

revista
brasileira
de estudos
em
dança



Derribar monumentos y grafitear la historia de la danza.

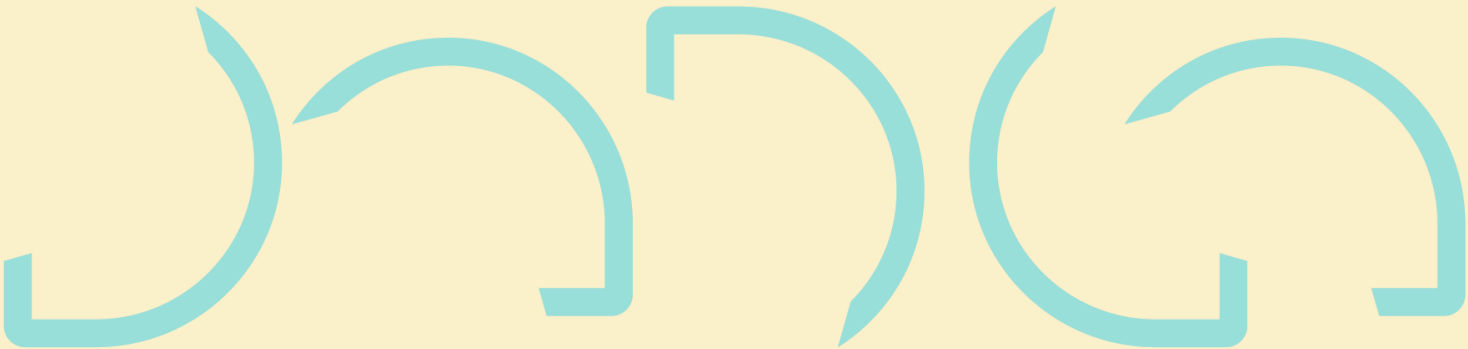
**Táticas irreverentes desde las danzas
latinoamericanas**

Tear Down Monuments and Graffitiing Dance History.

Irreverent Tactics from Latin American Dances

Eugenia Cadús

CADÚS, Eugenia. Derribar monumentos y grafitear la historia de la danza. Táticas irreverentes desde las danzas latinoamericanas. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 89-107, 2022.



RESUMEN

El artículo recupera experiencias metodológicas y pedagógicas para descolonizar la historiografía de las danzas. Estas se desarrollan a partir de la metáfora de grafitear la historia, que implica también derribar monumentos. Dicha metáfora propone a la historiografía dominante como las paredes o el espacio público puro, lineal, blanco y pulcro, a ser intervenido por el grafiti como táctica irreverente, como iconoclasia laica. El escrito argumenta en pos de la intervención gráfica como crítica, como cuestionamiento de lo establecido y del deber ser, como una escritura del riesgo a la que lxs historiadores deberían responder.

PALABRAS CLAVE: Historia de la danza; Latinoamérica; Grafiti; Descolonización; Desmonumentalización

ABSTRACT

The article summarizes methodological and pedagogical experiences for decolonizing the historiography of dances. These are developed from the metaphor of graffitiing history, which also implies tearing down monuments. This metaphor presents the dominant historiography as the walls of pure, linear, white, and clean public space that graffiti is meant to intervene in as an irreverent tactic, a secular iconoclasm. The writing argues for graphic intervention as critique, as questioning what is established and what should be, as a writing of risk to which historians should respond.

KEYWORDS Dance history; Latin America; Graffiti; Decolonization; Demonumentalization.

Derribar monumentos y grafitear la historia de la danza. Tácticas irreverentes desde las danzas latinoamericanas¹

Eugenia Cadús (CONICET/UNA/UBA)²

¹ Quiero agradecer a Rafael Guarato por la invitación a participar del II Seminário Internacional de História(s) de Dança(s) en 2021, cuyas preguntas motorizaron la escritura del presente artículo. Asimismo, agradezco especialmente al GEDAL porque sus intercambios me motivan a repensar la práctica y repensarme constantemente en el proceso de descolonización. Además, el presente escrito reúne diferentes experiencias transitadas junto a ellas, y a la vez se nutrió de sus comentarios y lecturas.

² Eugenia Cadús es Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también ejerce la docencia y dirige el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL). Investigadora del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Participa de la asociación internacional Dance Studies Association (DSA) como Nominations Committee Representative. Miembro del Nodo Cultura y Peronismo (UBA) de la Red de Estudios sobre el Peronismo. Forma parte del Consejo Editorial de la serie "Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas de la danza" editada por la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es miembro del Editorial Board de la revista Conversations Across the Field of Dance Studies, editada por la DSA y Michigan Publishing. Es trabajadora de las danzas y su trabajo creativo incluye participar como asesora artística e histórica y dramaturgista en diversas obras. Autora del libro "Danza y Peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares" (Editorial Biblos, 2020), así como de numerosos artículos científicos.

“Me voy corriendo a ver/ que escribe en mi pared/ la tribu de mi calle”³

Cuando era adolescente andaba siempre con un aerosol en mi mochila. Lo principal era tener algo para comunicarle a la sociedad, y en los momentos justos, que implicaban una serie de factores como encontrar la pared indicada y contar con amigxs que avisaran si venía alguien, podía ser un día cualquiera o un contexto particular como una manifestación social, entonces, podía sacar el aerosol, agitarlo (deseando que no se hubiera tapado desde el último uso), y en letra grande y vistosa, escribir una pared. La adrenalina de lo prohibido circulaba por el cuerpo y lo motorizaba. Estirarse, ponerse en puntas de pie, inclinarse, agacharse, desplazarse en el espacio y mover todo el cuerpo para lograr la escritura. Una escritura que moviliza y pretende ser movilizante. Con los días, el cuerpo seguía marcado por la misma, salpicado de pequeñas gotas de pintura que dejaban huellas para quien las supiera ver. El cuerpo seguía marcado también en la sonrisa que asomaba al pasar por esa calle y leer aquello que quería que todxs vieran, con el placer de que solo unxs pocxs sabían que era yo, y de que el mensaje trascendía y se diluía en el anonimato. La sonrisa sigue apareciendo hoy cuando leo en una pared algo que interrumpe lo cotidiano para introducir un comentario: puede ser un dibujo, palabras, carteles, que incluyan dimensiones inesperadas como la crítica, lo poético, lo irónico, lo absurdo, lo lúdico, e incluso lo performático.

Me interesa la intervención del espacio público como modo de cuestionamiento de lo establecido y del deber ser. Un gesto irreverente con un mensaje a viva voz. En este sentido, el grafiti refiere a la intervención desobediente en el ámbito de lo público. Cabe aclarar que, si bien utilizo la palabra “grafiti” para nombrar esta práctica, la entiendo de modo amplio, sin ceñirlo a un estilo, técnica o material. Podría ser una pintada, una escritura con aerosol, un dibujo con aerógrafo, un estencil, un *sticker*, una inscripción con marcador, un cartel pegado, etc.⁴ Me refiero a aquella práctica de

³ Cabe aclarar que todos los subtítulos de este escrito son versos o estrofas de la canción *Vencedores vencidos* del icónico grupo de rock argentino, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1988).

⁴ Ver a modo de ejemplo, la cuenta de Instagram “Radical Graffiti”.

irrupción pública que se basa en el anonimato de lo colectivo y en la iconoclasia laica.

Entiendo iconoclasia como la destrucción pública de símbolos sagrados con el propósito de suprimir toda lealtad a la institución que los utiliza y de anular todo respeto que se guarda hacia la ideología difundida por tal institución. A lo cual, se le agrega el adjetivo “laica” para no hacer referencia solamente a la religión sino a cualquier institución. Este es un concepto que retomo del análisis que realiza Daniel James (1987) de la conocida manifestación popular masiva del 17 de octubre de 1945, la cual configuró el mito de origen del peronismo a la vez que marcó la inserción de las masas en la vida política argentina. En esta, tanto el espacio público como la coreografía social establecida fueron terreno de disputa, como ya he analizado en otros escritos (Cadús, 2020a). James entiende como iconoclasia laica a los ataques a los lugares de la élite y a sus representantes, a las pintadas a monumentos durante dicha manifestación, así como a los cánticos ya conocidos de “¡Alpargatas sí, libros no!” o “¡Menos cultura, más trabajo!”, los cuales no eran reclamos literales, sino que, por el contrario, constituían una protesta contra la desigual distribución del poder cultural de la época.

En este sentido me interesa la pared intervenida, la interrupción de un supuesto establecido, de una continuidad. Como metáfora de esto, el grafiti puede ser un modo de trabajo para una opción decolonial y una herramienta para lecturas críticas frente a historiografías que se suponen homogéneas, ininterrumpidas, *pulcras*, *puras*, y *blancas*.

“Ovejero/ que descansa en/ manto negro/ Ensayo general para la farsa actual/ teatro antidisturbios”

Empecemos entonces a analizar la metáfora, y propongo comenzar por aquello que la táctica del grafiti va a intervenir. En términos de la historia de las danzas, las paredes, la calle o lo público establecido, refiere a los discursos hegemónicos. Ya me he dedicado en escritos previos al análisis de la narrativa dominante de la historiografía de las danzas argentinas (ver Cadús, 2019, 2020b, 2022). De modo general podemos decir que la misma se basa en una historia progresiva en la que se legitima una tradición

dancística por sobre otras. El inicio siempre está en el Norte Global occidental (Europa o Norteamérica) y la danza local surge y se (sub)desarrolla como “periférica” a este supuesto centro. Esto plantea una otredad tanto espacial como temporal que instala la idea de un receptáculo que asimila danzas cuyo origen es siempre otro lugar. Dicha lógica, aunque la he estudiado respecto a la Argentina podría extrapolarse al resto de Latinoamérica.

Tal historiografía dominante de la danza se encuentra presente en la academia y en el sector educativo —entendido en un sentido amplio que incluye la educación en espacios formales e informales— que la reproducen como *universal* sin dar cuenta de que obedece a una construcción ideológica determinada. En esta hegemonía cultural de las danzas se excluyen diferentes prácticas para referirse exclusivamente a la danza escénica, también entendida de un modo acotado, es decir, reduciéndola a expresiones artísticas y técnicas que se sustituyen progresivamente en una linealidad temporal y que homogeneizan la práctica dancística en una serie de etiquetas como ballet, danza moderna, danza contemporánea o performance. A dichas etiquetas se les quita sus marcas contingentes de espacio, tiempo y condiciones políticas, sociales y culturales, para pasar a ser denominadas como *La Danza*, es decir, son universalistas en tanto son particularismos dominantes. Se crea y reproduce, de este modo, un canon y genealogías determinadas, configurando una colonialidad del saber/poder.

Así, estas historiografías marcadas por el historicismo, componen un relato totalizante y homogéneo que se basa en la progresión de hechos. El historicismo, en términos de Walter Benjamin (1989), refiere al nexo causal de momentos históricos que solo se constituye como tal a través del relato histórico. Por el contrario, Benjamin propone “dejar de desgranar la sucesión de datos como un rosario” (1989, p. 191) entre los dedos y captar la constelación. Me interesa resaltar en este punto, la metáfora religiosa que podemos vincular con la iconoclasia. La continuidad historicista está basada en el relato de la modernidad que se postula como una totalidad ininterrumpida. Tal como expone Adolfo Albán Achinte, “hemos sido colonizados por las narrativas de la exactitud, por la linealidad de la existencia que se va desarrollando por etapas que deben ser superadas a

toda costa para poder llegar a ser” (2013, p. 449). Además, en la historiografía de las danzas dicha teleología está dada, en el plano estético, a partir de la idea progresiva del modernismo greenberiano que implica a la vez una idea de *pureza* (Barba, 2017), y en el que la danza se reduce a una serie de sucesiones hasta eliminar todo lo accesorio y configurarse como un arte autónomo.

De este modo, las danzas locales se rigen bajo modelos impuestos a seguir para poder *ser*. Lo cual es en sí mismo, una falacia de la modernidad. Dicho *ser* resuena con la idea de *pulcritud*. Al respecto, retomo el pensamiento de Rodolfo Kusch (2000) para quien la pulcritud genera la tensión como contracara del *hedor*, representando un ideal que no se alcanza, una búsqueda foránea. De acuerdo con Kusch, la pulcritud funciona como metáfora de un “ser racional, civilizado, mercantil; un ser que domina su voluntad y transforma su mundo” (Viveros Espinosa, 2016, p. 220).

La pulcritud, asimismo, hace eco en la configuración de una idea de *blanquitud* en tanto existe una “cromática del poder”, como analiza Albán Achinte (2013), y hay un proceso de blanqueamiento en los términos de Frantz Fanon. Es decir, se produce una despigmentación de la piel para asimilarse a “la supremacía de lo aséptico, puro, luminoso e inmaculado: lo blanco” (Albán, 2013, p. 445). De este modo, durante la conquista de América se configuró un sistema de representación de la otredad pintada con el pincel del colono, desde su perspectiva y tratando de impedir que el sujeto colonizado pudiera representarse a sí mismo (Albán, 2013). Tal como señala Albán, “tiempo y re-presentación se conjugaron para formar una potente ecuación casi insoluble: lo pre (anterior a) y lo epidérmico cromatizado (indio, negro, zambo, mulato). Lo pre-moderno quedó caracterizado por todo lo no blanco” (2013, p. 444). Se establece así una cromática del poder y un ser que nunca se alcanzará. En este marco, la posibilidad de concebir un arte latinoamericano ha estado signada por una mediación entre lo local, específico, lo otro, y la narrativa universal, sin reconocer las dinámicas propias, como veremos más adelante.

A todos estos aspectos me refiero cuando enuncio la metáfora de historiografías como paredes o espacios públicos que se suponen homogéneas, ininterrumpidas, *pulcras*, *puras*, y *blancas*. Frente a lo cual,

me interesa la idea del grafiti como escritura que interrumpe dichos discursos. El grafiti como una inscripción que refiere a la posibilidad de fijar a la vez que movilizar una idea, del mismo modo que otras artes casualmente de la modernidad como la fotografía o la coreografía. En este sentido es posible analizar el siguiente trabajo de foto-escritura (Fig. 1) colectiva del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas que dirijo, junto al artista visual Alejandro León Cannock. El tríptico se titula *La paradoja de las grafías* y formó parte del Proyecto “(Re)mover(nos): diálogos expansivos transdisciplinarios” curado por Virginia Fornillo y Leticia Rigal. Fue publicado originalmente en la plataforma online para la danza *Loïe Revista* en noviembre de 2020, junto a las siguientes palabras:

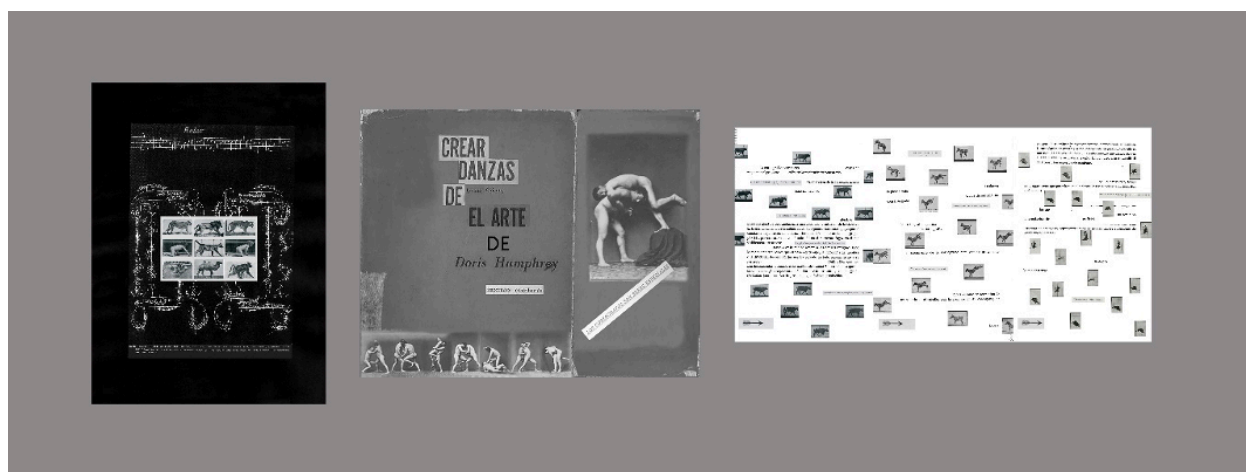


Figura 1 - Figura 1. *La paradoja de las grafías* (CANNOCK y GEDAL, 2020)

La paradoja de las grafías, o
Historia hegemónica de la coreografía como dispositivo para civilizar los cuerpos y sus movimientos, o
Cómo dominar el movimiento, fijarlo, fotografiarlo, o
La versión apócrifa de *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances*.
Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance (1700) de Raoul Auger Feuillet, o
Historia canónica de la coreografía en Occidente, o
La quietud como canon coreográfico, o
Signos universales para domesticar, o
Las grafías como paradojas, o
Interpretaciones aberrantes de *El arte de crear danzas* (1959) de Doris Humphrey, o
Historia de la trágica condición de cosa efímera, o
Cómo la danza padece su finitud contra el infinito arte de la economía, o
Lecturas no autorizadas de *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2006) de André Lepecki, o
Ilusiones de tridimensionalidad, o

....., y
....., o
....., o
....., etc.

En este caso, trabajamos a partir de la idea del grafiti y el collage como intervenciones para interrumpir y dismantelar discursos establecidos sobre la escritura, la coreografía y la fotografía. Frente a estos relatos que se proponen como totales, las intervenciones vienen a acentuar la *falla* estructural moderna (Grüner, 2007). Por medio de la iconoclasia laica *La paradoja...* desestabiliza lo establecido, sea la narrativa del movimiento o la de la quietud, en este caso, para llamar la atención sobre los discursos que nombran nuestras prácticas.

“Y ahora tiro yo porque me toca/ en este tiempo de plumaje blanco/ De un mudo con tu voz/ de un ciego como yo/ Vencedores vencidos”

En diferentes talleres utilizo la idea de grafiti para intervenir las palabras e imágenes hegemónicas de la historia de las danzas y a partir de allí generar montajes, collages, heterogéneos y anacrónicos, desobedientes, que sirven de disparadores para el debate. Por ejemplo, como puede verse en las siguientes fotografías (Fig. 2 y 3), propongo frases e imágenes descontextualizadas, anonimizadas, sin referencias de autoridad ni origen. Lxs asistentes pueden escribir o dibujar estas grandes hojas casi en blanco, dialogando con lo existente o introduciendo nuevas propuestas. Lo primero que aparece es el observar, el temor a dar el primer paso, la duda, e incluso el respeto, pero siempre alguien realiza la primera inscripción y lxs demás avanzan. Se produce una situación lúdica en la que las jerarquías se interrumpen. Así, pueden aparecer lecturas críticas a autores reconocidos, cuestionamientos a narrativas establecidas, e incluso vandalismo a rostros heroicos. Los monumentos textuales e iconográficos suspenden tal condición y pueden ser intervenidos y cuestionados.

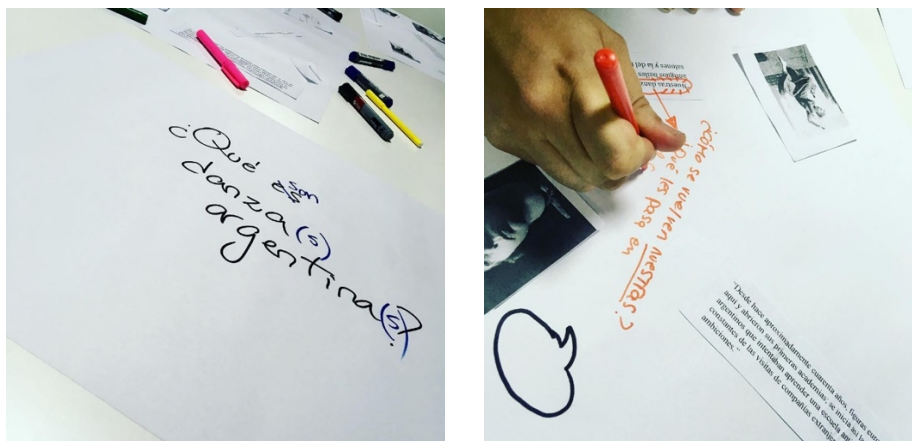


Figura 2 y 3. Registro del taller “¿Cómo construir desobediencia en la historia de la danza argentina?” dictado por Cadús en el Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Acciones Transdisciplinarias “Danzafuera”, Centro de Arte, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 14 de marzo de 2019.

En este sentido, lo que sucede resulta similar a lo acontecido en los últimos tiempos, en diferentes protestas sociales donde se han intervenido e incluso derrocado monumentos colonialistas. Ya en las protestas de 2019 en Chile se pintaron, decapitaron, quemaron, intervinieron y derribaron aproximadamente veinte estatuas como la de Cristóbal Colón en Arica (La Descolonizadora, 2019)⁵. Otros ejemplos pueden verse en las protestas de 2021 en Colombia, donde lxs manifestantes de la ciudad de Barranquilla derribaron la estatua de Colón (Fig. 4), sobre la que luego escribieron frases como “por nuestros muertos” (Protestas en Colombia: derribaron una estatua de Cristóbal Colón en Barranquilla, 2021). Previamente habían sido objeto de estos actos de *justicia histórica* —nombrados así por sus protagonistas—, las imágenes de los conquistadores Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá (Torrado, 2021b) y Sebastián de Belalcázar en Cali (Torrado, 2021a) a manos de indígenas misak. También en La Paz, Bolivia, en agosto de 2021, un grupo de manifestantes pintó de negro el rostro de una estatua de Colón e intentaron derribarla durante el Día de la Revolución Agraria (ocurrida en 1953), antiguamente “El día del indio” —que se

⁵ La Descolonizadora es un proyecto editorial y de creación sobre las acciones colectivas de descolonización. El mapa citado representa las acciones de desmonumentalización llevadas a cabo durante los primeros 100 días desde la revuelta social que estalla el 18 de octubre de 2019 en Chile.

celebraba el 2 de agosto desde 1937— (Molina, 2021). En este caso, además, resulta interesante la idea de *re-cromatización* de la historia que se encuentra implícita en el rostro pintado. Esta estatua ya había sido grafitada en marzo de ese año por activistas feministas quienes pintaron en el pedestal de la misma, mensajes de denuncia contra la elevada tasa de feminicidios que registra el país, unificando de este modo las luchas anticolonialistas y antipatriarcales, que, como sabemos, no pueden estar escindidas.



Figura 4. Fotografía publicada en el diario *Página 12* el 30 de junio de 2021 (Protestas en Colombia: derribaron una estatua de Cristóbal Colón en Barranquilla, 2021).

Desde las derechas estas acciones son catalogadas como vandalismo, insultantes, o atentados sobre el patrimonio. Lo cual nos remite a una noción conservadora de la historia que pretende eludir que los patrimonios son políticos. Sin embargo, a pesar de las reacciones de aquellxs que detentan la hegemonía, en estos gestos anticolonialistas existe

también un vínculo directo entre presente y pasado a partir del *salto* (Benjamin, 1989) histórico de la lucha colectiva, y hay una búsqueda de resignificación de los espacios públicos. En este sentido, en otros países como Argentina, México o Venezuela, desde el Estado mismo se promovió la remoción de las estatuas de Colón y sus reemplazos por Juana Azurduy, y el monumento a la mujer indígena, en los dos primeros casos, mientras que, en Caracas, fue el pueblo quien juzgó simbólicamente, condenó y colgó la estatua de Colón en 2004, antes de ser reemplazada, en 2015, por el monumento al cacique Guaicaipuro (García Marco, 2016).

Además, cabe destacar que este tipo de acciones no solo suceden en nuestra América, sino también en Europa, como se puede ver en las protestas de Bélgica e Inglaterra, donde las estatuas de Leopoldo II cuyo régimen en el Congo fue testigo del asesinato y la mutilación de al menos 10 millones de africanos (Siegal, 2020), y de Edward Colston, un traficante de esclavos del siglo XVII, fueron pintadas y quemada en el caso belga, y derribada y arrojada al agua en el caso inglés. Actos similares se llevaron a cabo en Nueva Zelanda, por ejemplo, y en Estados Unidos, donde las acciones remiten a los vínculos con las protestas del movimiento Black Lives Matter.

Así, las batallas por la memoria son transnacionales ya que aúnan las luchas contra la opresión. En este sentido se define el concepto de *Sur global*. Como explica Boaventura de Sousa Santos (2011), entendemos al Sur global no como un Sur geográfico necesariamente, sino metafórico, es un Sur antiimperial. En palabras del autor,

Es la metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo, así como por otras formas que se han apoyado en ellos como, por ejemplo, el patriarcado. Es también el Sur que existe en el Norte, lo que antes llamábamos el tercer mundo interior o cuarto mundo: los grupos oprimidos, marginados, de Europa y Norteamérica (de Sousa Santos, 2011, p. 16).

En esta clave, habría que aclarar que también existe un Norte global en el Sur, conformado por las elites locales que se benefician del capitalismo global. Haciendo extensiva esta idea a la temática del presente escrito, podríamos decir que también existe un Norte global en las narrativas

dominantes de las danzas y en la cultura hegemónica, así como en quienes se oponen a modificarlas.

Retomando la historia de las danzas en vínculo con las experiencias de las protestas presentadas, me pregunto (retóricamente) si acaso no hay frases, relatos históricos, orígenes o inicios, figuras heroicas, etc., establecidas y endurecidas como monumentos que constituyen representaciones públicas instaladas y repetidas en el plano de lo común — lo público— y del sentido común. Como causa de la monumentalización de ciertos relatos, los talleres que llevo a cabo proponen cuestionar las frases instituidas desde la intervención gráfica. También en este sentido, con el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas hemos vandalizado la figura de Jean Georges Noverre, como puede verse en la siguiente imagen (Fig. 5) creada a partir de la idea del meme e incluso la hicimos *sticker* de WhatsApp irrumpiendo los muros digitales que hoy ocupan también nuestra cotidianeidad.



Figura 5. Meme creado por el GEDAL en referencia al 29 de abril.

Derribar estos monumentos no significa negar el pasado, sino que, por el contrario, consiste en traer al presente un pasado no contado. Y el hecho de que esta lucha por la memoria acontezca en el espacio público que refiere a la construcción de narrativas dominantes donde unxs tienen un lugar simbólico central y otrxs no están representadxs, expone la herida

colonial y su violencia epistémica (Mignolo, 2007). Tal como nos recuerda la célebre frase de la tesis sobre la historia número siete de Benjamin, acerca de los bienes de cultura que portan los dominadores, es decir, los herederos de los vencedores: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (1989, p. 182). Por este motivo, lx historiadorx del materialismo histórico debe tomar distancia, en el sentido del espectador distanciado brechtiano. El grafiti como táctica puede servir a tal distanciamiento, para generar pensamiento crítico. Además, la iconoclasia de estas manifestaciones refiere a la necesidad de no celebrar un pasado lleno de injusticias, racismo, colonialismo y genocidios, pero no significa olvidarlo, sino “peinarlo a contrapelo”.

En nuestra formación aprendemos una Historia (con mayúscula) plagada de colonos y colonas, y de héroes y heroínas. Lxs primerxs, valiéndonos de la redundancia, llegan primero, son las visitas, los padres y madres fundadores. Lxs segundxs, son aquellxs “pioneros” y “pioneras” o *iluminadx*s que se destacan por sobre lxs demás sin luchas o conflicto aparente. Así se relata la historia, haciendo un corte y señalando un inicio claro. En el caso de la danza escénica argentina, se señala que específicamente el ballet moderno “llegó” al país en 1913 de la mano de la compañía franco-rusa Les Ballets Russes⁶ (ver por ejemplo, Durante, 2008); posteriormente, en 1944, “llegó” la danza moderna en su vertiente norteamericana traída por Miriam Winslow⁷ y en su versión alemana por Dore Hoyer en la década de 1950⁸ (Isse Moyano, 2006), la cual luego devino en la danza contemporánea actual, mediada por otras “visitas” posteriores como Jennifer Muller y Merce Cunningham de los Estados Unidos o Pina Bausch de Alemania, por solo nombrar algunxs (Falcoff, 2008). En estos relatos, las danzas argentinas siempre son deudoras, incompletas, atrasadas, subdesarrolladas, respecto a aquel supuesto y variable centro, a la vez que plantean a Buenos Aires como una metrópolis que, como tal, tiene

⁶ Sobre la complejización de este inicio me encuentro trabajando en la actualidad.

⁷ Sobre la problematización de este segundo inicio puede leerse más en Cadús (2020a).

⁸ Acerca de la *Ausdruckstanz* y su desarrollo en la Argentina cabe señalar que Patricia Dorin (2014) habla de un proceso de *hibridación* en los términos de Canclini, tras la “llegada” de Hoyer.

principalmente vínculo con otras capitales del mundo, y ejerce colonialismo interno.

Podemos identificar estos discursos con el denominado en la historia de la cultura latinoamericana, *modelo de reproducción* (Subercaseaux, 1988), el cual reconoce el origen colonial como una condena a la condición de “periferia” de Europa. Dicho modelo sobredimensiona el rol de las elites ilustradas locales en la “imposición” de un gusto y hegemonía en articulación con el pensamiento foráneo, proponiendo la constante importación de ideas, conceptos y estéticas, escindidas de sus condiciones de producción. Para el modelo de reproducción estas son máscaras que ocupan el lugar de la elaboración de pensamiento propio, lo que en efecto oculta una visión esencialista y dual de la cultura de América Latina en la que, por un lado, habría un componente autóctono (precolombino, indígena o rural) y por el otro, uno ilustrado (foráneo e iluminista). De este modo se genera lo que Bernardo Subercaseaux denomina como “mala conciencia” (1988, p. 128), la cual refiere a la incomodidad de una cultura que se siente “postiza”, condenada a la copia, a pensar en lenguas extranjeras (incluidas, podríamos decir en este caso, las técnicas y estéticas de movimiento). Así, esta perspectiva desconoce los procesos de *interculturalidad* (Fornet-Betancourt, 2004) o *transculturación* (Rama, 2008), que se producen desde la conquista misma (Valdés, 2021). Se trata del afianzamiento de una visión lineal, progresiva, jerárquica, de la “*hybris* del punto cero”, universalista, historicista, y de negación de simultaneidad.

Hoy hay que aprender a pensar de nuevo, investigar prestando atención a la “voluntad de estilo”, a la dimensión simbólico-expresiva, estudiar las condiciones de producción, sus particularismos socio-culturales y sus luchas internas en fricción con lo transnacional. De este modo, matizar la “mala conciencia”, la oposición maniquea entre lo autóctono y lo extranjero, entre lo supuestamente original y lo mimético y “supera[r] el síndrome de la periferia” (Subercaseaux, 1988, p. 133). Debemos entender lo latinoamericano o lo argentino como una representación, como un constante siendo, fuera de cualquier esencialismo cultural y alejado de la falacia total del *ser*. Comprender la identidad como una categoría en movimiento, “en una dialéctica continua de la tradición y la novedad, de la

coherencia y la dispersión, de lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y de lo que se puede ser”, en palabras de Subercaseaux (1988, p. 132). Asimismo, considero importante, retomando el caso de las estatuas, no solo pensar en las identidades culturales de nuestra América como algo aislado, sino referirnos en el Sur global. Es decir, pensar las migraciones, los procesos transnacionales y las identidades no solo ligadas al territorio geográfico, aunque sí geopolítico. Si atendemos a todo lo enunciado hasta aquí, parafraseando a Subercaseaux (1988, p. 132), no se puede hablar de “danza en Argentina” o en Latinoamérica, sino de *danzas argentinas y latinoamericanas*, que es muy diferente.

“Se rompe loca mi anatomía/ con el humor de los sobrevivientes/ de un mudo con tu voz, y un ciego como yo,/ vencedores vencidos”

Por último, quisiera retomar la idea del grafiti callejero y su dimensión corporal, en el sentido que implica *poner el cuerpo* —expresión que refiere tanto al movimiento corporal como, en el ámbito de la política, al riesgo y al compromiso—. En la idea de grafitear hay una urgencia por decir, por comunicar algo, y una escritura peligrosa. Porque es ilegal, porque irrumpe en el espacio público, o porque dice abiertamente, volviéndolo una expresión colectiva, algo que no debería ser dicho en ese lugar o de ese modo —retomando la idea de estilo que mencioné previamente—. Podemos decir, por lo tanto, que en el grafiti hay una caligrafía del riesgo. Quienes hacemos investigación e historiografía, específicamente, no podemos estar exentxs de esto.

Tal como expuse en 2020, en un conversatorio online de la Universidad de Antioquia: “No quiero ser Mosca”⁹. ¿A qué me refiero? Heriberto Carlos Nepomuceno Mosca o Ruperto Mosca es uno de los personajes de la conocida historieta argentina *El Eternauta*, escrita por Héctor Germán Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López en 1957. *El Eternauta* se convirtió en un emblema de las luchas contra los autoritarismos en la Argentina, configurando un héroe colectivo como

⁹ El título de la conferencia fue “No quiero ser Mosca. Investigar en danza y política en la Argentina”, Coloquio central Licenciatura en Danza, 23 de noviembre de 2020. En línea en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vlgcAd4BAmc&list=PLfOHH1Bg1I8WTYn5peGK5LRhCtv1z-twb&index=7>

posibilidad de resistencia. Mosca es un periodista e historiador que se une a la resistencia y que, durante las batallas, mientras los demás se enfrentan a los invasores, toma notas en su libreta, casi sin entrometerse registra la historia para la posteridad. Si bien en este proceso evidencia perspectiva histórica y proyección hacia el futuro, la figura de Mosca también refiere a la idea de los intelectuales como observadores que intentan no involucrarse en la acción. Desde mi perspectiva, *hacer* historia de las danzas y especialmente estudiar los vínculos entre danza y política, refiere no solo a la idea de análisis y registro de los hechos, si no a la voluntad de intervenir en la historia que se está escribiendo en este momento.

Retomo en este punto la concepción gramsciana del *intelectual orgánico* que implica la cohesión entre intelectuales y pueblo (Gramsci, 1984). Un intelectual sumido en la sociedad, que piensa desde abajo. En este sentido, la labor historiográfica no es sino una labor política, constituye una batalla cultural. Tal como enuncia Benjamin en su tesis número seis:

Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del *peligro*. El peligro amenaza tanto al *patrimonio* de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: *prestarle a ser instrumento de la clase dominante*. En toda época ha de intentarse arrancar la *tradición* al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. (...) El don de encender en lo pasado la chispa de la *esperanza* sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer* [el destacado me pertenece y le pertenece al autor] (1989, p. 180-181).

La hegemonía, en los términos de Gramsci, no es inmutable. La sociedad civil es el espacio de la batalla cultural en la que los intelectuales son actores centrales en la lucha por el consenso y la conquista de la hegemonía (Altamirano, 2002). Como intelectuales, no podemos ser ingenuos frente a esto. En este sentido, el grafiti no lo es, sino que se sabe *borrable*. Tiene intención de permanencia o trascendencia —de disputa por la hegemonía—, pero es consciente de que puede ser reintervenido o de que alguien puede intentar eliminarlo. Así, el grafiti se propone generar una nueva perspectiva, no es un discurso posmoderno de lo efímero y lo ficticio, lo inasible o fragmentado (palabras a veces tan cercanas a los Estudios de danza) sino que reconoce la dialéctica de la historia y el estar-siendo, ya que también sabe que algo siempre permanece, como podemos ver en las

paredes donde se intentó tapar un grafiti. En estas paredes las huellas de los grafitis quedan por debajo de otras pinturas a veces manteniendo su mensaje, y otras, manteniendo el espacio ocupado. De un modo u otro, sabemos que están allí¹⁰.

Quienes tienen el poder, quienes constituyen la hegemonía son quienes tienen la capacidad de borrar el pasado. Podemos mencionar a modo de ejemplo, el ya conocido caso de las fotografías en las que Stalin mandó a borrar a Trotsky. En este sentido, son las narrativas hegemónicas aquellas que han borrado de la historia a ciertas voces, cuerpos y movimientos, pero la iconoclasia no tiene esa capacidad ni intención. Lxs de abajo no tienen el poder para hacerlo y a la vez son conscientes de la posibilidad de ser borrads. Es por ello que propongo al grafiti como una *táctica* (de Certeau, 2000), como un modo desde abajo de subvertir lo establecido. Es una táctica de comunicación subalterna, es una voz no autorizada, es ilegal. Y desde el anonimato propone una voz colectiva. No es nadie y somos todxs lxs que lo leemos y/o replicamos. Es una práctica no permitida, por ello incluye el riesgo, tiene urgencia por decir y genera incomodidad. Pero es lo que necesitamos, en mi opinión, si queremos realizar cambios profundos, estructurales, epistémicos.

Considero que debemos tomar riesgos para generar transformaciones. Arriesgar lecturas, escrituras y pedagogías. Podemos tomar la metáfora del grafiti también para pensar la docencia y en pedagogías que se hagan cargo de la incomodidad. Que no pretendan aquietar, dar un discurso cerrado y tranquilizante, otorgar la sensación de que se puede conocer o saber una totalidad dada —como ya dijimos, falsa—, sino que, por el contrario, inquieten, que generen preguntas, que sacudan a todas las partes, a lxs estudiantes y a lxs docentes. Hay que crear y promover el pensamiento crítico.

Alinearnos en el pensamiento crítico latinoamericano implica señalar la falacia desarrollista de la modernidad y hacer hincapié en los conflictos. Supone una perspectiva plural y comprometida en la que se

¹⁰ Ver por ejemplo, las fotografías compartidas en la cuenta de Instagram “Disimuro”.

entienda a Nuestra América como una unidad, a la vez que se atiende a la diversidad de la región. Es moverse en esta tensión del “estar siendo” antes que del ser (Kusch, 2000). Es reconocer un pensamiento anticolonial, antiimperial, antirracista y antipatriarcal. Significa entonces, romper con la dependencia epistemológica, dejar de lado “el síndrome de la periferia” y *crear*.

De este modo, entiendo al acto creador como una práctica deconstructiva que nos lleve a desaprender, convirtiéndose en una posibilidad de decolonizar/decolonizarnos. Crear como modo de construcción subjetiva y de explorar, de ser interpeladxs e interpelar nuestras propias realidades (Albán Achinte, 2013). En los términos de Albán, el acto creador es también una “pedagogía de la existencia” en tanto

debe desatar los nudos que la narrativa occidental afincó en cada uno y cada una de nosotros/nosotras, y quizá reproducimos con la inconciencia de no saber que cuando en la escuela, el hogar o cualesquiera otro espacio sociocultural abogamos por la certeza, no estamos más que construyendo miedos que nos atrapan en la maravillosa jaula de sus propias imágenes fantasmales (p. 450).

Así, debemos dejar esos miedos y poner el cuerpo, desestabilizar nuestras creencias y ser iconoclastas. Irrumpir en lo público para derribar monumentos, para desestabilizar el canon establecido, puro, blanco, homogéneo y pulcro, y arriesgar caligrafías propias.

Referencias

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. *Pedagogías de la re-existencia: Artistas indígenas y afrocolombianos*. In: WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013, p. 443-468.

ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BARBA, Fabián. *Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography*. In: FRANKO, Mark. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017, p. 399-412.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

CADÚS, Eugenia. *Palabras preliminares: una historia, múltiples voces*. In: *Danzas desobedientes: estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires, 1940-2018*.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022, p. 11-30.

CADÚS, Eugenia. *Danza y Peronismo*: Disputas entre cultura de elite y culturas populares. Buenos Aires: Biblos, 2020a.

CADÚS, Eugenia. *Narrativas dominantes e violência epistêmica na historiografia das danças argentinas*: posibilidades de desobediência (Trad. Rafael Guarato). In: GUARATO, Rafael, RAMOS MARQUES, Roberta y CADÚS, Eugenia (eds.). *Memórias e Histórias da Dança por Vir*. Salvador, Bahia: ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) Editora, 2020b, p. 16-36.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. *Revista Intersticios de la política y la cultura, Intervenciones Latinoamericanas*, Córdoba, v. 8, n. 16, p. 143-166, 2019.

CANNOCK, Alejandro León y GRUPO DE ESTUDIOS DE DANZAS ARGENTINAS Y LATINOAMERICANAS. *La Paradoja de las grafías*. Disponible en: <https://loie.com.ar/articulos/escenario-loie/removernos-etapa-i-10/>

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Introducción: las epistemologías del Sur*. In: *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CIDOB Ediciones, 2011, p. 9-22.

DISIMURO. Instagram. Disponible en: @disimuro

DORIN, Patricia. *Legados y continuidades*: Derivaciones de una danza de expresión en Argentina. In: SANABRIA BOHÓRQUEZ, Carlos y ÁVILA PÉREZ, Ana (eds.). *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2014, p. 117-130.

DURANTE, Beatriz. *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

FALCOFF, Laura. *La danza moderna y contemporánea*. In: DURANTE, Beatriz. (coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, p. 231-321.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural. *Concordia Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Aachen, n. 37, p. 1-145, 2004.

GARCÍA MARCO, Daniel. ¿Dónde está la estatua de Cristóbal Colón que fue juzgada, condenada y colgada el 12 de octubre de 2004 en Caracas? *BBC Mundo*, Caracas, 12 de octubre 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37625519>

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.

GRÜNER, Eduardo. El "lado oscuro" de la modernidad: Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en clave crítica. *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n. 21, p.81-98, 2007.

ISSE MOYANO, Marcelo. *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.

JAMES, Daniel. 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo económico*, v. 27, n. 107, p. 445-461, 1987.

KUSCH, Rodolfo. *Obras completas: Tomo II*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.

LA DESCOLONIZADORA. Año 0, n. 1, 2019. Disponible en: <http://desde-elmargen.net/wp-content/uploads/2020/12/La-Descolonizadora.pdf>

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MOLINA, Fernando. Un grupo de manifestantes intenta derribar la estatua de Colón en el centro de La Paz. *El País*, 2 de agosto 2021. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-08-02/un-grupo-de-manifestantes-intenta-derribar-la-estatua-de-colon-en-el-centro-de-la-paz.html>

OESTERHELD, Héctor German y SOLANO LÓPEZ, Francisco. *El Eternauta*. Edición 2015. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Doedytores, 1957.

Protestas en Colombia: derribaron una estatua de Cristóbal Colón en Barranquilla. *Página 12*, 30 de junio 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/351351-protestas-en-colombia-derribaron-una-estatua-de-cristobal-co>

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. Vencedores vencidos. In: *Un baión para el ojo idiota*. Buenos Aires: Del Cielito Records, 1988.

RADICAL GRAFFITI. Instagram. Disponible en: @radicalgraffiti

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

SIEGAL, Nina. El destino de las estatuas derribadas. *The New York Times*, 22 de junio 2020. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2020/06/22/espanol/mundo/estatuas-protestas.html>

SUBERCASEAUX, Bernardo. La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. *Estudios Públicos*, n. 30, p. 125-135, 1988.

TORRADO, Santiago. Indígenas colombianos derriban por segunda ocasión una estatua de Sebastián de Belalcázar. *El País*, 28 de abril 2021a. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-04-28/indigenas-colombianos-derriban-por-segunda-ocasion-una-estatua-de-sebastian-de-belalcazar.html>

TORRADO, Santiago. Grupos indígenas derriban la estatua del fundador español de Bogotá. *El País*, 7 de mayo 2021b. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-05-07/grupos-indigenas-derriban-la-estatua-del-fundador-espanol-de-bogota.html>

VALDÉS GARCÍA, Félix. De un pensamiento “azul como el cielo y claro como el arroyo” a la crítica radical en el pensamiento del Caribe (1492-1552). *Concordia Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Aachen, n. 80, p. 59-95, 2021.

VIVEROS ESPINOSA, Alejandro. Enfoques sobre la filosofía de Rodolfo Kusch. El método, lo popular y el indígena como horizontes de pregunta en la filosofía americana. *Alpha*, Osorno, n. 42, p. 215-232, 2016.

Recebido em 16 de maio de 2022
Aprovado em 05 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança