

I APROXIMACIONES A LAS RELACIONES CULTURALES LATINOAMERICANAS

I APPROACHES TO LATIN AMERICAN CULTURAL RELATIONS

VALESKA DÍAZ SOTO / VERÓNICA MONTERO FAYAD / SÍMELE SOARES RODRIGUES / FRANCESCO DAVIDE RAGNO / FRANCISCO RODRÍGUEZ JIMÉNEZ / MAUD DELEVAUX

LA CULTURA COMO PLATAFORMA DE INTERCAMBIOS Y TRANSFORMACIONES

Las relaciones culturales son un ámbito de estudio complejo que, si bien no es reciente, no está adscrito a una disciplina específica, probablemente por la amplitud de sus objetivos y por la multiplicidad de objetos de investigación. La pluralidad con la que se puede abordar el fenómeno de las relaciones culturales, parte quizás desde su matriz, la *cultura*, concepto aún más complejo del que podemos desprender más de una lectura, dependiendo en la mayoría de los casos del área de estudio o problema en cuestión. Sin profundizar en la encrucijada que nos plantea este tópico, podemos afirmar que la cultura es un constructo social que engloba un sistema de significaciones compartidas en base a creencias, formas de vida, idiomas y otros elementos de una comunidad.

En base a lo anterior y de manera sucinta, podríamos sostener entonces que las relaciones culturales resultan ser la acción práctica y/o la plataforma en que la cultura, a través de sus distintos códigos, se desarrolla. Es decir, las relaciones culturales se comprenden como intercambio social, circulación de ideas y saberes, políticas internacionales, etc. Pensar en términos de relaciones culturales supone el estudio

de los intercambios, flujos y circulación de ideas, saberes, conocimientos, valores, objetos, tradiciones y otros aspectos culturales entre espacios separados por fronteras —sean estas políticas o simbólicas—, que han conducido a una interconexión de las partes involucradas y a diversos efectos, desde la reelaboración y simbiosis de los elementos tomados hasta la marginación o la desaparición de los elementos propios. Pensar en términos de relaciones culturales contribuye además a reconsiderar categorías como centro y periferia, nación y país o cultura nacional, y nociones como difusión y recepción, autonomía y dependencia, apropiación, traducción y adaptación o colonialidad de saberes. Sin embargo, al no ser un término plenamente definido, las relaciones culturales son un ámbito aún por explorar. Se desprende de ahí también que “hibridación”, “mestizaje”, “diversidad cultural”, “aculturación”, “transculturación”, “transferencia cultural”, “diplomacia cultural”, “*soft power*”, “*nation branding*”, “*histoire croisée*” son solo algunos de los conceptos y enfoques desarrollados por las humanidades y ciencias sociales para dar cuenta de procesos complejos que cuentan con una

larga historia y que hasta el día de hoy mantienen una gran relevancia.

En el caso de Latinoamérica, las relaciones culturales han estado siempre presentes en los países que constituyen el continente, sin excepción alguna. Estas han sido clave en desarrollos como el establecimiento de imperios en tiempos prehispánicos, la conquista y colonización del continente y la constitución de Estados nación americanos en el siglo XIX. Las relaciones culturales en Latinoamérica se han intensificado con el incremento de las relaciones internacionales y la aceleración de los procesos de globalización, en los que ha contribuido el desarrollo de la cultura de masas en el siglo XX, así como también el acceso a nuevos medios de comunicación y plataformas digitales de intercambio en lo que va de este siglo.

Ahora bien, respecto a la investigación sobre las relaciones culturales en América Latina, la historia intelectual y cultural junto con el giro cultural han dado nuevos impulsos metodológicos y temáticos, que comprenden las relaciones culturales más allá de las relaciones internacionales entre los Estados y de la diplomacia cultural. Mientras que en las comunidades políticas (Estados) se plantea la idea de que existe una cultura nacional como un organismo colectivo e identificable, definido por supuestos rasgos culturales, alojado dentro de límites territoriales precisos y reconocibles, las perspectivas culturalistas abordan las relaciones culturales como analogías entre grupos sociales diferenciados por su identidad cultural. Es decir, los enfoques culturalistas consideran las interconexiones, intercambios y flujos a través de fronteras sin conside-

rar la actuación del Estado ni sus efectos políticos, a diferencia de los enfoques nacionalistas, en donde los intercambios ocurren entre entidades políticas herméticas, separadas y distintas. Estas líneas de investigación (culturalista) se alejan de la visión centrada en el Estado, yendo más allá, al considerar la dimensión cultural como eje primordial y no como un añadido de las cuestiones de poder.

De esta manera, las relaciones culturales se entienden como un flujo multiforme, difícil de controlar, en el que intervienen diversos actores movidos por intenciones y finalidades distintas que sobrepasan las relaciones dirigidas por medio de los Estados. Comprenden tanto las obras artísticas y producciones intelectuales, como expresiones populares, luchas simbólicas entre clases sociales y las industrias culturales. En América Latina, los impulsos culturalistas dieron cabida a investigaciones históricas sobre el pensamiento y los intelectuales latinoamericanos. Con el desarrollo de disciplinas como los estudios culturales en la década de los noventa en Latinoamérica, el estudio de las relaciones culturales se centró en las prácticas culturales, abordando temas como la cultura de masas, la mezcla de clases sociales o las industrias culturales como el cine, la radio, la televisión y fenómenos como las telenovelas, el fútbol, la americanización de los estilos de vida y el consumo cultural. Estos enfoques se caracterizan por un tratamiento vertical y capilar en el que el flujo de aspectos culturales se mueve entre clases sociales, de las élites a las clases populares y obreras y viceversa, y por estar enmarcados dentro de los límites geográficos de cada país.

A partir del nuevo milenio, la reflexión abandona el nacionalismo metodológico y la investigación sobre las relaciones culturales se internacionaliza. Los estudios culturales transnacionales y de las políticas culturales de Estado buscan conectar Latinoamérica con el resto del mundo. Aquí la circulación de fenómenos culturales atraviesa las fronteras nacionales y ocurre en un eje horizontal y espacial. Adicionalmente, contrario a la visión de las relaciones culturales asociadas a Europa como centro desde el cual se inician y se irradian las nuevas aproximaciones, conciben las relaciones culturales desde Latinoamérica como foco hacia los otros continentes, principalmente en el período de posguerra y más tarde durante los tiempos de dictaduras –períodos caracterizados por una alta movilidad de artistas e intelectuales–. Esta circulación no siempre se realiza de manera directa, por lo que adquieren un papel importante los mediadores que intervienen en las relaciones culturales, sean personas concretas, lugares o instituciones. Un ejemplo de ello es el auge de la *bossa nova* en Francia, el cual llegó a través de jazzistas franceses residentes en Estados Unidos y que llevaron el género musical al país galo.

Si bien la investigación sobre las relaciones culturales en América Latina abarcan una variedad de temas y enfoques, se pueden mencionar algunos aspectos que no han sido suficientemente estudiados y que valdría la pena profundizar en ellos, como, por ejemplo, la circulación y flujos culturales entre los países latinoamericanos, los estudios interculturales e étnicos entre comunidades indígenas y afrodescendientes desde una perspectiva

histórica y diacrónica que supere las visiones antropológicas sobre el tema y, finalmente, estudios sobre las relaciones culturales entre diferentes sectores sociales desde antes del siglo XIX, aun cuando la dificultad aquí se encuentra en la exigüidad de las fuentes.

En esta sección “Foro de debate”, tenemos la oportunidad de explorar, a través de cuatro ensayos, distintas aristas de las relaciones culturales latinoamericanas, con el objetivo de ofrecer una pequeña muestra temática y geográfica de lo que engloba este fenómeno y cómo puede ser abordado desde distintas disciplinas. Los ensayos están agrupados en tres ejes temáticos. El primer eje presenta las relaciones culturales desde una perspectiva histórica. El primer artículo, de Símele Soares Rodrigues presenta una revisión histórica sobre la construcción de las relaciones culturales en Brasil desde la diplomacia cultural –a nivel oficial y no oficial–. Soares Rodrigues reflexiona sobre este punto desde dos enfoques, por un lado, en el intercambio con las grandes potencias mundiales, vistas desde un rol de “gran hermano”, mientras que por otro analiza la situación de Brasil dentro de un contexto latinoamericano desde su papel como “gigante del sur”.

Desde las relaciones internacionales como fenómeno político, se sitúa el segundo eje temático con el ensayo de Francesco Davide Ragno y Francisco Rodríguez Jiménez, los autores exponen la acción diplomática de Estados Unidos en Latinoamérica, particularmente en México y Brasil en la década de los años sesenta, que favoreció, entre otras cosas, la creación de redes intelectuales pro-occidentales y el *American way of life*.

El tercer eje se enfoca en las relaciones culturales trans- e intercontinentales de expresiones artísticas tales como la música y la danza. El trabajo de Maud Delevaux aborda la relocalización de la salsa en el Perú, principalmente en Lima, a partir de los años setenta en el espacio urbano. Delevaux explora la historia de la circulación de la música tropical y principalmente de la cubana en el espacio limeño y la migración de músicos cubanos que se instalaron en Lima en la década de los noventa y que contribuyeron a la difusión y valorización de la timba (salsa cubana). Finalmente, desde la danza, Valeska Díaz Soto expone las influencias del expresionismo alemán en la institucionalización de la danza en Chile. Díaz Soto examina cómo a partir de la visita del coreógrafo alemán Kurt Jooss al país austral en la década de 1940 se propició la creación de espacios formales para la danza, tales como una escuela y un *ballet*, marcados por la influencia expresionista, convirtiendo a Chile, en términos de danza, en un ejemplo único que constituye su *ballet* desde una raíz ex-

presionista y no clásica como la mayoría de los países.

Tal como ya se anticipaba en un inicio, abordar las relaciones culturales latinoamericanas es iniciar un viaje por las más diversas dimensiones de lo que podemos asociar con el concepto, que nos permite por un lado comprender una serie de procesos históricos desde otra perspectiva, como también conocer una faceta muchas veces marginada o desconocida del continente. A través de los cuatro ensayos a continuación se presenta una pequeña muestra de lo que han sido (y son) las relaciones culturales en Latinoamérica desde distintas perspectivas, se han tomado como ejemplo países como México, Brasil, Perú y Chile, sin embargo, es importante hacer hincapié en que cada país tiene su propia historia cultural y el fenómeno es mucho más grande de lo que se puede presentar en este espacio.

VALESKA DÍAZ SOTO / VERÓNICA
MONTERO FAYAD

O BRASIL E AS RELAÇÕES CULTURAIS INTERNACIONAIS: ENTRE OS ESTADOS UNIDOS E OS VIZINHOS SUL-AMERICANOS

Laços de amizade são construções. Constroem-se a partir de necessidades mútuas de criar parcerias e proteção. E as relações culturais servem para essas duas finalidades. A diplomacia cultural é um instrumento político, oficial ou não, para criar um sentimento de empatia entre nações e inventar, como dizia Eric Hobsbawm em 1984, tradições comuns, similaridades

históricas que reforçam ações conjuntas dos países em questão. Elas servem igualmente para estreitar cooperações em caso extremo, como um conflito armado, face a um inimigo comum. Os países europeus, sendo a França a grande pioneira ainda no século XVIII, já perceberam a importância das relações culturais como arma política no fim do século XIX, sen-

do que a institucionalização desse novo tipo de diplomacia seria desenvolvida a partir do início do século xx. Os dois grandes gigantes americanos, o Brasil e os Estados Unidos, compreendem um pouco tardiamente, na década de 1930, a importância de se criar um órgão responsável pela difusão cultural pilotado pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Departamento de Estado americano. No que tange ao Brasil, que tipo de diplomacia cultural pode-se observar em direção aos países americanos, principalmente ao “grande irmão do norte” e aos vizinhos sul-americanos?

Antes de aprofundar a questão, vale lembrar a diferença entre a diplomacia cultural oficial e não-oficial. A oficial é aquela articulada e orquestrada pelo Estado, com atores, mediadores e projetos específicos em nome do país em questão. A não-oficial se refere a atores e mediadores individuais ou instituições privadas, sem necessariamente passar pela alçada do Estado, mas podendo haver cooperação pública-privada.

Pierre Milza, em 1980, chamava a atenção para as “forças profundas” existentes entre a política internacional e os fenômenos de mentalidades. Desde então, diversos estudos, como Telles Ribeiro em 1989 e Mônica Leite Lessa em 1997, sobre relações culturais internacionais se multiplicaram nos Estados Unidos e na França, e mais timidamente no Brasil e nos países da América do Sul. O uso da música, do cinema, da dança, das artes plásticas, entre outros, como vetores de influência de um país sobre outro foram amplamente desenvolvidos, nesses dois países, no âmbito de uma história cruzada e interconectada, primeiro

pelas plumas de diplomatas e, em seguida, de historiadores.

Nos últimos dez anos, verifica-se um interesse crescente pelos estudos das relações culturais das/entre as Américas. Entre teses, mestrados, livros e comunicações em colóquios, podemos citar Maria Margarida Nepomuceno em 2010 e 2015, Leandro Diniz em 2012, Daria Jaremtchuk em 2013, Juliette Dumont em 2018, Lia Calabre em 2017, ente outros. Em 2017, em Lyon, Símele Soares Rodrigues organizou um colóquio internacional cujo título “Por uma história das relações culturais das Américas no século xx” foi totalmente voltado a identificar e problematizar os atores, mediadores e lugares de encontro das relações culturais das Américas, com foco no cone- sul. No entanto, muito ainda está por se desenvolver desde a perspectiva da micro-história até à da história global. Este artigo tem o objetivo de contribuir para a história das relações culturais internacionais do Brasil, num prisma intercontinental e transcontinental.

Relações culturais privilegiadas com o “Grande Irmão”?

Essa proposta de reflexão nasceu durante minha tese de doutorado sobre a americanização cultural do Brasil durante a Guerra Fria, na qual analisa-se os atores públicos e privados, os mediadores e os lugares de encontros entre esses dois países numa relação quadrangular tendo como forças de atração a União Soviética e a França entre 1946 (fechamento do Bureau de Rockefeller) e 1978 (reorganização da *USIA-United States Information Agency*). O ponto de partida desse estudo

se focava sobre a problemática imperialista cultural dos Estados Unidos sobre o Brasil, assunto este amplamente debatido por intelectuais brasileiros como Octavio Ianni, Gerson Moura e Moniz Bandeira, entre outros, nesse período bipolar.

Para compreender essa relação “dominante-dominado”, a pesquisa se baseou, num primeiro momento, em fontes diplomáticas estadunidenses e brasileiras para identificar as ações, programas ou projetos dos Estados Unidos em direção ao Brasil, principalmente no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. A falta de documentos oficiais nesses arquivos levou a pesquisa a desbravar outros horizontes e a estudar essa problemática a partir de um ângulo alternativo, ou seja, a partir dos lugares de encontros, por exemplo, dos teatros municipais, dos museus de arte moderna, das galerias de arte, dos centros culturais binacionais e das Bienais de arte de São Paulo.

Uma conclusão principal emerge desse ponto de análise: a proposta de redimensionar a ideia de imperialismo cultural estadunidense no Brasil durante a Guerra Fria nas áreas das artes de cena (música, teatro, dança) e das artes plásticas, as mais elitistas no Brasil nesse período (e ainda pouco trazidas à luz pela historiografia). Isso se dá devido à ação reduzida da diplomacia cultural oficial dos Estados Unidos destinada ao Brasil nos campos artísticos enfocados. É importante lembrar que uma das ações da USIA se concentrava na difusão cultural dos Estados Unidos no mundo, dividido em regiões, o Brasil fazendo parte da “América Latina”. As relações da USIA, uma agência de informação com vocação a ser independente, mas cujo diretor era

escolhido pelo Departamento de Estado norte-americano, torna-se assim durante a Guerra Fria, a principal agência de propaganda do governo dos Estados Unidos. Nota-se, desse modo, que a USIA colabora e financia exposições artísticas assim como turnês musicais destinadas aos quatro cantos do mundo, inclusive à União Soviética. O Brasil, nesse contexto, inseria-se nos programas e na circulação artística dedicados à América Latina, não recebendo, portanto, nenhuma atenção especial. Além disso, observa-se um voluntarismo notável da parte dos brasileiros, atuando nesses campos artísticos, em convidar estadunidenses ou até financiar a vinda dos mesmos e de promover por iniciativa própria a difusão cultural daquele país no Brasil. Outro elemento importante refere-se à ação do Itamaraty (Ministério da Relações Exteriores do Brasil) nesse processo. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, as autoridades brasileiras promoviam e facilitavam as trocas culturais com os Estados Unidos e, ao mesmo tempo, limitavam ou simplesmente recusavam certas circulações artísticas dos países ditos “vermelhos”. De uma maneira geral, observa-se assim uma mudança de inspiração ou até mesmo de “modelo” depois de 1945. Os tomadores de decisão nesses campos artísticos transferiram o olhar, que até então estava direcionado à Europa, aos Estados Unidos. Isso não quer dizer que abandonaram o interesse pelos europeus, mas a presença artística dos estadunidenses passa a ser mais forte que a dos países então tradicionais como a França ou a Itália. Vale lembrar que a imprensa brasileira contribuiu de maneira efetiva nesse processo de “fechamento” do fenômeno de americanização convi-

dada, valorizando e difundindo matérias vangloriando as manifestações artísticas estadunidenses, de um lado, e menosprezando as dos soviéticos e dando menor importância às dos europeus, de outro.

Face a esses elementos, a tese propõe a ideia de “americanização convidada”, saindo assim da perspectiva do imperialismo cultural baseado na concepção de “dominante-dominado”. Essa noção, ainda que inspirada na ideia de “imperialismo sedutor” de Antônio Pedro Tota em 2000, difere-se do mesmo pois durante a Segunda Guerra Mundial, havia no Brasil, o funcionamento do Bureau de Rockefeller, um braço do Departamento de Estado norte-americano no Brasil e com ações específicas para o país. Neste caso, havia assim uma presença imperialista ou uma efetivação da diplomacia cultural oficial dos estadunidenses no Brasil.

Como uma boneca-russa, essa problemática nos convida a explorar diversos aspectos dessas relações e nos incita a pôr em perspectiva esse fenômeno da americanização convidada numa comparação com outros países da América do Sul. Um dos elementos percebidos ao longo da tese refere-se à circulação artística dos Estados Unidos pelos países sul-americanos, mas também destes países entre si. Pode-se, assim, questionar: que tipo de relação cultural os países sul-americanos, e seus tomadores de decisão (públicos ou privados), desenvolveram com os Estados Unidos durante a Guerra fria? Podemos perceber similaridades do modo de operação da americanização convidada no Brasil e nos demais países sul-americanos? Qual foi a postura do Brasil, no âmbito da diplomacia oficial, face aos seus vizinhos no contexto da Guerra fria periférica (fora

do eixo União Soviética-Estados Unidos)? Novas pesquisas devem ser levadas em frente neste sentido com o objetivo de escrever a história das relações culturais das Américas. Neste artigo, concentraremos nossa atenção na segunda questão e podemos propor algumas pistas de estudo.

Para isso, dois aspectos devem ser considerados em tal análise: lugares de encontro e público-alvo. Espaços como museus de arte, teatros municipais, centros culturais binacionais além de sediar esses encontros culturais, serviam notadamente como lugares estratégicos de difusão cultural de um determinado país com o objetivo de atingir um público alvo específico, as suas elites. Tratando mais particularmente sobre os centros e institutos culturais binacionais, além de difundir uma boa imagem do país em questão, tornavam-se espaços de formação de jovens que, por sua vez, seriam os novos “embaixadores” da cultura estrangeira naquele país. É por essa razão que se deve dar a devida atenção aos documentos produzidos por esses espaços, tornando-se essenciais para a escrita da história das relações culturais internacionais das Américas a partir de um ângulo pouco usual, aquele dos atores e mediadores privados. Estes apresentam-se, assim, igualmente, como uma fonte imprescindível para a compreensão de relações que ultrapassam as atuações da diplomacia cultural oficial.

Qual diplomacia cultural oficial brasileira para a América Latina?

Embora se observe, desde o governo do imperador brasileiro Dom Pedro II no século XIX, ações e medidas que emergem de uma concepção contemporânea do

que seria uma diplomacia cultural oficial segundo Tobelem em 2007, é no início dos anos 1930 que se identifica a atribuição das primeiras missões culturais diplomáticas brasileiras no exterior com os “enviados extraordinários”. Estes tinham o objetivo de elaborar relatórios sobre a vida intelectual, artística e científica do país visitado visando promover intercâmbios culturais como afirma Castro, em seu livro de 2009, vol. 1. Em seguida, em 1937, foi criado o Serviço de Cooperação Intelectual no seio do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), como primeira tentativa de organização institucional da diplomacia cultural brasileira. Nos anos seguintes, diversos serviços foram criados, mas devido às reorganizações sucessivas, a diplomacia cultural brasileira apresentou ações descontínuas obtendo poucos resultados perenes como falava Telles Ribeiro em 1989.

Sobre as preocupações do Brasil em termos regionais, com os países do continente americano, é interessante notar que os primeiros acordos culturais assinados foram com a Argentina e o Uruguai em 1933 e com a Bolívia em 1939. Muito antes de assinar um acordo cultural com os Estados Unidos, em 1950, o Brasil estabeleceu convenções artísticas com Paraguai, Cuba, Colômbia e Chile entre 1940 e 1941. Segundo Daria Jaremtchuk em 2013, foi inclusive nos anos 1940 que o Itamaraty criou seu primeiro programa de difusão educacional e artística destinada aos seus países vizinhos, as denominadas “Missões culturais brasileiras” em Montevideo (1940) e Assunção (1941-1944). Leandro Diniz, nos seus estudos sobre diplomacia linguística brasileira, elucida que os Centros de Estudos Brasileiros

(CEBs) faziam parte da Rede Brasileira de Ensino no Exterior, cuja presença mais marcante se observa nos países de língua oficial espanhola, “atendendo a uma política de aproximação cultural com países limítrofes”. Nas décadas seguintes, o Brasil continua nessa linha de interesse procurando estreitar as relações interamericanas, estendendo os CEBs aos países centro-americanos e criando, em 1964, o Brazilian American Cultural Institut (BACI) nos Estados Unidos.

Ao longo do século xx, observamos que quase metade dos acordos estabelecidos pelo Brasil referiam-se aos seus vizinhos americanos, com uma atenção especial a aqueles do cone-Sul (46 acordos com países das três Américas e 50 acordos com os outros países do mundo).

Ainda no que refere às relações culturais interamericanas, os documentos do Ministério das Relações Exteriores nos revelam uma promoção de intercâmbio cultural muito diversa. O *memorandum* de janeiro de 1954 expõe: “Na maioria dos casos, ao Brasil cabe mais oferecer que receber. Unicamente, em nossas relações culturais com os Estados Unidos da América, dado o nível de cultura mais elevado daquele país, somos nós os principais beneficiados. Com a República Argentina, o Chile e o Uruguai, países de nível intelectual análogo ao nosso, realizamos a troca em pé de igualdade. O grosso dos países latino-americanos, entretanto, de nós espera, mais que colaboração, ajuda. A expansão de nossas atividades neste último grupo, vem sendo dispensada, ultimamente, maior atenção, admitida que está a importância da difusão cultural. Por contribuir na formação de opinião e por visar às elites dirigentes, atuais e futuras,

a penetração cultural traz consequências de alto significado, transformando-se em peça das mais eficazes do jogo político”.

O relatório de 1954 contém 19 páginas e, além de fazer um balanço das relações interamericanas dos últimos 15 anos, descreve as ações tomadas pelo Itamaraty em cada país, como a distribuição de material para os cursos sobre cultura brasileira nas universidades que os dispunham e disponibilidade de subvenções orçamentárias para os institutos de cultura brasileira (curso de língua, literatura, música e folclore, filmes, fotografias, exposições de artistas brasileiros). As autoridades diplomáticas explicam a necessidade de se criar mais ações com países limítrofes, tendo o Paraguai uma atenção especial. No caso das relações com os Estados Unidos, esse documento apenas vem confirmar as ações voluntárias do Itamaraty de convidar sistematicamente estadunidenses ao Brasil ao longo da segunda metade do século xx, tornando-se um parceiro “sem recompensa” de acordo com Gerson Moura em 1980, principalmente durante a Guerra Fria conforme Símele Soares Rodrigues em 2015.

Maria Margarida Nepomuceno em 2001, em seus estudos pioneiros sobre as relações Brasil-Paraguai, explica que as Missões Culturais Brasileiras, financiadas pelo governo brasileiro e administradas pelas embaixadas e consulados do Brasil nos países em questão, dedicavam-se a promover a circulação de artistas nesses países a fim de sensibilizar a juventude estudantil à causa brasileira. Observa-se, assim, no Paraguai, a Missão Cultural mais perene, existente entre 1962 e 1992, tendo Livio Abramo assumido a função de coordenador do Setor de Artes Visuais.

Nesse caso, para as autoridades brasileiras, a construção de uma consciência nacional baseada na amizade e confiança entre as duas nações também trazia um aspecto realista da diplomacia cultural brasileira pois, segundo o memorandum da Difusão Cultural de 1959, as autoridades diplomáticas afirmavam: “nós estamos interessados não somente na exploração de certas riquezas mais sobretudo em pôr o Paraguai de nosso lado nas questões do Rio da Prata”. Para contribuir com esta finalidade, entre os projetos culturais estava a criação de um Colégio Experimental no qual professores se incumbiam de estabelecer um ambiente de “bem-querer” o Brasil. O chefe da missão enviada por Juscelino Kubitschek acrescenta que o Colégio ajudaria na obtenção de outros projetos muito mais realistas, como a concessão para explorar petróleo por grupos brasileiros ou a instalação de uma sede do Banco do Brasil, entre outros. Vale notar que o governo paraguaio abraçou esse projeto e concedeu o terreno para a construção do colégio em questão. Dessa maneira, é muito importante considerar, como nas relações Brasil-Estados Unidos, a participação do país “receptor” desse tipo de diplomacia cultural e questionar qual o papel exercido pelo mesmo.

Outra medida da diplomacia cultural brasileira referente à ação interamericana foi no âmbito do ensino universitário. Além do intercâmbio de professores e de estudantes, o Itamaraty criou “Cadeiras” de estudos brasileiros em universidades de Buenos Aires, Cidade do México, Montevideo, Rosário, La Paz, Santa Cruz de la Sierra, Santiago, Quito, Lima. Para esses postos, eram indicados professores que tinham igualmente funções de “attachés”

culturais caminhando lado a lado com a Embaixada e cujas atividades eram validadas pelo chefe da Divisão de Segurança e de Informações (nome dado ao serviço na época da ditadura militar no Brasil). Quanto ao intercâmbio, segundo a circular de “Divulgação do programa de cooperação intelectual Brasil-América Latina de 18 de dezembro de 1969”, nota-se que o Itamaraty concedeu mais de 100 bolsas de estudo para estudantes de pós-graduação somente neste ano de 1969 e vangloria-se de ter recebido mais de 2.600 estudantes por meio de convenções universitárias assinadas com países vizinhos. É importante ressaltar que essa prática já era preconizada por vários países, como os Estados Unidos, que tinham forte interesse em formar jovens de elites nacionais para que na volta às terras de origem pudessem exercer, muitas vezes sem ter consciência, a função de “passadores de cultura” ou de “embaixadores culturais” dos países visitados. As autoridades brasileiras, políticas ou diplomáticas, tinham plenamente a convicção de que, num período autoritário, era extremamente importante contar com esses jovens para promover uma boa imagem do Brasil no exterior.

Pouco se conhece sobre essa circulação universitária na historiografia, principalmente na época da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Estudos de caso, comparatistas e mais conectados sobre as diplomacias culturais dos países sul-ame-

ricanos merecem ser desenvolvidos como, por exemplo, estudos sobre os institutos culturais binacionais, sobre os programas culturais e as circulações artísticas, sobre a difusão literária, sobre a imagem difundida entre os países sul-americanos e, por fim, sobre a recepção desses projetos nas nações envolvidas.

Assim, a partir da documentação oficial do Itamaraty, podemos identificar ao menos três políticas diferentes: Diante dos Estados Unidos, o Brasil se posiciona como um anfitrião, articulando-se para receber artistas, intelectuais e personalidades estadunidenses e, muitas vezes, financiando as viagens e promovendo a cultura do “grande irmão”. Por isso, corrobora-se a ideia da “americanização convidada”. Perante os vizinhos sul-americanos, embora haja diferentes tratamentos com aqueles que se consideram “iguais”, o Brasil tem tendência a direcionar uma política de penetração cultural, não no sentido de uma “brasilinização”, mas sim no âmbito de se manter o grande gigante do Sul no continente, inclusive explorando riquezas de países fronteiriços. Seria importante analisar cada um desses fenômenos, confrontando com documentos argentinos, chilenos, paraguaios, etc. Este curto artigo procurou semear algumas sementes para reflexão e contribuir, assim, com a escrita de uma história das relações culturais interamericanas.

SÍMELE SOARES RODRIGUES

LA DIPLOMACIA PÚBLICA ESTADOUNIDENSE EN MÉXICO Y BRASIL, 1959-1968: BREVE APROXIMACIÓN

257

APROXIMACIONES A LAS RELACIONES CULTURALES LATINOAMERICANAS

“The left is frankly pro Russian. The Communist party itself is neither strong nor particularly prominent, but the non-Communist Left is active and docile to Cominform direction (...) A problem which aggravates the task of United States propaganda efforts in Mexico (...) There is an important group of Mexican leaders in the arts, sciences and professions who are not pro-Russian and equally not anti-American. But they are silent. They almost never speak up. They too are tied to the Revolution and they would feel guilty of betraying their own Mexican progress were they to side openly with the United States” (“Why There is Anti-Americanism in Mexico”, Flora Lewis, *New York Times*, 06/07/1952).

“The United States is prepared to exert imperial control over relatively small states that compose its ‘frontiers,’ but it depends on consensual acquiescence and common elite interests with its spheres of influence” (Charles S. Maier, *Among Empires: American Ascendancy and Its Predecessors*, 2006).

Las citas de cabecera marcan las líneas maestras por las que transitará esta investigación. Queda aún mucha tela que cortar. A continuación explicamos (de manera resumida dada las limitaciones espaciales de este breve ensayo) las particularidades de los casos elegidos.

El conocimiento sobre las causas y consecuencias de la Guerra Fría ha avanzado de manera considerable en las últimas décadas. Sin embargo, la nueva luz arrojada sobre los acontecimientos ha sido desigual. Por el momento, se conocen bastantes detalles de lo sucedido en el viejo continente europeo; quedan

más interrogantes abiertos sobre la realidad latinoamericana, tan rica y compleja como sus diferentes escenarios nacionales. Dicha renovación historiográfica ha puesto gran interés en examinar las distintas facetas del denominando *poder blando*. Perspectivas novedosas que aspiran a complementar lo que ya sabemos sobre los planos geopolíticos y económicos, *poder duro* (siguiendo la teoría de Joseph Nye).

Coincidimos con Tanya Harmer, en su libro de 2014 titulado *The Cold War in Latin America* en que las nuevas conceptualizaciones y la distancia generacional ha generado análisis mejor apuntalados. Empero, no hay todavía consenso académico en torno a cuándo comenzó y acabó (si acaso lo hizo) la denominada Guerra Fría ideológica-cultural en Latinoamérica; tampoco concluyó el debate sobre si dicho proceso fue impuesto por actores externos, o fue evolucionando acorde, esencialmente, a factores internos.

Tanto estadounidenses como soviéticos pusieron en marcha sus respectivas “maquinarias de persuasión” para difundir las virtudes de sus modelos socioeconómicos y políticos, al tiempo que denigraban al contrario. El objetivo: granjearse la empatía de las opiniones públicas de países terceros, para así ampliar sus áreas de influencia. Una rivalidad que fue intensa, y se libró en múltiples frentes: programas de intercambios educativos (siendo el Fulbright el más conocido), planes de cooperación científica y ayuda al desarrollo, formación de técnicos, difusión de noticias en radios y publicacio-

Iberoamericana, XIX, 71 (2019), 247-274

nes periódicas, cine, música, o incluso el deporte. Prácticamente cualquier ámbito de la realidad, institucional o cotidiana, se vio afectada por esa atmósfera de confrontación ideológica entre Washington y Moscú.

Una de nuestras hipótesis de trabajo es que la acción diplomática de EE.UU. en Latinoamérica favoreció la creación de redes intelectuales pro-occidentales, y promovió la conexión internacional de esos “misioneros del *American way of life*” con homólogos de otras latitudes. Un planteamiento que casa bien con lo escrito por Giles Scott-Smith en *The US State Department's Foreign Leader Program in the Netherlands, France, and Britain 1950-1970*, publicado en 2008: “To manage empire, particularly the American version of informal empire, it is crucial to maintain alliances and nurture friends”. Tal labor de proselitismo no sería fácil, habida cuenta de la inclinación izquierdista de muchos líderes e intelectuales de estos dos países, como bien refleja la cita inicial de Lewis.

El eje cronológico elegido coincide con la llegada de Fidel Castro al poder y el subsiguiente terremoto geopolítico en la región. Tanto el presidente demócrata Kennedy como su sucesor Johnson trataron de ampliar la base social del apoyo político hacia Washington con distintas campañas de relaciones públicas (la Alianza para el Progreso, los Peace Corps, etc.). El recrudecimiento de la Guerra de Vietnam y el atractivo que tenían las políticas de izquierdas impulsadas desde la U.R.S.S. para millones de jóvenes latinoamericanos crearon un ambiente hostil. La elección de estos dos países responde a que eran, junto a Argentina, los

prioritarios para Washington. Su distinta naturaleza política nos permitirá ver en qué medida variaron las campañas estadounidenses para contextos democráticos y/o dictatoriales. Dejamos al margen, por ahora, el caso argentino, por la dificultad de abarcar un abanico de particularidades tan extenso.

Punto de partida

Los intercambios culturales y las iniciativas propagandísticas desplegadas por Estados Unidos en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial se convirtieron en preludio de las implementadas posteriormente en el conflicto bipolar. Es una de las conclusiones de Liping Bu en *Making the World Like Us: Education, Cultural Expansion*. En realidad, el comienzo se produjo algo antes. La *good neighbour policy* impulsada a partir de 1933 por la administración Roosevelt fue cobrando más importancia a medida que crecía la injerencia nazi en el subcontinente, de la mano en numerosas ocasiones de la diplomacia mussoliniana y, también, de la franquista.¹

En ese contexto, Washington promocionó la creación de una red de institutos culturales en las distintas repúblicas latinoamericanas, “cabezas de puente” para la transmisión de mensajes de *mutual understanding*. El valor de dicha red se justificaba argumentando que constituían una primera línea de defensa para

¹ Véanse Marco Mugnaini. 2008. *L'America Latina e Mussolini*. Milano: Angeli y Lorenzo Delgado. 1992. *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

mantener la buena voluntad de aliados y naciones amigas. En sus instalaciones se realizaban programas de radio, conciertos, exhibiciones de cultura estadounidense, o programas de enseñanza del inglés. A finales de 1942, la “maquinaria de persuasión” norteamericana en Latinoamérica contaba con una docena de centros culturales pro-Estados Unidos. Sin embargo, ese “celo protector” duró poco. Al respecto, Walter M. Daniels señaló en 1952, en su libro *Latin America and the Cold War*, que “the attention and efforts of the government and people of the United States have been turned to meeting the Communist threat in Europe and Asia”.

Aumenta la tensión bipolar

Tras una década de relativa calma, a mediados de los años cincuenta, la animadversión contra Estados Unidos aumentó. El derrocamiento del presidente Jacobo Arbenz por fuerzas conservadoras guate-

maltecas en connivencia con la CIA fue leña para ese fuego. Tal ráfaga estadounidense de *poder duro* sobre Guatemala tuvo su contrarréplica de *poder blando*. Fueron cientos los actos de protesta contra Washington por tal intromisión. Por su parte, el célebre muralista mexicano Diego Rivera inmortalizó dicho golpe de Estado en su obra *Gloriosa victoria*. El lienzo, que inmortalizaba la injerencia yanqui, fue convenientemente aireado por la diplomacia soviética.

A la altura de 1956, la US Public Diplomacy encargó una serie de encuestas de opinión sobre la actitud de los latinoamericanos hacia el “coloso del Norte”. Las cifras de la imagen siguiente son bien elocuentes. Un elevado porcentaje de brasileños y mexicanos, mayor entre los sectores más instruidos (lo cual es a su vez significativo) consideraba que Estados Unidos se entrometía en sus asuntos internos. Eso pese a que la diplomacia estadounidense llevaba algún tiempo tratando de mejorar su imagen.

"Do you think the United States has intervened in the internal affairs of any Latin American country since the end of World War II, or don't you think so?"

	Mexico		Brazil	
	All	Upper	All	Upper
U.S. has intervened in Latin America	55%	68%	17%	47%
Has not	10	7	9	14
No opinion	35	25	74	39
	<u>100%</u>	<u>100%</u>	<u>100%</u>	<u>100%</u>
"Intervened" as percent of those with opinions	85%	93%	65%	77%

Fuente: “Mexican and Brazilian attitudes toward the United States”, June 19th, 1956. NARA, RG 306, Public Opinion Barometer Reports, 1955-1962, box 2.

Huérfano del carismático líder Getulio Vargas, Brasil estaba experimentando un proceso de rápida transformación política y cultural durante la presidencia de Juscelino Kubitschek.² El país experimentó un inmenso proceso de modernización económica y política, guiado por el lema kubishetista “50 años de progreso en 5 años de gobierno”. Un programa que había despertado importantes críticas tanto en círculos liberales como en círculos nacionalistas. La Revolución Cubana no hizo sino caldear el ambiente. El lanzamiento de la Alianza para el Progreso liderada por Kennedy pretendía precisamente poner en sordina esos cantos de sirena de modernización económica, vía soviética. En ese sentido, Latahm señaló en 2000, en *Modernization as Ideology*, que los programas de ayuda y cooperación técnica estadounidense pasaron a formar parte de la hoja de ruta de la política exterior del país de Lincoln.

En marzo de 1964 las fuerzas armadas toman el poder en Brasil, acabando violentamente con la presidencia de Goulart. Un golpe de Estado que, según los militares, pretendía salvar la integridad moral, política y económica del Estado brasileño. Los partidos existentes fueron represaliados. El espectro político veía reducida su variedad, quedando únicamente dos formaciones: una de apoyo a la dictadura, Aliança Renovadora Nacional (ARENA), y otra que aglutinaba a buena parte de la oposición, Movimiento Democrático Brasileiro (MDB). Al mismo tiempo, el Congreso fue despojado de sus competencias.

² Véase Rafael R. Ioris. 2014. *Transforming Brazil: A History of National Development in the Postwar Era*. New York: Routledge.

La situación era diferente en territorio mexicano, con un Partido Revolucionario Institucional (PRI) que ofrecía estabilidad institucional, si bien a costa de un debilitamiento de la pluralidad democrática, en lo que ha sido definido como ‘autoritarismo democrático’. Como han mostrado –entre otros– Paul Gillingham y Benjamin Smith en el volumen *Dictablanda: Politics Works, and Culture in Mexico, 1938-1968*, el priísmo aportó solidez política al sistema, aunque fue desafiado por los movimientos políticos y sociales de la oposición, que desembocaron en las trágicas protestas de 1968. Los años que analizaremos en esta investigación, los de las presidencias de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz Bolaños (1964-1970), fueron importantes para la redefinición de aspectos culturales y políticos, en el marco de un sistema político incapaz de una catarsis completa.

Somos conscientes de la necesidad de tomar con cautela la historia comparada. Los contextos de uno y otro país son bien diferentes. Sin embargo, creemos que hay al menos dos características compartidas que cabría subrayar. En primer lugar, la presencia de un fuerte impulso nacionalista-revolucionario. Impulso que cristalizó en la formación en Brasil de un amplio elenco de fuerzas políticas, comúnmente descritas como Esquerda Nacional. Un proceso análogo tuvo lugar en México, donde se apeló constantemente a la revolución como instrumento para restablecer una supuesta armonía perdida. Una retórica que se enarbolaba a su vez como fundamento para la estabilidad institucional, frente a posibles agresiones externas.

En ese sentido, el viejo líder Lázaro Cárdenas (considerado unos de los mentores

de la revolución en México y, en general, en América Latina), se había transformado en los últimos años de su vida en un padre espiritual de la revolución, convocando –por ejemplo– en 1961 una conferencia latinoamericana por la soberanía nacional, la emancipación económica y la paz.

Desde posicionamientos políticos casi antagónicos, pero esgrimiendo una pulsión nacionalista y revolucionaria semejante, se sublevaron los militares brasileños. Es al menos el mensaje que destila buena parte de sus declaraciones. Al poco del golpe de Estado decían estar poniendo en práctica “uma autêntica revolução” que “não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional”, según el Preamble do ato Institucional nº 1, 9/04/1964. Así las cosas, la asonada militar tendría el supuesto objetivo de restablecer las “verdaderas prácticas democráticas”, distorsionadas durante la presidencia de Goulart.

La segunda característica común es la constante apelación tecnocrática para legitimar reformas políticas, económicas y sociales tanto en el caso brasileño (donde se alternan los gobiernos de diferentes colores políticos y regímenes militares) como en el mexicano (donde, en cambio, hay larga estabilidad institucional y política). Una asepsia política, la de los tecnócratas, de la que emergía una visión monolítica de la comunidad nacional, cuyo principio de unidad era incuestionable. La técnica, por tanto, otorgaba instrumentos necesarios para alcanzar la anhelada armonía de la comunidad nacional, dando nuevo ritmo vital a la *brasilianidade* por un lado y a la mexicanidad, por el otro.

El interés de Estados Unidos hacia un contexto político-social de gran comple-

jididad como el brasileño se hizo cada vez más intenso a partir de la presidencia Kennedy. En realidad, había un cierto distanciamiento previo entre Washington y Brasilia. Como ejemplo, los intentos de Quadros de acercarse a la Revolución Cubana, que tuvo su clímax con la entrega de la Grã Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul al Che Guevara, después de la Conferencia de Punta del Este de 1961. El nombramiento ese mismo año de Lincoln Gordon como embajador de Estados Unidos en Brasil, quien tenía experiencia en la gestión del Plan Marshall en la Europa de la posguerra, y era una de las personas de confianza de Kennedy en la definición de su política hemisférica, da buena cuenta de la importancia concedida al país brasileño desde la Casa Blanca.

Un interés político mayor que tuvo su contrapunto en la consolidación y extensión de prácticas de *soft power*. Una de las ramas de esa “maquinaria de la persuasión” fue el Foreign Leader Program (FLP), organizado por el Departamento de Estado, y que cobró especial relevancia a partir de los años cincuenta. En el manejo del FLP, se solía priorizar el establecimiento de contactos con intelectuales, políticos, periodistas, líderes sindicales y estudiantiles que pudieran posicionarse en parámetros políticos cercanos a los estadounidenses. *Opinion makers* capaces de promover una suerte de “buena voluntad” hacia Estados Unidos.

Con el acercamiento progresivo del régimen de Castro a la U.R.S.S., también se intentó que los participantes mexicanos y brasileños del FLP conformasen una red de personalidades de la vida pública contrarios a la deriva totalitaria que estaba tomando el fidelismo. Igualmente

desenmascarar el supuesto carácter meramente nacionalista y ajeno a las dinámicas bipolares de la Guerra Fría que todavía rodeaba parte de la retórica castrista.

En ese sentido y dentro de las estrategias del FLP, la embajada de Estados Unidos en Brasil propuso nombres como Otto Oliveira de Lara Rezende, director de la revista *Machete*, una de las revistas más importantes de la época, ex periodista de las columnas políticas en el *Diario de Notícias*, *O Globo*, *Correio da Manhã* y *Diário Carioca*, y director de la sección literaria de *O Jornal*; o Jorge Calmon Moniz de Bittencourt, jefe de redacción del periódico *A tarde*, diputado de la región de Bahía y académico de la Universidad de Bahía; o Hilton Nobre de Almeida Castro, editor del periódico *Diário de Notícias* de Río de Janeiro. No eran figuras estrictamente políticas, sino que más bien tenían un perfil cultural-político. Y precisamente por ello se pensaba que podían influir mejor en la opinión pública brasileña en un momento de gran cambio.

Del lado mexicano, cabe reseñar, entre otros a José Leonardo Jesús Carvalho, periodista y abogado, reportero en el diario *Novedades*, al tiempo que ejercía en un importante bufete legal, con oficinas asimismo en Nueva York; o a Ángel Zamarripa Landi, uno de los caricaturistas mexicanos más renombrados. Sus aceras diatribas y sátiras alcanzaron gran popularidad, conocido igualmente por ser el fundador de la Sociedad Mexicana de Grabadores; o a Rene Tirado Fuentes, periodista de *Excelsior*, según la documentación estadounidense manejada, el periódico con mayor tirada de México. Al parecer, Tirado mostró interés en realizar, durante su estancia en Estados Unidos,

un seguimiento de las campañas políticas del vecino del norte. En fin, apenas unos retazos de los centenares de experiencias del FLP con mexicanos y brasileños que seguiremos explorando en lo sucesivo.

Balance provisional

Nuestro análisis del FLP en América Latina seguirá una senda similar a la ya mencionada de Giles Scott-Smith, que examinó los casos de Holanda, Francia y Gran Bretaña. No obstante, somos conscientes —y esa es una de las potencialidades de esta investigación— que los contextos mexicanos y brasileños fueron más heterogéneos. Mientras que los primeros respondían al modelo clásico de democracia liberal y escenario multipartidista, los latinoamericanos son más complejos, con distintos grados de falta de libertades.

En suma, nuestro propósito es evaluar si / y de qué manera se produjo un cambio de percepción, con el tiempo, de los FLP *fellows* hacia Estados Unidos. Y si ese cambio de actitud fue transmitido (teoría del “efecto multiplicador”) a amplios sectores poblacionales de sus respectivos países de procedencia. Por lo demás y siguiendo una perspectiva transnacional, pretendemos verificar la existencia de redes (formales o informales) del FLP latinoamericano y de posibles conexiones con otras redes culturales y políticas como las descritas en los libros de 2015 de Patrick Iber (*The Cultural Cold War in Latin America*) y Tobias Rupprecht (*Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America*).

FRANCESCO DAVIDE RAGNO /
FRANCISCO RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ

HISTORIAS E IMAGINARIO EN TORNO A LA RELOCALIZACIÓN DE LA SALSA EN LIMA

En Lima la salsa, forma musical que mezcla varios ritmos y géneros musicales del Caribe, resuena en el espacio sonoro de la ciudad. Ya sea en espacios privados o en lugares públicos la salsa ritma la vida cotidiana de los limeños. Los estudios sobre este género musical transnacional consideran al Perú como un lugar predominante de difusión y de producción de la salsa. Sin embargo, a pesar del arraigo de esta música en el Perú, las investigaciones académicas peruanas y extranjeras no han explorado hasta ahora esta práctica musical reconocida como característica de los sectores populares urbanos.

Actualmente desarrollo un proyecto de investigación sobre los procesos de difusión y reapropiación de la salsa en Lima y desearía, a través de este texto, presentar mis primeros análisis para comprender los desafíos identitarios que subyacen a la lógica de la relocalización de la salsa en el Perú.

El silencio académico sobre la salsa no es representativo del interés de los peruanos en estas prácticas musicales. De hecho, existen blogs y sitios web especializados, textos periodísticos y publicaciones de aficionados de esta música, pero también lugares que conservan diferentes materiales sobre la historia de la salsa. De esta manera, los peruanos comparten oralmente y por escrito historias y conocimientos sobre la salsa. Durante mi trabajo de campo en Lima en el marco de mi doctorado, los limeños entrevistados me narraron varias anécdotas e historias que formaban un imaginario en torno a la difusión de la salsa en Lima. La recopilación

y el análisis inicial de estas historias me permitieron observar dos elementos recurrentes y significativos de la manera de concebir esta música: la importancia del anclaje original del Callao, ciudad portuaria contigua a Lima, y el papel central de un “mediador cubano”. En este texto, estudiaré de qué manera estos elementos participan en un proceso de reapropiación de identidad de esta música globalizada en el contexto limeño.

El Callao y el mito del anclaje original de la salsa en el Perú

En 2016, durante la celebración del 180 aniversario de la autonomía política del Callao, el alcalde inauguró en una de las plazas de la ciudad la instalación de una estatua del famoso cantante puertorriqueño Héctor Lavoe. El reconocimiento oficial de este ícono de la salsa y su inscripción simbólica en el espacio público reveló la importancia de esta figura cultural y el papel fundamental de la salsa dentro de las prácticas culturales chalacas (término que designa lo que es nativo del Callao). La presencia visual de las grandes figuras salseras en las calles del Callao no es una iniciativa innovadora. Esta medida institucional forma parte de un conjunto de obras artísticas. Efectivamente, desde hace varios años en algunos distritos del Callao, muchos artistas se apoderan de los muros para retratar músicos que pertenecen principalmente al mundo de la “música tropical” y que atestiguan una experiencia porteña marcada por esta identidad musical. El Callao ocupa así un

lugar especial en la historia peruana de la apropiación de este género musical.

Según las anécdotas de limeños, la salsa se extendió durante la década de los años setenta en Perú. Estas historias subrayan asiduamente el papel del puerto del Callao como el origen de la introducción y de la difusión de estos ritmos caribeños. Puerta de entrada de bienes, pero también de prácticas culturales extranjeras, el Callao aparece no solo como el lugar de descubrimiento de la salsa, sino también como el lugar de reapropiación de esta música afrocaribeña.

En efecto, una vez adoptados por ciertos habitantes del Callao definidos según versiones como “trabajadores portuarios” o “delincuentes” (llamados *faites*), estos ritmos se habrían propagado por Lima. El papel central del intermediario y el difusor de la salsa atribuido tanto a la ciudad portuaria como a un sector de la población chalaca converge y opera un proceso de identificación entre este espacio urbano y este género musical.

En el ámbito de estas narrativas, el grupo social definido como mediador cultural (trabajadores portuarios o delincuentes) aparece como una población predominantemente masculina perteneciente a los sectores socioeconómicos más desfavorecidos y que supone un origen mestizo y afrodescendiente. Ciertamente, durante el Virreinato del Perú, los africanos esclavizados llegaron al puerto del Callao. Si bien fue una etapa de transición, muchos de ellos se asentaron en esta zona portuaria, singularizando la demografía del Callao. Si hoy en día la población de esta ciudad es diversa y se define como mestiza conserva, no obstante, la memoria de esta historia y

reivindica la presencia afrodescendiente en su seno. En Lima, durante el desfile de la identidad nacional “Celebra Perú” de 2011, el Callao representó la historia de la esclavitud y dio a conocer la presencia demográfica y cultural afrodescendiente. En este escenario oficial, se destacó la herencia afrodescendiente. Sin embargo, esto no debe tergiversar los procesos históricos y contemporáneos de alteridad de la población descendiente de africanos en el Perú. La construcción de “lo negro” ha cristalizado imágenes que estigmatizan una población “negra” que se define por su condición económica y sociocultural marginal. No obstante, estas representaciones de la exclusión socio-racial de la población afrodescendiente se exacerban en el Callao, donde muchas áreas del puerto, definidas como “zonas rojas” porque designan áreas de alta inseguridad están atravesadas por la pobreza extrema y la violencia.

De esta manera, cuando las historias sobre la difusión de la salsa movilizan a los “trabajadores del puerto” o a “los *faites*”, invocan la imagen de un Callao como un espacio urbano popular, marginal y “negro”. Se produce allí un deslizamiento entre las representaciones de esta población, mediador cultural, el espacio urbano y esta práctica musical. La salsa aparece entonces en el contexto peruano como una música de grupos populares de barrios urbanos marginales donde predomina una población “negra”.

Sin duda, esta identificación sociocultural y racial de la salsa no es específica del contexto peruano. Por el contrario, estas representaciones resuenan en el imaginario sociocultural global en torno a esta música. Considerada como originaria del

Caribe, la salsa a menudo se percibe como “música negra”. Además, su desarrollo transnacional, particularmente a través de la migración puertorriqueña a Nueva York, contribuyó a distinguirla como una música urbana representativa de los barrios marginados de la comunidad latina de esta ciudad. El imaginario local producido por la apropiación territorial de la salsa en el Callao corresponde así a las imágenes globalizadas en torno a la salsa, induciendo la idea de una pertenencia común social, étnico-racial y cultural, entre el público peruano y los otros centros de producción y de difusión de esta música, legitimando de esta manera la reapropiación en el Perú de esta práctica musical exógena.

La celebración de la “cubanidad”: Lima y la escena musical tropical

Las narraciones acerca de la introducción de la salsa en el Perú ponen en evidencia no solo el papel de la ciudad portuaria del Callao, sino también el origen cubano de la conexión entre la salsa y los chalacos. Existen diferentes historias; algunas de ellas destacan la fascinación de los trabajadores del puerto por los músicos cubanos, otras cuentan que los marineros cubanos comercializaban casetes de audio en el Callao o que los chalacos descubrieron esta música por las ondas cortas originarias de La Habana. Sin embargo, en todas estas versiones el mediador entre esta “música afro-caribeña” y los chalacos aparece invariablemente identificado como Cuba. En mi opinión, esta valorización de la identificación cubana no debe ser interpretada como la atribución

de un origen cultural único de la salsa por parte de los peruanos. Ellos reconocen la diversidad y complejidad de las identidades culturales que han contribuido a la creación de este género musical. El aprecio de Cuba como mediador debe ser contextualizado, ya que atraviesa diferentes períodos con diferentes desafíos. En este contexto la mediación cubana permite afiliar esta música transnacional, con múltiples identidades y orígenes, a una historia de circulaciones culturales y musicales entre Cuba y Perú anterior a la aparición de la salsa.

Ciertamente, desde los años 20 la industria musical cubana se convirtió en una de las más importantes de América Latina. Las orquestas cubanas se presentaban regularmente en Lima, donde eran recibidas afectuosamente por el público limeño y por los músicos locales. Estos intérpretes no dudaban en introducir en su corpus musical, principalmente el criollo que representaba la música de Lima y de la costa, géneros cubanos como los boleros. Estas experiencias musicales expresaban el entusiasmo de los limeños por estos ritmos cubanos y fortalecían su difusión local, haciendo que estos ritmos resultaran familiares en la ciudad.

En efecto, el desarrollo comercial de la música cubana se desarrolló en un período en el que una vanguardia intelectual y artística de Cuba se involucraba en el reconocimiento de prácticas musicales de influencia africana, como el danzón y el son, permitiendo el surgimiento del “movimiento afrocubanista”, el cual valorizaba las expresiones culturales y musicales “negras”. De esta manera, la transmisión de música cubana en las Américas estaba

impregnada de legados afrocubanos que inspiraron a artistas de la isla, como el compositor y pianista Ernesto Lecuona (1895-1963). El éxito de este músico lo llevó a presentarse en muchos países latinoamericanos, donde introdujo ritmos afrocubanos. Según un archivo de prensa, durante una estadía en Lima en la década de los años treinta, Ernesto Lecuona trabajó con músicos limeños, algunos de los cuales se dedicaban a la recolección y valorización de “viejas canciones negras”, determinando las fronteras de un “corpus musical negro” en el Perú. En estos intercambios entre artistas, Ernesto Lecuona colaboró en la redefinición de los ritmos del festejo, género musical y coreográfico que se convirtió en un emblema del repertorio afroperuano. Estas interacciones y colaboraciones musicales e intelectuales entre artistas establecerían vínculos culturales entre Cuba y Lima, delineando un repertorio musical común.

La Revolución Cubana (1959) provocó ciertas transformaciones en la industria musical local, que indujeron al exilio a algunas figuras musicales de la isla, como la Sonora Matancera, pero los vínculos y el interés de los peruanos por los ritmos cubanos no se desvanecieron. Por el contrario, algunos actores clave del “movimiento cultural afroperuano”, que surgió principalmente en Lima a fines de la década de los cincuenta, apoyaron al gobierno revolucionario de Cuba desarrollando vínculos con ese país e inspirándose en expresiones culturales cubanas como fuente de tradiciones africanas para redefinir el repertorio musical afroperuano. Estas influencias introdujeron al corpus musical afroperuano elementos culturales cubanos como instrumentos,

repertorios, imaginarios religiosos, etc. De esta manera, fortalecieron las identificaciones entre los repertorios musicales cubanos y afroperuanos y también el criollo.

Así también, en esta época, los ritmos del guaguancó, del mambo y del chachachá animaban algunos clubes, hoteles y teatros de la capital peruana, los programas musicales de las orquestas de Lima alternaban repertorios cubanos, criollos y afroperuanos. Algunos músicos peruanos se inspiraron en los sonidos cubanos para componer música local como Carlos Hayre (1932-2012), reconocido como el mejor guitarrista de música criolla y representante de la música afroperuana que introdujo los ritmos cubanos en los vales criollos. Recíprocamente, los artistas cubanos reinterpretaron la música limeña. El famoso pianista y cantante cubano Ignacio Jacinto Villa Fernández (1911-1971), apodado “Bola de Nieve”, retomó “La flor de la canela” de la cantante peruana Chabuca Granda (1920-1983) canción emblemática de un repertorio criollo que evoca una nostalgia por una Lima que se desvanece. Estas experiencias musicales confirmaban la fluidez entre los corpus de música cubana y aquellos relacionados con la costa peruana (criollo y afroperuano).

El siglo xx limeño fue escenario de los enlaces entre los géneros musicales cubanos y las prácticas culturales y musicales de la ciudad. Afirmar el papel central de una “mediación cubana” en la difusión de la salsa en el Perú permitió conectar este nuevo género musical a estas circulaciones culturales históricas e introducirlo dentro de las identificaciones socioculturales singulares de Lima.

Renegociación de una identidad socio-cultural urbana: Lima y sus barrios salseros

Con el surgimiento de la salsa en Lima y su éxito, se crearon lugares reservados para esta forma musical llamados *salsodromos*. Según la “memoria colectiva oral”, estos lugares se implantaron en la prolongación del Callao, como en el distrito limítrofe limeño de San Miguel, pero también, de manera pionera, en los distritos de La Victoria o Chorrillos. La viabilidad de los *salsodromos* en estos espacios urbanos revela una lógica de identificación entre la salsa y un sector de la población de Lima, inducida por los imaginarios globales y locales movilizados y producidos alrededor de esta música.

Ciertamente, los citados distritos limeños fueron históricamente percibidos como “populares” y característicos de la sociabilidad y las prácticas culturales criollas difundidas por la presencia significativa de una “población negra”. En resonancia con el mito del Callao como anclaje original de la salsa, la implantación de los *salsodromos* activó ciertas representaciones socioculturales y raciales de estos espacios. De la misma manera, la sobrestimación del papel del mediador cubano en la difusión de la salsa, que introdujo la salsa en las relaciones e interacciones históricas entre los diferentes repertorios de “música cubana”, criolla y “afro”, reafirmó la historia musical y sociocultural singular a estos barrios. Se observa así un doble proceso de identificación. A través de estas representaciones locales y globales, transmitidas en las historias, la salsa se afirmó como la música de un sector popular identificado con una pertenencia socioeconómica y

“étnico-racial” particular, logrando revivir estas identificaciones como singularidades de estos espacios urbanos.

Sin embargo, desde la década de los cuarenta, la intensificación de los flujos migratorios modificó la capital. En 1940 se contabilizaron 661.508 habitantes en Lima; este número aumentó a 1.901.927 en 1961 y a 3.418.452 en 1972. Los migrantes originarios de todo el país provenían principalmente de los Andes. Razón por la cual estas migraciones fueron interpretadas y vividas por los limeños como una “andinización” de la capital. Hay que señalar que las representaciones criollas de Lima se elaboraron excluyendo y distinguiéndose de las prácticas socioculturales “andinas”. Lo que conlleva que durante la aparición de la salsa los distritos limeños vivían desde varias décadas, cambios profundos producidos por esta migración interna que transformó su composición demográfica y las prácticas socioculturales urbanas.

Lima estaba cambiando y su escena musical lo presenciaba. En ciertas áreas históricas como el Rímac o La Victoria surgieron nuevos géneros musicales. En la década de los sesenta, la cumbia, definida como “música tropical”, originaria de Colombia, fue adoptada por los migrantes fusionándola con el huayno, un género musical de los Andes peruanos, que dio origen a la “cumbia peruana”. La chicha, término para definir esta cumbia peruana, se convirtió en un verdadero símbolo de identidad de los “nuevos limeños”. Las relaciones con la llamada música tropical, en la que se integró la música cubana, fueron así alteradas y reapropiadas por estos migrantes. La fusión musical de los migrantes que integraba los sonidos caribeños reveló la amplia difusión y

aceptación de los ritmos tropicales entre la población peruana, lo que fragilizó las identificaciones musicales del caribe y, en especial, las cubanas, que habían participado a singularizar la experiencia socio-cultural limeña frente a las “narrativas de la identidad indígena”.

Ante este contexto que desvaneció ciertas asociaciones entre la música y la pertenencia urbana y étnico-social, elaborar historias sobre la difusión de la salsa en Lima representó un desafío para revitalizar y reafirmar las representaciones históricas y culturales que permitirían a los limeños redefinir su posicionamiento y sus afiliaciones de identidad a esta “nueva Lima”. Afirmando el anclaje espacial de la salsa en el Callao y en distritos específicos de Lima y valorizando la mediación

cubana, se movilizaron los vínculos entre música, territorio e identidades para hacer de la salsa un recurso cultural legítimo con el objetivo de renegociar las fronteras locales. Así, algunos de mis interlocutores me afirmaron que “los antiguos barrios criollos son los barrios salseros” y que “la salsa es criolla”.

En Lima, las representaciones globalizadas de esta música inscrita en circulaciones musicales transnacionales hicieron posible, por medio de relatos, convertirse en un marcador de identidad singular de la capital, reviviendo y conservando, a pesar de las nuevas dinámicas sociales, características socioculturales inscritas en la historia de la ciudad.

MAUD DELEVAUX

LA INFLUENCIA DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN EN LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA DANZA CHILENA

Si bien los orígenes de la danza en Chile se pueden analizar desde distintas perspectivas, hay dos formas principales que de esta disciplina resaltan: el baile tradicional y el institucionalizado. Por un lado, al estudiar los orígenes de la danza a partir de los bailes tradicionales (o folklóricos), es necesario remontar a tiempos anteriores a la creación de Chile como Estado-nación hecho que, para la investigación, resulta aún complejo de reconstruir.

No obstante, al examinar la danza como una creación artística y formalizada bajo los rigurosos parámetros de ritmos y movimientos en un contexto escenográfico, su historia es más reciente, lo que

permite a la investigación poder detectar los actores, movimientos y procesos que llevaron a institucionalizar este arte en Chile. A continuación, se presentará un breve recorrido de la danza en Chile, desde sus posibles inicios, caracterizados por la influencia europea, hasta la creación de la Escuela de Danza, haciendo hincapié en la influencia de Kurt Jooss y su compañía en el país.

Los primeros antecedentes

Aproximadamente entre los años 1850-1860 se distinguen las primeras pistas de la llegada de la danza de espectáculo

a Chile, por medio de la visita de compañías coreográficas europeas —principalmente de origen francés— que, a través de empresas de entretenimiento, llegaron al país para ofrecer parte del repertorio clásico del *ballet* romántico, tales como *Giselle*, de Théophile Gautier, *La Sylfide*, de Adolphe Nourrit, entre otras. Las puestas en escena de estas compañías, no exentas de escándalos en una sociedad conservadora, dejaron una positiva recepción en los jóvenes intelectuales del país quienes, formados con las ideas de la llamada Generación del 42, veían en la danza —y en las artes en general— un elemento clave de la vida, por un lado, y por otro, sabían que en Europa y Norteamérica la danza estaba más desarrollada y se valoraba como parte importante en las sociedades intelectuales. Si bien estas visitas despertaron el interés en una sociedad que, en su mayoría, desconocía la danza de espectáculo, esta no logró ocupar un espacio sustancial, ya que la atracción principal de la época era la ópera. Situación que cambió en 1917 con la visita de la renombrada bailarina clásica Ana Pávlova, quien en su primera estadía cautivó al público chileno de tal manera que repitió sus visitas en los años 1918 y 1920. Este hito resulta clave, ya que Pávlova fue la primera bailarina mundialmente reconocida que visitó el país. A partir de ello se comenzó a considerar la necesidad de desarrollar profesionalmente la danza en Chile, por ello también se podría considerar que fue su paso el que desató la importancia de instaurar un cuerpo de *ballet* estable en el país.

En 1920 uno de los bailarines de Pávlova, Jan Kawesky, decidió quedarse en Chile para abrir su propia escuela de danza clásica, siendo esta la primera de este

tipo en el país, orientada principalmente a niñas y jóvenes de la élite nacional —en este período también comenzó a considerarse la danza como elemento clave en la “buena” formación de la mujer—, siendo naturalmente una actividad restringida, accesible a la alta esfera de la sociedad.

Tiempos de cambio: un nuevo movimiento internacional

Mientras en Chile la danza clásica lograba entrar a un sector de la sociedad, con los maestros de danza y las primeras escuelas, a nivel mundial se iniciaba otro proceso que buscaba precisamente generar una dinámica de evolución a este sistema de danza clásica aún novedoso en Chile.

A partir del siglo xx se inició un nuevo movimiento que buscó desligarse de la danza clásica, introduciendo nuevas técnicas y creando un lenguaje inédito a fin de dar libertad en el movimiento tanto por parte del coreógrafo, como del bailarín. A este nuevo movimiento se le llamó en Estados Unidos danza moderna (*modern dance*), mientras que en Alemania se conoció como danza expresionista (*Ausdruckstanz*). Su principal reivindicación se dirigía, por un lado, contra la estructura y las técnicas academicistas del movimiento en el *ballet* clásico, como también contra las etiquetas aristocráticas que siempre cargaba una obra de este tipo.

La danza expresionista se distancia de la clásica, al basarse principalmente en la libertad del coreógrafo como creador, abriendo una panoplia de posibilidades más allá de la danza en su sentido canónico, proponiendo entender el cuerpo como una herramienta de expresión social. Asimismo, el bailarín trabaja de manera per-

sonal con la coreografía y no de manera estructurada como los guiones clásicos, permitiendo expresar de manera personal la pieza a representar. En otros aspectos, se busca también una ruptura con las pomposas escenografías y atuendos, utilizando elementos más abstractos con el objetivo de no alterar la representación. Los orígenes de la danza expresionista se atribuyen por un lado a la bailarina y coreógrafa norteamericana Isadora Duncan, como también a Rudolf von Laban, coreógrafo y pedagogo húngaro, que desarrolló nuevas teorías dancísticas en base a métricas de tiempo y espacio, se dedicó al análisis de la ciencia del movimiento, lo que le permitió desarrollar su propio sistema de notación (*Labanotation*) para mejorar el sistema de creación y archivos en danza, pensando en la labor del coreógrafo y el bailarín de una manera neutra.

Laban formó a un número considerable de coreógrafos y bailarines en el expresionismo, de los que, para el caso de Chile, dos fueron fundamentales directa e indirectamente, Mary Wigman y Kurt Jooss. Mary Wigman, al finalizar su formación con Laban, fundó su propia escuela en la ciudad alemana de Dresde, lugar donde se formaron los primeros bailarines chilenos en el expresionismo alemán, Ignacio del Pedregal y Elsa Martín, quienes al volver al país comenzaron a enseñar esta nueva corriente. A ellos, se sumó la llegada, en 1928, de la bailarina suiza Andréa Haas, formada también por Wigman y especializada en el método de rítmica *Dalcroze*, con un contrato del Conservatorio Nacional de Música —que por la época se encontraba en pleno proceso de reformas— para dictar clases de rítmica. Haas, aparte de trabajar en la Uni-

versidad de Chile, fundó junto a Martín su propia escuela de danza, mientras Del Pedregal hizo lo mismo por su parte. Con esto, el expresionismo de Wigman comenzó a estar presente en la sociedad chilena, caracterizado por una exploración de la naturaleza humana a través de la danza, más allá de los cánones clásicos, considerados como “apolillados” para la sociedad moderna.

Esta danza se tradujo —a la vista del público— en un espectáculo gimnasta, con apariencia de ser improvisado y sencillo, pero a la vez de gran complejidad, logrando “desplazar” la danza clásica y abriendo un camino próspero al expresionismo. Además, abrió el debate sobre la necesidad de contar tanto con un cuerpo estable de *ballet*, como también de una institución pública que fomente la formación en danza. A fines de las décadas de 1920 y 1930, los esfuerzos tanto de Haas en el expresionismo, como de Kawesky en la danza clásica, fueron incessantes para lograr constituir un elenco de *ballet* en Chile y pese a que varios fueron los intentos contratando coreógrafos y bailarines extranjeros, ninguno prosperó en su formación y al poco tiempo dejaban el país. Con la muerte de Kawesky en 1938, la danza clásica también perdió parte de su representatividad, lo que significó posicionar la danza expresionista prácticamente como la más visible —y de mayor atracción— en el país. Haas trabajó constantemente para conseguir el reconocimiento de este arte en país, reflejado en la creación de una escuela y un *ballet*, hasta que los resultados de esta lucha comenzaron a mostrar luces: en 1941 se fundó el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con el objetivo de reu-

nir a las artes musicales, en este contexto comenzó la organización para incluir a la danza de una manera institucional y con el apoyo del Estado.

La visita del Ballet Jooss y la institucionalización en Chile

Poco antes de la fundación del Instituto de Extensión Musical, en 1940 llegó a Chile el Ballet Jooss, dirigido por el coreógrafo alemán Kurt Jooss a presentar *La mesa verde*, pieza reconocida a nivel mundial. El Ballet Jooss se presentó en Chile ante una sociedad familiarizada con la danza expresionista, pero que también esperaba con interés el poder presenciar una obra que había ya dado tanto que hablar en Europa y el mundo entero, por lo que el éxito estaba asegurado. Sin embargo, la llegada de un *ballet* de tal renombre a tierras tan lejanas como desconocidas en la cartografía dancística tuvo su principal fundamento en la II Guerra Mundial y las dificultades de trabajo con las que contaba Jooss.

La trayectoria de Kurt Jooss se destaca desde sus inicios en los escenarios de Hamburgo, Essen y París, pero por sobre todo por la fundación de la escuela Folkwang de danza en la ciudad de Essen, junto a su compañero Sigurd Leeder, además de asumir la dirección de la Ópera de la misma ciudad. En 1932 se presentó al concurso internacional de coreografía en París con la pieza *La mesa verde*, con música de Fritz Cohen, en donde obtuvo el primer lugar y junto a ello, se consagró como uno de los coreógrafos más importantes no solo de Alemania, sino a nivel mundial.

En 1933 el régimen nazi le obligó a desligarse de sus bailarines judíos, pero prin-

cialmente de su compositor y amigo Fritz Cohen, obligación que rechazó, partiendo en exilio a Inglaterra con toda su compañía. Jooss y Leeder formaron una nueva escuela en el país de acogida y, una vez “bien establecidos”, el Ballet Jooss comenzó a realizar giras por Norteamérica y Sudamérica, llegando en una de estas a Chile en octubre de 1940. A la llegada a Chile, y gracias a las gestiones de Andrée Haas, tanto el gobierno como la dirección del Instituto de Extensión Musical buscaron contratar a los primeros bailarines de la compañía para la formación de la escuela de danza. Sin embargo, en un primer momento, la iniciativa no tuvo resultado. Una segunda propuesta se concretizó en 1941 tras la disolución del *ballet* en Venezuela por problemas económicos. Los bailarines Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht regresaron entonces a Chile para asumir la misión de formar una escuela y un elenco estable.

En la formación de esta nueva institución Uthoff asumió la dirección, Botka y Pescht trabajaron como bailarines y docentes, y además se integró a Haas para dictar clases de rítmica. Luego del exitoso proceso de selección de estudiantes, en octubre de 1941 se dio inicio a las clases en la nueva escuela, alojada en la Universidad de Chile, a un grupo mixto que, contra todo pronóstico, contó desde el inicio con una gran participación de hombres, alejando la idea que la danza era una disciplina destinada a un público femenino. La primera presentación del elenco estable, formado por estudiantes de la escuela, se realizó en 1942 en el marco de las celebraciones del centenario de la universidad. A partir de 1945 la compañía paso a llamarse Ballet Nacional de Chile (BANCH), siendo así la primera

compañía profesional de danza de carácter contemporáneo del país.

La danza como medio de transferencia: la influencia Jooss-Leeder en Chile

Tal como se puede desprender de lo señalado anteriormente, la creación de la Escuela de Danza y del BANCH se basa totalmente en las ideas del expresionismo alemán de Jooss y Leeder según sus aprendizajes con Laban, hecho que no resulta sorpresivo al considerar que los mejores bailarines de Jooss fueron quienes asumieron la labor de sacar adelante la misión de contar con un centro formal para la enseñanza de la danza en Chile.

El contar con Uthoff, Botka y Pescht en este proceso inicial —y que se extendió por más de dos décadas—, no solo fue una práctica del expresionismo en Sudamérica, sino que fue más allá, al lograr ser un auténtico vector de conexión entre dos continentes por medio de la danza; ello se tradujo en un intercambio de ideas, personas y coreografías que se prolonga hasta el día de hoy. La labor institucional estuvo siempre apoyada por Kurt Jooss, quien varias veces volvió al país en calidad de docente invitado, ocasiones en donde además de enseñar, presentó con el BANCH algunas de sus obras, como también compuso piezas especiales para Chile. Al igual que Sigurd Leeder, quien además asumió como director de la Escuela de Danza en 1959.

Este estrecho vínculo también se vio reflejado (y refleja hasta la actualidad) en la movilidad de bailarines entre los centros dirigidos por Leeder en Inglaterra y Jooss en Alemania, así por ejemplo gran-

des bailarines nacionales de la primera generación, tales como Malucha Solari, Virginia Roncal, Alfonso Unanue y Patricio Bunster, por nombrar algunos, continuaron su formación en Inglaterra con Leeder o en Alemania con Jooss. Algunos tuvieron la oportunidad de trabajar con ambos, como fue el caso de Patricio Bunster y Alfonso Unanue. Sin embargo, este intercambio no es unidireccional, por el contrario, al país también llegan bailarines de grandes trayectorias como Joan Turner, Heinz Poll, Hans Züllig y Pina Bausch, entre otros.

El trabajo en conjunto y la constante movilidad permitieron que el legado de Jooss y Leeder quedara en Chile de una forma tan presente y palpable, como en ningún otro país del mundo, a excepción de Alemania, Inglaterra y en parte Estados Unidos, transformándose Chile en un país formado en su primera etapa, casi exclusivamente por el expresionismo alemán. Debido al desarrollo en Chile, a diferencia de otros países, la danza institucional se constituye a partir de esta nueva corriente y no en las bases de la danza clásica, como es común en los países europeos y también en otros de la región, como Argentina o Venezuela. Recién a partir de finales de 1940 se comenzó a potenciar la danza clásica en el país, siendo esto también un ejercicio inverso a lo normal, que era pasar de lo clásico a lo contemporáneo.

Hacia un expresionismo chileno

Finalmente, con las pistas entregadas, y comprendiendo la danza moderna como un arte flexible, las influencias del expresionismo alemán se transformaron y ade-

cuaron en base a las necesidad y realidades en Chile, adaptando obras de trayectoria internacional con elementos de la cultura chilena y también creando piezas sobre problemáticas nacionales, transformando la danza un medio de expresión totalmente contextualizado en su realidad nacional. Ernst Uthoff modificó varias piezas, entre ellas *Coppelia* (1945), en donde inserta danzas campesinas a la clásica obra, *Petruschka* (1952), con mixturas similares y *Carmina Burana* (1952), catalogada como una de sus obras maestras. Por otra parte, dentro de sus propios libretos destacan *Milagro en la Alameda* (1957) y *El Saltimbanqui* (1961).

No obstante, uno de los máximos referentes de la danza en Chile y Latinoamérica, y quien mejor manifiesta el expresionismo chileno, es Patricio Bunster, bailarín de la primera generación del BANCH y también del Ballet Jooss. Bunster en su trabajo busca presentar la cultura chilena y latinoamericana a

través de la danza, algunos ejemplos de obras son *Surazo* (1961), *A pesar de todo* (1975), *La vindicación de la primavera* (1987). Asimismo, manifiesta la necesidad de comprender y hablar de un *ballet* latinoamericano, incentivando el trabajo sobre temáticas propias de la región, distanciándose del trabajo de adaptación de obras europeas.

El trabajo de Bunster consigue representar todo el desarrollo de la danza chilena, que por un lado se inicia con las influencias europeas, pero a la vez abre el paso para una danza propia nacional y demuestra que, si bien Chile tiene un potente legado al expresionismo de Jooss, con el tiempo ha logrado desarrollar una danza que se podría catalogar como una mixtura única y característica, que a partir de 1980 comenzó a experimentar sus mayores creaciones en el plano de la danza independiente.

VALESKA ANDREA DÍAZ SOTO

AUTORES

| Valeska Andrea Díaz Soto, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Alemania, v.diaz@uni-bonn.de, doctoranda en Antropología de las Américas de la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

| Verónica Montero Fayad, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Alemania, veronicamonterofayad@yahoo.com, doctoranda en Antropología de las Américas de la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

| Símele Soares Rodrigues, Université Jean Moulin (Lyon 3), Francia, simele.soares-rodrigues@univ-lyon3.fr, Maitresse de Conférences, historienne, membre titulaire de l'IETT (Institut d'Etudes Transtextuelles et Transculturelles).

| **Maud Delevaux**, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, Université Paris Nanterre, Francia, maudelevaux@gmail.com, doctora en Antropología del Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative y del Instituto Francés de Estudios Andinos.

| **Francisco Rodríguez Jiménez**, Universidad de Extremadura y Universidad de Salamanca, España, franciscorj@unex.es, profesor de la Universidad de Extremadura y miembro del Comité Ejecutivo del Global Studies Project de la Universidad de Salamanca.

| **Francesco D. Ragno**, Universidad de Bologna, Italia, francesco.ragno3@unibo.it, investigador posdoctoral en la Universidad de Bologna (Departamento de Ciencias Políticas y Sociales) y profesor de Política y Economía en América Latina desde el 1930 en la Maestría de Relaciones Internacionales Europa-América Latina, en la misma universidad.