa de ser la propia causante del árido campo de teorías en torno a ella, incluyendo los enunciados filosóficos, como ejemplo de ello se pueden considerar las declaraciones del esteta canadiense Francis Sparshott, quien ha dicho que la danza no ha ocupado un lugar importante dentro de la cultura, razón por la cual las ideologías que se desarrollaron en torno a las artes no estuvieron disponibles para ella:

ni los sistemas para las bellas artes que fueron desarrollados desde el siglo XVI hasta comienzos del XVIII, ni el sistema hegeliano que dominó el pensamiento europeo sobre las artes en el siglo XIX encuentran un lugar significativo para el arte de la danza (Copeland, 1983: 8).

Que la danza no ocupe un lugar relevante dentro de la cultura es sin duda una percepción severa, si bien como espectáculo nunca contó con una gran cantidad de público y se encontraba más bien marginada en comparación con el teatro o la ópera, su presencia dentro de la sociedad occidental se remite a los orígenes de las primeras civilizaciones, primero como un acto sagrado y simbólico dentro del rito, luego participando de actividades cotidianas como las agrarias e incluso las funerarias, disciplinando el cuerpo dentro de la guerra desde las danzas pírricas griegas, generándose en los espacios litúrgicos oficiales incluso dentro de las iglesias en la Edad Media, hasta llegar a convertirse finalmente en parte de la diversión de estas primeras sociedades. Tal como se observa, su existencia en el tiempo la ha llevado a estar presente en espacios públicos y privados, convirtiéndose incluso en parte de lo que se denomina artes de la representación, presentándose primero en las cortes hasta llegar finalmente a los teatros. Si consideramos todas estas instancias que integran la historia de la sociedad de Europa podemos llegar a pensar que su marginación se debe más bien a su propio soporte: el cuerpo. El mundo occidental ha propiciado un espacio concreto para el desarrollo del intelecto, la historia ha privilegiado el registro de las ideas para la construcción de los relatos y se ha perdido todo tipo de conexión hacia la corporalidad. La danza por su parte manifiesta su presencia desde el lenguaje corporal lo que pocas veces puede ser entendido en una cultura marcada por la razón. Si a esto le integramos la imagen femenina que se ha otorgado a la danza desde los *ballets* románticos

nos encontramos frente a una situación aún más compleja, tal como lo analiza el filósofo David Michel Levin quien advierte que la escasez de teoría en torno a la danza, sobre todo en relación a los análisis estéticos en torno a ella, los que provienen de la asociación femenina que se le otorga y de las inclinaciones patriarcales de nuestra cultura «[...] en la medida en que la filosofía ha reflejado los prejuicios religiosos y éticos occidentales, ha tendido a negar la presencia sensual del cuerpo» (Copeland, 1983: 8).

Al parecer esta acusación no sólo puede otorgarse a la comunidad estética, puede ampliarse también para los historiadores occidentales, quienes han omitido el desarrollo de este arte dentro de la historia de Europa, quizás por aprensión al soporte corporal propio de una sociedad moralizada desde la Iglesia donde el cuerpo y el pecado se confunden en una sola cosa, o por esa etiqueta femenina que predominó en el siglo XIX que la hace menos interesante desde quienes escriben la historia a lo largo de ese siglo, hombres en su mayoría. Si comparamos esta situación con el teatro veremos claramente que éste sí ha tenido un espacio, quizás por la trascendencia que otorga la materialidad del texto o porque además el teatro, al contrario de la danza, sí ha integrado los cambios que han propuesto los distintos sistemas artísticos a lo largo del desarrollo de la historia del arte, algo que la danza ha ido desarrollando de manera tardía en comparación con las artes literarias y plásticas. El análisis de Levin abre una posibilidad frente a la ausencia de material teórico e histórico, al atribuir su falta a un fenómeno social y cultural que supera la idea de que su marginación corresponda a sus características inmateriales, otorgando nuevas luces en relación a su omisión, permitiendo con esto extender la reflexión crítica hacia todas las aéreas de conocimiento que han dejado fuera el estudio de este arte, dejando en claro que es una carencia que se relaciona principalmente con una forma de pensamiento que todavía predomina en las formas de hacer historia, sin duda este nuevo argumento quizás responde la interrogante planteada frente a este alejamiento entre disciplinas.

LA HISTORIA DE LA DANZA LATINOAMERICANA: PERCEPCIONES DE UNA ESCRITURA EN CONSTRUCCIÓN

Hasta aquí se ha tratado de dilucidar sobre las razones que han mantenido a la danza alejada de las investigaciones históricas y estéticas centrandó las discusiones en torno a la realidad de Europa y Norteamérica, sin embargo esta temática hoy es una preocupación que se extiende también a Latinoamérica, donde la historia de la danza ha comenzado a ser confeccionada.

Desde la década de los ochenta hasta nuestros días la danza de este continente ha iniciado su camino de reconstrucción pasando por distintas fases:

1. Reconstrucción y catastros de obras y personajes;
2. investigaciones y confección de teorías en torno a los catastros y clasificaciones.

El resultado de esto ha sido un gran número de publicaciones e investigaciones en torno a la danza latinoamericana, rescatando los testimonios de sus personajes e incluso se ha iniciado la construcción de archivos que cuentan con registros de las obras y con material en relación a las técnicas y temáticas que ha trabajado la danza hasta nuestros días, no obstante, aún nos encontramos en un nivel bastante precario en torno a otras áreas de estudio; muchos de los países latinoamericanos se encuentran recién en la primera etapa de reconstrucción y catastro debido a la escasez de textos en torno a su historia, al igual que en el resto de occidente la danza en Latinoamérica por muchos años no fue considerada como un objeto de estudio para las ciencias sociales y humanas desarrolladas a este lado del mundo. Muchas veces la teoría fue relegada a un plano inferior en relación a las enseñanzas prácticas propias de las necesidades de formación de los bailarines, realidad que aún puede observarse en la mayoría de las universidades e instituciones donde se imparte su estudio, donde muchas veces la historia y la teoría quedan postergadas a pequeños cursos optativos, manteniendo una idea de intérprete que destaca por su virtuosismo escénico y no por sus conocimientos. Particularmente en Chile y Argentina recién se está entrando a la primera fase de catastro, debido a la inexistencia de textos históricos que recojan la memoria de la danza de esos países, mientras que en México ya se han desarrollado ambas etapas produciendo una serie de investigaciones, donde se destaca la creación del Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDID), el cual posee en la actualidad veinticinco años de existencia. Se debe destacar también que experiencias como éstas han desencadenado una mayor preocupación por el tema del registro de las obras, en Chile gracias al proyecto de Registro audiovisual de la Memoria (RAM) producido por Constanza Cordovez, se han logrado reunir el registro de parte importante de las obras de danza contemporánea dentro del sitio web que sustenta el proyecto, así mismo el 2007 Argentina inició también su primer proyecto de registro gracias a la confección del archivo audiovisual de la danza, integrado dentro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La importancia del registro radica en la posibilidad de otorgar esa materialidad histórica que se le exige a la danza y que como se ha visto su inexistencia se ha convertido en la excusa constante frente a la falta de texto en torno a ella. Todo esto ha generado un aumento en torno a las investigaciones siendo México el país que más libros y artículos publica al año en torno a este tema, organizando incluso desde el CENIDID importantes encuentros internacionales de investigación en danza. Por otra parte, es importante destacar la aparición de críticos y teóricos que han enriquecido el panorama reflexivo de este arte en nuestros países quienes han incentivado la importancia del tema dentro de las comunidades académicas de la danza de esos países, logrando otorgar un espacio de pensamiento y discusión a través de análisis teórico y crítico de obras, desde planteamientos estéticos que han enriquecido la forma de pensar la danza en la escena local: Susana Tambutti, en Argentina, Alberto Dallal, en México, y Carlos Pérez en Chile.

El fenómeno teórico en particular de nuestro país es bastante reciente, por muchos años la danza se mantuvo hermética dentro de su propio círculo de creadores e intérpre-

tes, cerrando sus puertas a todo tipo de ejercicios reflexivos internos y externos, hasta que comenzó a surgir desde otras áreas de estudio la necesidad de entender el fenómeno de la danza dentro de otros contextos relacionados con la sociedad y la cultura, siendo la primera instancia investigativa el tema de reconstrucción histórica lo que llevó a la comunidad danzaria a generar una mayor conciencia de la importancia del registro y la discusión teórica en torno a sus creaciones, abriendo con ello una posibilidad para la danza dentro de los estudios culturales nacionales. En relación a la investigación es necesario destacar nombres como los de Gladys Alcaíno y Lorena Hurtado, quienes han investigado sobre la danza independiente en Chile, así como Paulina Mellado, quien logró desarrollar un trabajo investigativo en torno a la creación coreográfica gracias a la creación del seminario «Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace», cuyo objetivo principal era el de reunir a un grupo de coreógrafos para reflexionar en torno a la composición coreográfica mediante la creación de obras, estableciendo con ello una gramática interna que nombrara las herramientas escénicas y de producción de obras a partir de la propia experiencia de los creadores, generando un posible marco teórico en torno a la creación. Este seminario abrió por primera vez un espacio de diálogo frente a la teoría y la práctica de la composición dentro de la danza contemporánea, cuyo resultado se materializó en la publicación del libro *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, en abril de 2008. Dentro de este mismo contexto es importante rescatar la creación del Centro de Investigación y Memoria de las artes escénicas (CIM.ae) el que se destaca por ser el primer centro de investigación independiente que integra en Latinoamérica a un grupo de teóricos interdisciplinarios en torno a la danza, reuniendo miradas desde la estética, la sociología, la historia, el periodismo y la propia danza, participando como un referente académico, confeccionando textos y miradas reflexivas en torno a la escena local.⁴

En cuanto a la disciplina histórica, la danza en Latinoamérica repite la experiencia analizada, no existe un acercamiento concreto y de por sí la tarea de reconstrucción todavía no logra ser llevada a cabo en totalidad. Existen muy pocos textos históricos en torno al tema, entre los estudios realizados se encuentran: *Danzahistorias* (Ecuador, 1994), escrito por la socióloga Susana Mariño y la periodista Mayra Aguirre; *La danza moderna argentina cuenta su historia* de Marcelo Isse Moyano (Argentina, 2006); *La danza en México* (México 1989); escrita por el crítico y esteta Alberto Dallal, texto que cuenta con cuatro tomos que consideran las distintas manifestaciones de la danza mexicana, cuyo último tomo titulado *La danza en México, el dancing mexicano*, fue publicado el año 2000. Sin embargo, la existencia de estos trabajos son casos aislados dentro de la realidad del continente, lamentablemente la historia como disciplina aún se encuentra retrasada

⁴ CIM.ae, ha surgido por la necesidad de confeccionar un corpus teórico en torno a la danza nacional e internacional, su misión es la de otorgar dentro de ámbito académico e independiente una mirada interdisciplinaria frente a este arte, otorgándole un lugar preponderante dentro de otras áreas de estudio. Sus integrantes han iniciado el estudio de distintas temáticas en torno a la danza, desempeñándose todos ellos como docentes. CIM.ae está compuesto por Constanza Cordovez, María José Cifuentes, Andrés Grumann, Jennifer Mc Coll y Simón Pérez.

en este campo, quienes se han encargado de rescatar la memoria de la danza han sido principalmente bailarines, al igual que en el resto del mundo, los historiadores todavía miran con recelo la posibilidad de considerar a la danza como un objeto de estudio, se repiten en Latinoamérica los prejuicios occidentales frente a su naturaleza como fuente histórica. Se espera que la historia integre a este arte en su investigación, de ser así muchos serían los aportes que se podrían recoger desde esta ciencia, principalmente porque la historia permite integrar modelos de interpretación que ayudan a la comprensión de los hechos desde la perspectiva general de los procesos y otorgan las herramientas para generar periodificaciones, etapas y clasificaciones que superan las existentes, ampliando las posibilidades y quebrando con los conceptos que nacen hoy desde la negación de los estilos. Ahora bien la historia de la danza latinoamericana hoy, no sólo debe ser asumida bajo la estructura de un gran rompecabezas, las investigaciones históricas deben ser capaces de asumir una posición interpretativa, realizar un ejercicio, donde la danza pueda enfrentarse a su propia historicidad, donde se integre no sólo la imagen de una gran línea de tiempo sino que, además de ella, se puedan desprender una serie de posibilidades de análisis considerando tanto el contexto histórico que permite la creación de sus obras como también el discurso coyuntural que la sostiene.

PROPUESTAS METODOLÓGICAS: UNA POSIBLE REFLEXIÓN

Confeccionar una metodología que facilite este acercamiento entre disciplinas es el próximo paso, y en relación a ello surge la inquietud frente a la manera en que la historia debe acercarse a la danza. Un posible procedimiento sería elaborar un relato histórico guiado por el sujeto de investigación, es decir producir una historia de la danza desde la propia danza, realizando un análisis intertextual de los hechos, estudio interno que no se fija en lo que se dice de ella sino lo que ella dice de sí misma. Para realizar esto se deberían considerar, como eje del análisis, las distintas influencias que se van desarrollando a lo largo de su historia al interior de sus producciones, preguntando a sus creadores por las alusiones dentro de las obras que hacen referencias a otras, identificando los criterios que se han ido formando en relación a los estilos existentes, partiendo de la premisa de que la danza va componiendo a favor o en contra de los cánones que ella misma va creando en el tiempo. Dentro de este esquema de análisis se deben tener presentes los tres elementos que forman la danza: coreógrafo, intérprete y público. Estos informan sobre la propia historicidad de la danza y permiten resolver los códigos intertextuales que se van desarrollando en sus distintas etapas. Esta misma idea puede aplicarse a su análisis estético ya que la intertextualidad también es un eje importante en torno a su filosofía.

Otro camino para la historia es utilizar a la danza como una fuente, interrogarla directamente, buscar en ella los datos que puedan aportar en relación al tema que se investiga, sea social, cultural, político, etc. La danza por su condición de obra de arte o simplemente por su presencia en la sociedad como manifestación humana es un retrato de época, en ella se advierten las distintas mentalidades del hombre en el tiempo, es un documento vivo que

permite al historiador comprender el pasado. Como se ha visto, esta posibilidad ha sido la más difícil de razonar por los historiadores. Las razones han sido analizadas a lo largo de este artículo, sólo queda entonces advertir sobre su riqueza y motivar su uso, amparando los fundamentos en los pensamientos de Peter Burke (Cifuentes, 2007) quien identificó una reorientación en las formas de hacer historia, revalorizando el uso de nuevas fuentes, no convencionales dentro de la disciplina, lo que él denominó «nueva historia».

Si bien ambas propuestas pueden ser trabajadas de manera independiente este artículo busca proponer la integración de ambas fórmulas metodológicas. La unificación del análisis intertextual con el uso de la danza como fuente permiten al historiador esbozar un panorama más completo frente al contexto en que ésta se desarrolla, trazando un puente entre la danza y la sociedad, lo que otorga una mayor comprensión de los fenómenos a los que se somete. Este ejercicio integrado permite elaborar lo que se sugiere como historia social de la danza, concepto que hasta ahora se había mantenido al margen si recordamos nuevamente la omisión de Hausser.

Hacer una historia social es precisamente conjugar la propia historicidad de la danza con la historia de la sociedad que la sustenta lo que permite realizar un relato interpretativo que manifiesta además el vínculo entre la danza y los ejes sociales, culturales y políticos. Para dar mayor claridad a esta idea, a modo de ejemplo, se presenta una propuesta investigativa en torno al estudio de la danza moderna que se desarrolla en Chile en la segunda mitad del siglo XX, a partir del caso específico de la obra *A pesar de todo* de Patricio Bunster, realizando un enfoque que se conjuga como historia social al considerar, dentro de la interpretación, la integración de ambos métodos. A través de este acercamiento en particular se busca dilucidar la existencia de una danza nacional, con elementos identitarios a partir del proceso de asimilación cultural que asume la danza chilena, conjugando los lenguajes extranjeros con la realidad cultural del país, tomando como eje el análisis intertextual de esta obra de Bunster en conjunto con los discursos sociales trazados en ellas. La intención es identificar de qué manera se fueron incorporando ideales nacionales y populares dentro de las obras de danza que se desarrollaron entre 1960 y 1970 en nuestro país, fusionando las técnicas y estéticas europeas con los ideales populares que se incluyen en sus obras bajo ciertos fines políticos y sociales, tensionando las ideas de identidad⁵ y observando las creaciones de nuestros primeros profesionales desde una panorámica distinta, donde

⁵ La intención de la investigación que se presenta como ejemplo, no recae en definir la idiosincrasia nacional ni establecer el sentido de una identificación territorial. La búsqueda se inicia considerando que las ideas homogenizadoras que nos han llevado a construir una imagen patria se fundamenta desde la autoridad, son los gobiernos de turno los que han establecido los símbolos patrios con la intención de crear una cierta uniformidad que le permita llevar a cabo su plan político, convirtiéndose nuestra identidad en una construcción desde las esferas de poder, por lo tanto, la idea de una equivalencia nacional no existe como tal. Sin embargo, cuando se investiga sobre el arte latinoamericano se descubre que dentro de sus primeros discursos como productos nacionales existe una etapa marcada por una necesidad de diferenciación de sus creaciones en relación a las obras extranjeras, fenómeno que responde igualmente a una necesidad política de utilizar al arte como un medio simbólico de los ideales nacionalistas propios de los gobiernos populistas que se establecieron en nuestros territorios en la década del cuarenta, siendo los gobiernos del Frente Popular nuestro ejemplo nacional.

se consideran sus obras no sólo como un hecho creativo aislado, sino más bien, como parte del razonamiento social y cultural de las décadas de los sesenta y setenta en Chile. Lo que se presenta a continuación se considera como una breve exposición en relación a la propuesta metodológica planteada.

La danza moderna llegó a Chile como un producto extranjero, su existencia en sí misma responde a un contexto cultural occidental dado por la influencia de ideas naturalistas y románticas en torno a las estructuras impuestas al hombre por la modernidad, sus fundadores iniciaron un proceso revolucionario en contra de la tecnificación corporal, lo que fue asumido como la negación de la danza clásica, hasta ese entonces posicionada como la única danza arte posible. Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St Denis fueron las precursoras de este cambio dentro de los Estados Unidos, extendiéndose dicha filosofía hacia Europa. Por su parte, Alemania estableció su propio foco de cambios guiados por Emile Dalcroze y Rudolf Laban. Este proceso terminó por consolidar nuevas formas de hacer danza, las que se clasificaron en ese entonces como «danza moderna», concepto que hasta el día de hoy se somete a discusión ya que el fenómeno más que modernista responde más bien a un acto romántico que con el tiempo se consolidó dentro de los términos de la modernidad, a lo que se suma la propia heterogeneidad de estilos que se conjugaron en ese entonces como modelos modernistas. Chile recibió las influencias de esta nueva corriente al poco tiempo de que se consolidaran en el resto del mundo, las guerras mundiales se encargaron de exportar a América una gran cantidad de artistas que salieron de Europa producto del conflicto bélico.

El 8 de noviembre de 1940, se presentó en el Teatro Municipal de Santiago, *La Mesa Verde*, obra coreográfica de fama internacional que había consagrado la imagen del coreógrafo alemán Kurt Jooss,⁶ luego de su triunfo en el congreso de París en 1932. Dicha obra formaba parte de lo que mundialmente se conocía como danza expresiva, fenómeno resultante de las experimentaciones de danza moderna que se habían desarrollado en Alemania. Al año siguiente de su visita tres integrantes de la compañía Jooss, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, fundaron la primera escuela de danza profesional, al interior de la Universidad de Chile, en ella plasmaron todas sus enseñanzas como intérpretes fundando la técnica moderna como la base del lenguaje corporal, usando las enseñanzas de Jooss, quien a su vez basaba su método principalmente en las ideas propuestas por el fundador de la «danza libre» alemana Rudolf Laban quien había formulado una serie de metodologías para el logro del buen movimiento y su relación con una conciencia corporal (eukinetica), el desarrollo de la composición coreográfica (coréutica) y la notación de la propia danza (labanotación).

Chile se constituyó con el tiempo como un reducto alemán modernista, no sólo construyó sus bases técnicas en torno a los ideales alemanes, sino que también las creaciones

⁶ El *ballet* moderno de Jooss se caracterizó entonces por integrar a las líneas técnicas de la danza clásica la expresión, y la incorporación de ideas y mensajes, convirtiéndose en obras con contenido que además poseían un alto nivel de espectacularidad y sentido de la composición espacial.

de la primera etapa fundacional de la danza chilena correspondieron en su mayoría a obras que pertenecían al repertorio de Jooss en Alemania, montado por Uthoff, quien fue desde los inicios director de la escuela y del primer *ballet* nacional. Toda esta contextualización es necesaria en el momento de realizar un análisis intertextual de nuestra danza, es un requerimiento el poder identificar el origen y las primeras influencias para luego buscar estos arquetipos alemanes dentro de las creaciones nacionales. La primera generación de coreógrafos chilenos se ubica en la década de los cincuenta, quienes destacan son Malucha Solari (1920-2001), Octavio Cintolessi (1924-1999) y Patricio Bunster (1924-2006). Este último es quien mantiene dentro de su creación una mayor conexión con este eslabón alemán. Bunster no sólo estudió danza en la escuela de Uthoff sino que además en los inicios de los años cincuenta formó parte de la compañía de Kurt Joos, estudiando además con otro de los personajes de la danza moderna alemana, Sigurd Leeder, colaborador directo de Jooss y discípulo de Laban, que sistematizó el método de su maestro en lo que hoy se conoce como método Leedor (Cámara e Islas, 2007).

Patricio Bunster integró dentro de sus obras tanto los referentes técnicos como estéticos aprendidos en Alemania y proyectó al interior de ellas una mirada social que se identifica, si se analiza con el prisma intertextual, con los ideales sociales que postuló en una época de su creación Kurt Jooss. Para entender esta conexión referencial hay que remitirse a su obra más característica de esta etapa: *La Mesa Verde*. Dicha obra narra en la escena la experiencia de la guerra, en ella se reflejan las problemáticas de una sociedad marcada por la muerte, quien es, a su vez en la obra, el personaje central al cual se enfrentan el resto de los intérpretes que representan a la sociedad. Dentro de los roles se pueden encontrar el abanderado, imagen de un soldado que lleva la bandera de lucha, el acaparador o especulador, aquel que representa aquellos que traficaban con los bienes de los muertos en guerra, la vieja madre, que representa a la madres que vieron partir a sus hijos a la guerra y la joven partisana, una mujer que se rebela frente a la guerra, entre otras. En ella se rescata el espíritu de la lucha de la sociedad con la muerte, que es la personificación de la propia guerra, concibiendo además en la forma una estética que se identificó por esos años con lo que en la plástica se denominó expresionismo. El uso del gesto aparece por esos años como la herramienta que posibilita la expresión, *La Mesa Verde* se caracteriza precisamente por la riqueza de la gestualidad dentro de su interpretación lo que la diferencia de las estructuras del *ballet* clásico predominantes hasta ese entonces. Esta obra no debe ser considerada como un discurso político sino más bien posee un carácter social de reacción frente a la realidad europea después de la Primera Guerra Mundial.

En el año 1976 Patricio Bunster realizó durante su exilio en la República Democrática Alemana una obra titulada *Venceremos; a pesar de todo*, la que luego fue remontada en el año 1986 en el primer festival Víctor Jara, con el nombre de *A pesar de todo*. En esta obra se refleja esta mirada social del creador siguiendo algunos de los cánones establecidos por Jooss, con la diferencia de que en ella además se propone un discurso político al presentar como tema central el Golpe Militar de 1973. Al analizarla de manera intertextual podemos ver dentro de su interpretación algunas semejanzas en torno a los

gestos utilizados en *La Mesa Verde*, con esto no se está planteando la idea de una copia, sino más bien la cita a lo que estéticamente sigue siendo alemán. En esta obra aparecen personajes que se relacionan con la realidad del país de aquellos años, siendo el pueblo representado mediante la imagen del obrero. Los protagonistas de esta obra cumplen roles que se relacionan directamente con las vivencias de Bunster, Joan Turner, Víctor Jara y el propio Patricio Bunster son los personajes centrales los que metafóricamente representan también la historia de muchos chilenos que enfrentaron la muerte.

Tanto *La Mesa Verde* como *A pesar de todo* denuncian un estado de guerra, de crisis social, donde la imagen del pueblo aparece como protagonista siendo historias coreográficas que se construyen desde las propias realidades sociales de sus creadores. No sólo las temáticas sino también algunas figuras dentro del movimiento y gestos en la interpretación son referenciales, lo que demuestra la cercanía de Bunster con el trabajo de Jooss. Esto nos permite identificar la influencia alemana y la continuidad de los lenguajes extranjeros en las formas de hacer la danza, sin embargo, esta obra es en su temática un ejemplo de danza nacional, en ella se refleja nuestra historia lo que nos permite considerarla además como una fuente para la construcción de las ideas políticas que propugnaban los artistas que participaron de la Unidad Popular. Si leemos esta obra como un documento encontraremos datos en torno al ideal popular que se levantaba en el discurso político de la izquierda de esos años, donde el obrero y el campesino se convirtieron en estandartes de lucha frente a la opresión de los empresarios y latifundistas. En ella aparecen escénicamente alusiones a los trabajos voluntarios y un sentimiento de comunidad que expresan mediante el movimiento el ideal de una cultura popular obrera, donde la lucha se hace presente incluso desde un ideal épico que sublima el ideal de igualdad.

Lo que aquí se presenta es sólo un análisis general a modo de ejemplo de las metodologías planteadas. El objetivo es, a través de la obra citada, poder llegar a un proceso de interpretación que nos permita la elaboración de una historia social; si se toman las ideas referenciales integradas en el análisis intertextual realizado más los datos que se deducen de la lectura de esta obra como fuente, se puede establecer un relato histórico de la danza en relación a la sociedad, considerando los aspectos culturales y políticos que la configuran dentro de su contexto de época. A grandes rasgos se puede identificar, gracias a esta conjunción de perspectivas históricas, que *A pesar de todo* es un producto social y político de una época, que caracteriza una parte importante del Chile de los años setenta. Gracias a ella se puede advertir una nueva fase cultural en torno a las artes nacionales, denominada dentro de esta investigación como asimilación cultural, concepto que define como el proceso de adaptación de las fórmulas artísticas de raíz europea a los elementos locales. Tras la llegada de los lenguajes extranjeros y el aprendizaje de sus metodologías y estructuras al interior de las primeras escuelas de arte profesional, se buscó llevar estas formas foráneas a modelos propios, con la intención de llevar a cabo una creación artística nacional. Esto se llevó a la práctica mediante la incorporación de discursos nacionales dentro de las obras, si bien éstas mantuvieron las formas estéticas extranjeras integraron símbolos, personajes y temáticas que identificaban al público con

los ideales populares impulsados por la Promoción Popular de Eduardo Frei y la Unidad Popular de Salvador Allende (Cifuentes, 2007).

Este ejercicio de interpretación es sólo una de las posibles perspectivas en torno a la danza de los años sesenta, muchos son los creadores y los estilos que pueden ser analizados como también muchas son las obras de Bunster que se pueden considerar dentro de este estudio, tales como *La Silla Vacía* de 1968, inspirada en la matanza comunista de 1948, *La vindicación de la Primavera* de 1986, obra que toca también la temática golpista de la dictadura, versión de este artista de *La consagración de la Primavera*, y *Aurora de 1986*, donde se perpetúa la visión del coreógrafo de Chile tras el regreso del exilio.

El acercamiento que se ha realizado en este artículo al estado actual de la historia de la danza y en alguna medida también a su teoría, ha sido una manera concreta de manifestar las ausencias y los silencios metodológicos en torno al tema. Al proponer una posible idea de historia social se busca abrir paso a la discusión y al desarrollo de nuevas propuestas, una toma de conciencia que nos permite llamar la atención frente a los nuevos historiadores, bailarines y estetas para que integren ese arte dentro de los estudios culturales de nuestro país, aún son muchos los caminos por recorrer, sólo falta iniciar la senda.

REFERENCIAS:

- Adshead, Lanzadle y Janet Layson June. (2005). *Historia de la danza; una introducción*. Traducción Ma. Dolores Ponce. DF. México: Centro Nacional de investigación, documentación e información José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Camara, Elizabeth e Hilda Islas. (2007). *Pensamiento y Acción, el método de Leeder de la Escuela Alemana*. DF. México: Centro Nacional de investigación, documentación e información José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cifuentes, María José. (2007). *Historia social de la danza en Chile; visiones, escuelas y discursos, 1940-1990*. Santiago: Lom.
- Copeland, Roger. (1983). *What is Dance?: Reading in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Payne, Michael. (2002). *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez, Carlos. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: Lom.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: abril de 2008