



## Entre Brasil y Europa del Este: danza y movimiento como recurso de creación, búsqueda de identidades y mutua comprensión desde lo corporal\*

*Between Brazil and Eastern Europe: Dance and Movement as a Resource for Creation, Search for Identities and Mutual Bodily Comprehension*

Grit Kirstin Koeltzsch

Universidad Nacional de Jujuy, UE-CISOR/CONICET, San Salvador de Jujuy, Argentina, ORCID 0000-0001-9331-0611, gkoeltzsch@fhys.unju.edu.ar

### Resumen

Analizaremos la relación entre Brasil y Europa del Este mediante la performance dancística de la compañía Brasiliana, y se plantea la pregunta por el especial interés en el grupo por parte de la República Democrática Alemana. Se examina el uso de folklore en la construcción de identidades en ambos espacios: en los años de la década de 1950 en Brasil y en la misma época en la RDA, tratándose de los primeros años de una nueva república socialista. Las fuentes utilizadas del Archivo de la Danza (Leipzig) son originales, tanto sobre Brasiliana como aquellos sobre la articulación dancística en Europa del Este. Ayudan a comprender cuestiones de corporalidad y movimiento que consideramos como expresión viva de los seres humanos, y además reflejan de manera no verbal la situación de los pueblos. Lo relevante del caso elegido es porque se tratan de sociedades y contextos diferentes; lo que da lugar a la idea de que las circunstancias en Europa del Este en el siglo XX hicieron posible la mutua comprensión a través del contacto y la performatividad corporal-cultural que formaba parte de la vida sociopolítica, por el enfoque educativo y el reconocimiento de la corporalidad como fuente de conocimiento.

**Palabras clave:** Brasiliana, Europa del Este, folklore, identidad, corporalidad.

### Abstract

This paper analyzes the relationship between Brazil and Eastern Europe through the dance performance of the company Brasiliana and raises the question of the interest in the group by the German Democratic Republic. It examines the concept of folklore as identity construction during the 1950s in Brazil, as well as in the same period in the GDR, being the first years of a new socialist republic. The examined documents from the Dance Archive (Leipzig) are original, both on Brasiliana and about dance articulation in Eastern Europe. In this case, folklore explains the questions of corporeality and movement, which can be considered as a living expression of human beings, but it also reflects on the situation of people in a non-verbal way. The relevance of the chosen case is because they deal with different societies and contexts; which gives rise to the proposition that the circumstances in Eastern Europe in the 20th century made possible the mutual understanding through contact and the corporal-cultural performativity that was part of the socio-political life, this because of the educational approach and the recognition of corporeality as a source of knowledge.

**Keywords:** Brasiliana, Eastern Europe, folklore, identity, corporality.

## Introducción

¡Cuántos talentos han surgido en nuestra época!  
Cuánta belleza recibió la vida del aliento vivo de  
la revolución.

**Maxim Gorki**

El epígrafe de Maxim Gorki<sup>1</sup> inicia una publicación del año 1963 titulada “Música y Danza. El arte amateur soviético, expresión de la alegría de vivir”. La misma fue publicada por la Sociedad para la Amistad Germano-Soviética (*Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft - DSF*),<sup>2</sup> organización que tenía como objetivo promover la educación para alcanzar una activa hermandad con la población de la Unión Soviética. Por un lado, nos da algunas pautas para entender la importancia del arte en general en Europa del Este en el siglo XX (luego voy a examinar en más profundidad la relación entre la danza, el cuerpo y su performance); y por el otro, quiero señalar la particular situación de Alemania Oriental, que va a ser el espacio relevante en este trabajo. Se trata de los inicios de la nueva república alemana<sup>3</sup> bajo liderazgo político, económico, ideológico y cultural ruso, cuya construcción cultural estaba estrechamente vinculada a la Unión Soviética. En aquel entonces, se buscaba activamente usar el recurso del arte y la cultura como medio de construcción de una identidad del trabajador culto como opuesto al trabajador ignorante y oprimido en el mundo occidental-capitalista. La experiencia soviética posterior a la Revolución Rusa fue el modelo para la RDA, con el fin de establecer una nueva sociedad en la cual un pilar importante sería la formación de un proceso de creación cultural. En este contexto, se sitúan las actuaciones de un grupo de danza llamado Brasiliana, que visitó el país en varias ocasiones en el marco de sus giras en Europa. En aquel entonces, la idea del Estado socialista fue fomentar la amistad con otros pueblos, y a la vez, en Brasil surgieron varios grupos artísticos buscando fortalecer su identidad afrobrasileña.

Para el nuevo Estado de la RDA fue importante mostrar el vínculo con los pueblos de otros continentes,<sup>4</sup> y a la vez, uno de los principales

objetivos en el estatuto de la DSF fue la educación y la transmisión del conocimiento de las bases culturales e institucionales de los diferentes pueblos soviéticos (Klingenberg, 2001: 4). Este hecho me llevó a reflexionar e indagar sobre el concepto de la cultura y su aplicación en Europa del Este en relación al “hombre nuevo”, que fue de alta preocupación en el sistema político-educativo. Ahora bien, para entender este concepto se debe recurrir a las diversas ideas que surgen en la modernidad<sup>5</sup> acerca de la perfección del ser humano que a más tardar a partir de Nietzsche se estableció como discusión en la ciencia, en el arte y en la política (Stüdemann, 2008). En el socialismo del siglo XX, se vinculaba la idea del “hombre nuevo” sobre todo con la identificación de un “nuevo” trabajador-ser humano formado en un sistema educativo para el ciudadano, poniendo énfasis en la colectividad, la personalidad y en lo corporal, tal como plantea Makarenko (1977). En su esencia, el sistema educativo trataba de lograr lo que Marx llamaba *das total entwickelte Individuum, für welches verschiedene gesellschaftliche Funktionen einander ablösende Betätigungsweisen sind* (Marx, 1962: 512),<sup>6</sup> o sea, el hombre o mejor dicho el obrero, quien se caracteriza por su versatilidad. Este hecho lo tomaré en cuenta en relación a las fuentes, cuya crítica articularé al finalizar la introducción.

Cabe aclarar que el impulso para realizar esta investigación fue un hallazgo de documentos más bien por casualidad. En 2018, durante una estadía en el archivo de la danza en Leipzig (ex RDA) consulté documentación por mi investigación sobre la educación corporal en el socialismo del siglo XX,

---

de grupos de danza folklórica de todos los continentes, aparte de los países de Europa del Este, sobre todo de África, Asia y Latinoamérica.

5 Para profundizar véase Koeltzsch (2019a).

6 “El individuo desarrollado en su totalidad, para quien diversas funciones sociales son los modos de operación que se supletan mutuamente” (traducción propia). Pueden haber diferentes interpretaciones de Marx desde una visión intelectual y aprendida desde los espacios capitalistas, sin embargo, aquí trabajo desde las obras en su lengua en original, la lectura y la comprensión práctica que formó parte de mi experiencia desde la educación primaria en un espacio socialista en los años de 1970.

---

1 Musik und Tanz - sowjetische Laienkunst (1963), signatura NL 380/6/1688. Todas las traducciones del idioma alemán (material de archivo y citas textuales) son propias.

2 La sociedad fue fundada en 1947.

3 El país fue fundado el 7 de octubre de 1949.

4 Las actuaciones de Brasiliana son un ejemplo. En el archivo se encuentra una amplia documentación sobre las giras artísticas

entre la que encontré una carpeta con fotografías del grupo Brasiliana que me llamó la atención. No acompañaron más datos, solamente el año de las tomas (1957) y el lugar (Sonneberg). Resultó difícil encontrar información sobre el grupo, en portugués u otros idiomas, que al parecer no ha sido muy estudiado por parte de los académicos, a pesar de su gran impacto en el mundo del espectáculo en el siglo XX, tanto en Brasil como Europa, como lo supe posteriormente. La razón por mi inquietud y perseverancia fue, en primer lugar, mi pasión por las danzas brasileñas como la samba, desde mi juventud, que iba a ser una constante, tanto como bailarina como investigadora en danzas. Segundo, Sonneberg, un pueblo en Turingia que queda a aproximadamente 120 kms de Greiz, es el pueblo de mis abuelos (maternos y paternos). Por ambos motivos no podía creer que un grupo como Brasiliana anduvo por cerca del lugar de mi familia.<sup>7</sup> A pesar de que mis padres se hayan mudado en 1961 a la ciudad Karl Marx por cuestiones de trabajo, es donde nací en 1973, y mantuvimos un estrecho contacto con el pueblo de mis abuelos durante mi infancia, y aún lo tengo, ya que mis padres volvieron a vivir en este pueblo después de su jubilación. Considerando estos hechos, admito que el trabajo inevitablemente conlleva reflexiones autoetnográficas,<sup>8</sup> una herramienta metodológica valiosa, ya que constituye la intersección entre el *self* y la sociedad (Adams *et al.*, 2015). Como investigadores, no vivimos separados de la sociedad, y a menudo se trata de acontecimientos o reflexiones personales que impulsan una investigación basada en registros autoetnográficos y su construcción de fuentes que son válidos datos empíricos, como es mi caso (Koeltzsch, 2019a, 2019b y 2021). Y la autoetnografía como método reconoce la existencia de subjetividades, vinculando así al investigador con el mundo (Wall, 2006). Esta reflexividad también permite entender y explicar la destrucción del conocimiento construido en el siglo XX en los espacios aquí en cuestión, no solamente la poca atención que se presta a las culturas de Europa del Este y mayormente de manera aislada,

7 Es una subjetividad, aunque el cuerpo danzante desarrolla ciertos vínculos donde se complementan las experiencias humanas desde diferentes espacios y tiempos, y estas no se dejan categorizar en saber o no saber. Es un tipo de travesía que experimento con mí misma, en términos de Jean-Luc Nancy (2012), un proceso en el cual el cuerpo danzante pasa a ser cuerpo corporizado que se relaciona con sí mismo, y donde no es ni objeto, ni envuelto en un sujeto interior: es sujeto.

8 El método fue ampliamente trabajado en relación al cuerpo, biopolíticas y prácticas dancísticas en el socialismo con aportes teóricos-metodológicos (Koeltzsch, 2019a, 2019b y 2021).

o sea, no en interacción con Sudamérica, por ejemplo. Además, para conseguir el acervo del archivo tuve que hacer dos visitas más. Había más material en relación a “las giras de ‘Brasiliana’”: el problema fue la destrucción del archivo. Sus contenidos fueron mudados a la biblioteca Albertina de la Universidad de Leipzig, y cada vez que pude estar presente, solamente partes de los documentos estuvieron ya registrados en el nuevo lugar para consultarlos.

En relación al marco teórico-metodológico de este trabajo, se sitúa en el campo de los estudios de performance (Schechner, 1988 y 2000; Turner, 1982 y 1986; Taylor y Fuentes, 2011; Taylor, 2013) que busca entender la motivación de las acciones corporales e indaga sobre la alteración de representaciones, reconociendo que los actores sociales crean su propio mundo a través de performances culturales como forma de articulación. En relación a la performatividad, considero la comprensión fenomenológica de los “actos” como “socialmente compartidos e históricamente constituidos” (Butler, 1988: 530). En relación a los estudios de danza, se reconocen las dinámicas de las prácticas corporales, la agencia de los actores sociales, pero también cuestiones de poder y las representaciones del cuerpo, y que la danza puede ser una estrategia de sobrevivencia o estrategia de sanación (Reed, 1998). En acuerdo con Poole (1990), en los estudios de danzas, no busco explicar el baile como mera representación de una identidad étnica colectiva. La narración dancística puede leerse como el reflejo de la sociedad y sus condiciones sociales con el cuerpo como agente de transmisión de memoria e historia, y esto no necesariamente a partir de una performance en vivo (Taylor, 2013).

En particular relación con Brasiliana y la diáspora africana, tomo por relevante la perspectiva del Teatro Negro elaborada por Lima (2011), en la cual se considera el teatro en un sentido amplio, donde se utiliza el “repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (Lima, 2011: 82).

Metodológicamente, abogo por un ejercicio reflexivo y crítico a la visión de que la cultura y la realidad social es armoniosa, en tanto considerar la relación dialéctica entre la realidad social y la ideología, y así entender el trabajo etnográfico también como performance, como propone Turner (1986: 73). Aplico la comprensión de la etnografía como “práctica encarnada” (Conquergood, 2002) donde el cuerpo tiene capacidad de entender otros cuerpos. Aquí incide además la perspectiva y mi reflexión

autoetnográfica, lo que planteaba Malinowski (1986) en relación al “ser eslavo”, pensando en su propio cuerpo y temperamento, lo que tiene que ver con subjetividades y percepciones.

No estoy completamente seguro de que todo el mundo tenga la misma facilidad para este tipo de trabajo —quizás el temperamento eslavo es más amoldable y salvaje de por sí que el de los europeos occidentales—, pero, aunque los logros varíen, la tentativa está al alcance de todos. (Malinowski, 1986: 38)

Como Malinowski bien dice, no es un hecho universal, sin embargo, toma en cuenta que hay ciertas diferencias y subjetividades desde la propia personalidad del etnógrafo que pueden ser o no ventajas en el trabajo de campo y en el “sentir” el campo. Contribuyen a este trabajo las propias experiencias prácticas en danzas brasileñas, tanto con coreógrafos como danzantes populares dentro y fuera de Brasil. Esta misma cuestión me había planteado, a partir de trabajos autoetnográficos (Koeltzsch, 2019a y 2021), mi ascendencia eslava,<sup>9</sup> la vivencia en Europa del Este y mi comprensión corporal que justamente fueron estos hechos personales que me hicieron reconocer mi cuerpo como herramienta en los trabajos de campo. Esto puede ser el resultado de prácticas culturales eslavas, el origen campesino, la relación con la naturaleza, la relación de género en el trabajo, la imparcialidad hacia los movimientos y el baile, y una conciencia corporal más relajada cuando la comparamos con la de un europeo occidental más rígida o civilizada en ciertos aspectos (en el término de Elias, 1987). Además de ser un proceso heterogéneo y diferente en los espacios, Elias reconoce las particularidades y de que: “La frontera entre las tribus germánicas y las tribus eslavas sufre alteraciones continuas. En líneas generales la oleada de los pueblos eslavos se mantiene firme aproximadamente desde el año 800 en el Elba” (Elias, 1987: 282).<sup>10</sup>

9 Reconozco la ascendencia por parte de mi familia paterna de un pueblo de Moravia, además varios miembros de mi familia hablan los idiomas ruso, checo y eslovaco. El autorreconocimiento en este sentido es válido. Al respecto, véase Barth (1970).

10 Para profundizar, tras el llamado periodo de las grandes migraciones de los siglos IV a VI, las numerosas tribus germánicas habían desaparecido en gran medida de los paisajes situados entre los ríos Elba, Saale y Oder. En el transcurso de los siglos VII y VIII, las tribus eslavas, incluidos los sorbios, se trasladaron a las zonas que ahora estaban prácticamente vacías de asentamientos. Los sorbios, por ejemplo, son un grupo étnico con autonomía y reconocido hasta el día de hoy por del Estado Federal de Sajonia y el Estado alemán (Bünz, 2008).

Ahora bien, los datos empíricos provienen del material de archivo, tanto sobre Brasiliana como la documentación sobre las expresiones corporales-dancísticas en el socialismo. Aclaro que en una segunda visita (a inicios del año 2020), en el archivo de Leipzig se habían incorporado más documentos sobre Brasiliana, lo que posibilitó analizar las entrevistas, artículos de diarios, folletos de teatro y los documentos en relación a los espectáculos en aquel momento. Se trata de material inédito, y cabe mencionar que el acceso es relativamente complicado por la situación del archivo, que ya no es una institución independiente como lo fue anteriormente en la RDA y algunos años después de la Caída del Muro. Se integró de alguna manera en la Biblioteca Universitaria Albertina de Leipzig; no recibe apoyo para que pueda existir como archivo independiente. Por eso, de a poco se registran y se trasladan los documentos, y además surgen discrepancias, como fue el caso entre mi primera visita y la segunda, cuando solamente se hallaban algunas fotos en la colección de fotografías y luego aparecieron los otros documentos según la colección a la que pertenecen.

A continuación, aclaro brevemente algunas cuestiones teóricas y de las fuentes y luego me acerco a las cuestiones de la danza y corporalidad a través del folklore en Alemania Oriental y los documentos en relación a las actuaciones del grupo Brasiliana en la RDA. Finalmente, procuro vincular esta información con la situación del mutuo intercambio entre Brasil y Europa del Este a través de espacios artísticos. El trabajo se ha realizado bajo la premisa de que las performances dancísticas y folklóricas de Brasiliana fueron significativas, tanto para la población de Europa del Este como para los mismos actores de Brasil, ya que contribuyó a la creación de vínculos corporales y culturales. Esto para afirmar la hipótesis de Giersdorf (2014) de que en la noción del folklore se debe considerar la corporalidad como fuente de conocimiento, y cómo lo sostenemos, a la vez entra en juego la vivencia de los propios actores sociales durante las diferentes performances.

## Perspectiva de cuerpo, performance y crítica de fuentes

El análisis de las performances dancísticas de los seres humanos aquí en cuestión se realizó mediante fuentes históricas que involucran actores provenientes de espacios culturales y políticos muy diferentes. A la vez demuestran que la performance es un acto de los cuerpos a pesar de los diferentes contextos nacionales e identidades étnicas-raciales, un hecho que pocos estudios abordan y mucho menos considerando el espacio de Europa del Este. Como bien destaca Diana Taylor, “el conocimiento y las prácticas culturales circulan, cambian, se enriquecen con el contacto con otras formas de ser y conocer; no obedecen fronteras nacionales, lingüísticas o económicas” (Taylor y Fuentes, 2011: 19).

La historia del internacionalismo fue rápidamente olvidada tras la caída de los regímenes socialistas en Europa del Este. Recientemente surgen estudios sistemáticos sobre el hecho de que se había llevado a cabo una forma de descolonización a través de la solidaridad entre la Europa del Este socialista y el Sur Global estableciendo un tipo de globalización.<sup>11</sup> Por lo tanto, el marco en el cual se sitúa el análisis es justamente este, considerando que el proyecto político del marxismo-leninismo consistía en crear una nueva humanidad socialista que fue imaginada en su nuevo

contexto global como un exponente consciente del nuevo proyecto, tanto política como culturalmente (Bodie, 2020: 10).

Respecto de las fuentes utilizadas, se trata de documentos de archivo, fotografías, folletos elaborados por críticos de teatro en relación a las actuaciones de Brasiliana y artículos de diarios que comentan las performances. El acercamiento lo he llevado a cabo en el marco de las circunstancias de su producción comprendiendo a la vez el vocabulario y discurso de la época. Estoy consciente de que las fuentes han de leerse en este contexto, es decir, durante el socialismo del siglo XX caracterizado por la ideología marxista, y con énfasis en la categoría de trabajo, lucha de clases y la cultura no como separador, sino integrador del proletario. De esta manera, las imágenes, artículos de periódicos y otras fuentes textuales reflejan estos aspectos. También destaca un especial enfoque en los cuerpos, teniendo en cuenta que algunas particularidades solamente son entendibles a partir de la situación señalada y lo que había planteado Marx en “La ideología alemana” (Marx y Engels, 1978), de que el cuerpo y la mente forman parte de los procesos sociales de una humanidad socializada (*vergesellschaftete Menschheit*) a partir de la comprensión de la base material de toda la práctica humana y su historia. Por un lado, los documentos reflejan el sistema ideológico; por el otro, los actores que pasaron por el sistema político-educativo, como es mi caso, sabemos también que la actuación corporal es una herramienta del individuo que permite analizar las diferentes dimensiones de la existencia corporal en aquella época.

11 Se establecieron vínculos políticos, hubo un desarrollo económico, ayuda en relación a la salud y se realizaron proyectos culturales y académicos; pero también intervenciones militares. No obstante, estos importantes encuentros y sus repercusiones en las historias nacionales, regionales y mundiales, hasta ahora solo han desempeñado un papel marginal en los análisis de la decolonización y globalización, ya que se han centrado principalmente en los vínculos entre Occidente y las antiguas colonias, o entre los países del Sur Global. Al respecto, véase Burton, 2019 y Bodie, 2020.

## Arte, corporalidad e identidad en la Europa socialista

Para comprender el encuentro del grupo Brasiliana en el espacio de Europa del Este, antes que nada, han de entenderse las particularidades históricas que tratamos de bosquejar en este apartado. El arte en sus diversas articulaciones tuvo un lugar central a partir de la formación de la Unión Soviética como Estado a partir de 1922. Posteriormente, estas experiencias, ideologías y políticas se implementan en los nuevos estados socialistas después de la Segunda Guerra Mundial. Así también se ha de considerar que se dan condiciones sociales completamente nuevas y decisivas en las que se desarrolla el proceso artístico

en Alemania Oriental, espacio particular aquí en cuestión. En consecuencia, el concepto de arte y su comprensión sufre una profunda transformación. Se establece una mirada hacia un arte socialista-realista, en contraste con el arte del pasado, y ello conlleva características específicas que se deben tener en cuenta, ya que también implican una función ideológica-educativa hacia el pueblo en general, no solamente para el artista.

En acuerdo con Gómez, según la concepción oficial de la RDA —y lo podemos ampliar a todos los países con orientación socialista en el siglo XX—, “la

esencia del arte es reflejar la realidad material, que está sometida a un proceso de cambio histórico, es decir, en primer lugar, representarla de forma veraz, y después, tener un efecto beneficioso sobre ella” (Gómez, 1978: 126). De esta manera, la actividad artística queda estrechamente vinculada al nuevo estado y la formación del “hombre nuevo”. Este “nuevo” ser humano corresponde a “un ser por tanto moralmente puro, armónicamente desarrollado en lo físico, que había superado las limitaciones del tipo humano de los tiempos pretéritos y del que habitaba en la sociedad occidental”, tal como resume el sociólogo albanés Artan Fuga (citado en Ferrero, 2012: 302). Cabe mencionar que con la RDA se trataba de los primeros años de una nueva república socialista<sup>12</sup> que buscaba construir una nueva identidad en los años de posguerra a través de las danzas y la creación artística como símbolo del así llamado optimismo histórico y del “hombre socialista”. El desarrollo del arte iba a la par de los cambios económicos y sociales que tuvieron lugar en la parte oriental de Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. Se instaló la corriente artística llamada realismo socialista, cuya teoría se ha enriquecido más allá de la Unión soviética, aunque primordialmente se concentró en formar personalidades socialistas profundizándolas en su conciencia histórica.

Ahora bien, para el contexto de la RDA, muy interesante y poco trabajada es la activa construcción de la identidad a través de la danza (folklórica), lo que había llevado a Jens Giersdorf a introducir nuevos planteos acerca de la noción de folklore, y de que en este caso se trataba de “la formulación de visiones utópicas de la sociedad a través de la danza en torno a la corporalidad como práctica archivística en Alemania del Este” (Giersdorf, 2014: 46). Esto nos puede explicar la comprensión de las actuaciones del grupo Brasiliana, y de que el mismo grupo percibió esta recepción en sus visitas en la RDA.

Como he mencionado anteriormente, se enfatizó en el modelo soviético, lo que consta en el folleto sobre música y danza amateur. Aquí se contabilizan las instituciones y participantes como ejemplo de la masificación de la actividad cultural.

En la Unión Soviética hay 129.000 clubes, casas de cultura y palacios de cultura a disposición de la población. Hay 600 teatros populares. 9 millones de trabajadores y sus familias participan en

500.000 círculos artísticas de aficionados. Cada año, 200 millones de visitantes acuden a sus espectáculos.<sup>13</sup>

Tales datos están acompañados por imágenes sobre actividades dancísticas de niños y adultos, tanto danza clásica como folklórica. Así también encontramos registros propios de Alemania Oriental, por ejemplo, los festivales de danza para los trabajadores (ver Figuras 1, 2, 3, 4 y 5). En un resumen del festival de danzas en 1964 en la ciudad de Gera, se destaca “el optimismo y alegría de vivir” en el baile. Además, se menciona que: “En todos los ámbitos de la actividad dancística, se hizo claramente visible el esfuerzo por darle expresión dancística al nuevo estado de ánimo de nuestro pueblo”.<sup>14</sup> Los detalles del documento refuerzan la idea de la importancia de la danza para el trabajador, su deseo de expresión en el marco de la hermandad con otros pueblos, su conexión con el nuevo estado socialista, y el trabajo que implica construir un futuro mejor. Otro indicador de la inclusión dancística en todos los ámbitos nacionales es el Conjunto de Danza del Ejército Nacional Popular” (Ernst-Weinert-Ensemble der Nationalen Volksarmee).<sup>15</sup> Aquí también se toma como modelo el grupo de canto y danza del ejército ruso conocido como Conjunto Alexandrov. Es evidente que las performances folklóricas reflejan la vida laboral y el carácter social al trabajo (*gesellschaftlicher Charakter der Arbeit*) en el sentido de Marx y Engels (1978). Se puede decir que la activa inclusión de música y baile fue estratégica, como herramienta para la creación de una identidad nacional, y así lograr la transformación de los ciudadanos en “personajes socialistas”.<sup>16</sup> Como hilo conductor en la formación del ciudadano se tomaba el trabajo social, cultivar el trabajador, entender los procesos colectivos de producción y responsabilizarse como ser humano en relación a trabajadores de otros pueblos. Todo para llegar a una identificación nacional, pero no en un sentido étnico-racial, sino más bien en el marco de todos los pueblos (socialistas), como propuso Marx en el Manifiesto Comunista con la frase “¡Proletarios del mundo,

13 Musik und Tanz - sowjetische Laienkunst (1963): 2. Signatura NL 380/6/1688.

14 Optimismus und Lebensfreude im Tanz! (1964). Signatura NL 366/7/13.

15 Fue fundado en 1950. Con la Caída del Muro en 1989, el conjunto fue transferido al ejército de la República Federal de Alemania (Bundeswehr); luego se escindió el 30 de junio de 1991 por resolución del Parlamento (Bundestag) alemán.

16 Aclaro que los términos son de la época que fueron frecuentemente usados, lo que a la vez demuestra también la vez el esfuerzo de adoctrinación por parte del régimen político de la época.

12 Como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la posterior división de Alemania, en 1949 oficialmente se declara el nuevo país República Democrática Alemana.

uníos!” (Marx, 1948: 23). El trabajador reconoce al trabajador, esto independiente de su ascendencia étnica.

Ahora bien, son hechos que pueden haber contribuido a comprender el grupo Brasileña y sus danzas. En la documentación podemos encontrar algunas pistas. En dos notas en el diario de la ciudad de Halle 1957<sup>17</sup> se comentan los encuentros; una performance en el Club de los Sindicatos, otra en una planta química en Schkopau, y la principal en la ciudad de Halle. Un periodista menciona que al final de la actuación en el club se sumó parte del público para bailar estas “danzas rítmicas” junto con el grupo. Otro periodista hace una entrevista con José Prates, el maestro de música de ‘Brasileña’. Según Prates, el público de Alemania Oriental “parece tener mucha comprensión cultural, a pesar de que no hable nuestra lengua, entiende exactamente lo que queremos decir”. También menciona que los miembros del grupo se sorprendieron de la amabilidad del público y los regalos que recibieron por el aniversario de los siete años de su compañía que celebraron en la ciudad de Dresde antes de llegar a Halle. Finalmente, Prates expresa su deseo de realizar más actuaciones en la RDA, regresar después de su compromiso en Polonia y Checoslovaquia.

Esta información resumida deja insinuar la profunda relación con la danza en varios sentidos, la comprensión desde lo corporal, y que por parte de las políticas se buscaba la participación colectiva, la promoción de la danza profesional y amateur. Es la razón por la cual Giersdorf (2014) nos propone una definición más amplia de la noción de folklore, que trasgreda la visión clásica enfocada en la conservación o el valor tradicional, o sea, definir folklore en un marco de tradición y comunidad. Para Giersdorf, aquí se debe agregar otro componente, el de “la corporalidad como recurso de conocimiento” (Giersdorf, 2014: 46-47), ya que tiene potencial para la creación, y de esta manera buscar explicaciones más allá de la limitada definición de folklore como práctica tradicional y comunitaria.

Considero importante tener en cuenta esta parte de la historia y los documentos relacionados, más allá de la problemática ideológica, que sin lugar a dudas siempre estuvo presente, mientras los documentos informan sobre las actuaciones y prácticas corporales. Ahora bien, enfrentarse a esta temática significa dar a conocer los trabajos producidos en aquella época, tratando de entender a las personas que vivieron

esta parte de la historia ante la absorción del sistema capitalista posterior al año 1989, reconocer las relaciones entre Europa del Este y los países del Sur Global, en este caso con América Latina, ya que mayormente no se presta atención a partir de un laxo uso del concepto “occidente” que no distingue ni tiempo ni espacio. Desde la situación del presente, busco entender el cuerpo como lugar de memoria y la corporalidad que se ha construido a partir de la educación corporal dancística en el socialismo del siglo XX (Koeltzsch, 2019a), así también entender a los personajes que contribuyeron a la danza y su educación dancística, como Gret Palucca, quienes dejaron su huella en este nuevo Estado como la RDA (Koeltzsch, 2019b), o el investigador en danzas Kurt Petermann, fundador del *Tanzarchiv Leipzig*.<sup>18</sup>

Ahora bien, para visualizar mejor estos aspectos, presento a continuación una serie de imágenes que ilustran la actividad dancística amateur del trabajador. Pueden verse representaciones de la danza en relación a actividades de diversos tipos de trabajo, tanto industrial como campesino, situaciones del baile en el marco de organizaciones sindicales y también grupos en relación a la formación intelectual, como la de los profesores. Esto encaja en la visión del así llamado Estado Obrero y Campesino (*Arbeiter- und Bauernstaat*), siempre considerando la actividad corporal e intelectual en conjunto. También estamos conscientes de que las imágenes representan cierta utopía, implican un entrenamiento ideológico para este futuro anhelado del socialismo y comunismo. No obstante, detrás de cada imagen encontramos individuos que también contribuyen en el momento a la performance que genera tensión entre la autoridad ideológica y los participantes. La performance sucede en el marco de las relaciones de poder, a la vez los danzantes ejecutan, inventan y reajustan la conducta, lo que Schechner (1988) denominaba “conducta restaurada”, una conducta espontánea. El participante decide en el momento sobre su actuación a pesar del entrenamiento. Aquí entra mi acto de reflexividad, ya que había estado exactamente en la misma situación. Reiteradamente participaba en actos oficiales, performances o competencias deportivas, esto no significaba una ciega repetición de la ideología adoctrinada. Como en muchos casos,<sup>19</sup>

18 Fundado en 1957 en la Casa Central de Arte Popular de la RDA en Leipzig. Bajo la dirección de Petermann se convirtió en un centro de documentación e información reconocido internacionalmente en todos los ámbitos de la danza. En 1975 se afilió a la Academia de Artes de la RDA.

19 Ejemplos con testigos de la época pueden leerse en Koeltzsch (2019a).

17 Artículos de periódicos. Signatura NL 380/8/2261.

pusimos el cuerpo como estrategia de articulación en un sentido de “adaptación en resistencia” (Scott, 1990). Así como Scott lo detecta a partir del “otro”, examinado las múltiples formas que ha adoptado la interacción entre los poderosos y el subalterno a lo largo de la historia, las tensiones y contradicciones, desde mi posición, lo proyecto desde “adentro”, la propia experiencia, a partir de un riguroso trabajo autoetnográfico, un método válido que reconoce la intersección entre investigador/a y sociedad. Por esta razón, se debe reconocer el componente corporal y no solamente la textolatría intelectual (Flusser, 1990)

para hacer una lectura sobre la danza con distancia intelectual, ya que son los cuerpos mismos que construyen este conocimiento práctico. Se trata de doble performances, por un lado, intencionales por parte del sistema oficial que establece los contenidos, y por el otro, son los cuerpos danzantes que articulan su “vista acerca del mundo” (Merleau Ponty, 1975: 90). Si observamos las expresiones faciales de las mujeres de la Fábrica de Radiotelegrafía en Figura 3, son “un reflejo o un aspecto abstracto del tiempo universal, como mi cuerpo en un modo del espacio objetivo” (Merleau Ponty, 1975: 90).

**Figura 1.** Baile de los ayudantes del desarrollo. Compañía de la Policía del Pueblo Alemán (DVP)

*Figure 1. Dance of the developmental assitants. German People's Police Company*



Fuente: Tanzarchiv Leipzig, signatura NL 385/1/633, imagen sin fecha.

Source: Tanzarchiv Leipzig, signature NL 385/1/633, undated image

**Figura 2.** Brigitte y la suerte del cerdo.

Conjunto del pueblo de la RDA en el Festival de la Danza en Wernigerode, 1961

*Figure 2. Brigitte and the luck of the pig. GRD People's Ensemble at the Dance Festival in Wernigerode, 1961*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura NL 385/1/11.

**Figura 3.** Presentación del Conjunto de la Fábrica de Radiotelegrafía de Köpenick.

Festival de la Danza en Wernigerode, 1961

*Figure 3. Presentation of the Köpenick Radiotelegraphy Factory Ensemble. Dance Festival in Wernigerode, 1961*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura 385/1/11.

**Figura 4.** ¿Tienes tiempo, colega? Presentación del Conjunto de la Fábrica de Automóviles, Eisenach. Festival de los Trabajadores en Magdeburg, 1961

*Figure 4. Do you have time, mate? Presentation of the Car Factory Ensemble, Eisenach. Workers' Festival in Magdeburg, 1961*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura: NL 385/1/8.

**Figura 5.** Presentación del Conjunto del Instituto de Formación Docente de Magdeburg. Festival de los Trabajadores en Magdeburg, 1961

*Figure 5. Presentation of the Ensemble of the Teacher Training Institute of Magdeburg. Workers' Festival in Magdeburg, 1961*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura NL 385/1/8.

## El grupo Brasiliana: encuentro entre Brasil y Alemania Oriental

El conjunto artístico denominado Brasiliana se funda en una época en la cual fueron notables los impactos de bailarines negros en los escenarios, tanto en Brasil como Estados Unidos. Las décadas de los años 1940 y 1950 fueron significativas, tanto en relación al teatro como la danza, pero también en el mundo del espectáculo. Una figura importante fue la bailarina y antropóloga afroamericana Katherine Dunham, quien actuó en diversos países latinoamericanos y el resto del mundo. En Brasil, aparte de la formación de Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro (TFB) en 1949, he de mencionar la creación del Teatro Experimental do Negro (TEN) en 1944, y el surgimiento del Balé Folclórico Mercedes Baptista en 1953. Como bien destaca Fernando Ferraz (2012: 30), en las producciones de aquel momento se puede encontrar cierta consonancia entre la danza afrobrasileña y la danza negra norteamericana. Sin lugar a dudas, de alguna manera inicia un proceso de renovación y una nueva construcción del folclore en Brasil, aunque esta vez con una activa involucración de la población negra, ya que los grupos surgen por iniciativa de los propios actores. Hasta este momento, en los escenarios brasileños aparecieron los artistas afrodescendientes más bien de manera pintoresca, marginada y racista —aunque esa representación no se ha eliminado por completo.

Otro hito importante en este contexto es el movimiento folklórico brasileño entre las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, los debates intelectuales, ciertas tensiones, la motivación e intereses políticos-institucionales que propugnaban el movimiento folklórico brasileño (Maia Alves, 2013). Esto incluye el uso del folclore y la cultura popular para la construcción de identidades y mecanismo de la intersección social y las medidas políticas para consolidar una identidad brasileña. En esta coyuntura también entra el Primer Congreso de Samba en Río de Janeiro en 1962 y la redacción de la Carta de Samba por el etnógrafo e historiador Edison Carneiro en el mismo año, reconociendo el potencial de expresión de este ritmo sincopado (1962: 8). Sin embargo, iba a ser justamente esta nueva apropiación del folclore de “no intelectuales”, como los actores de Brasiliana, quienes ponen en disputa el tema de la construcción de la identidad. Según las fuentes, los miembros del grupo se autodefinen como actores del pueblo, algo que encajaba a la vez en el discurso político-ideológico de la RDA.

A partir del surgimiento de los nuevos grupos artísticos en Brasil con impacto internacional, cabe aclarar que en la historiografía y en los estudios de danza se ha considerado sobre todo la figura de Mercedes Batista y el TEN, mientras que a Brasiliana o TFB no se le ha prestado tanta atención, aspecto que se refleja en la ausencia de trabajos y/o fuentes. En este caso, analizo el material disponible en alemán de esta época y desde su producción en el tiempo y espacio socialista. Según la explicación en el programa de la gira en 1957 en la RDA, Brasiliana se inicia en 1949 bajo la dirección de Haroldo Costa en la librería y galería de arte del escritor y periodista Miecio Askanasy. Se reconoce el éxito del grupo, pero también las críticas y la atención por el mundo intelectual en el Río de Janeiro de aquel momento. Según Askanasy, el objetivo del grupo es integrar bailarines y músicos que capaces de “presentar auténtico folclore” y escenificar aspectos típicos de Brasil con el fin de conservar el arte popular brasileño. Destaca que “los cantos, danzas y leyendas rituales son la propiedad intelectual de la población negra de Brasil”.<sup>20</sup> Analizando los documentos se puede decir que Brasiliana buscaba el reconocimiento de la herencia africana en sus expresiones, más allá de la construcción folklórica y nacional de la época, enfatizando en su agencia y esta “propiedad intelectual”, como mencionaba Askanasy. Es el cuerpo danzante como metáfora, como señala Renata de Lima Silva (2012), es la encrucijada del cuerpo como lugar tangencial de encuentro de los distintos cruces que generan, a través de un proceso discursivo, la aparición del “entre-lugar” como espacio simbólico de representaciones culturales. El baile como medio poderoso de comunicación entre los diferentes pueblos que genera la comprensión a partir del cuerpo en movimiento.

En las actuaciones de Brasiliana se escenifican diversas expresiones en relación a rituales como Candomblé y Maracatu. Un número es titulado “El funeral de un Rei Nagô”, donde se presentan danzas relacionadas a la vida en el campo y la cosecha, así también el carnaval de Río y el surgimiento de la samba. En las descripciones de cada número artístico se incluyen las preocupaciones sobre la injusticia social, lucha de clase y la crítica en relación a procesos históricos como en “El barco de los esclavos”.

20 Brasiliana. Das Ballett-Theater aus Rio de Janeiro, 1957. Signatura NL 380/8/2261.

Entre líneas se deja notar la crítica al capitalismo occidental, ya que en la RDA, desde las relaciones políticas impuestas a la vez por la Unión Soviética, se había tomado claramente la posición de pertenencia a Europa del Este. También aparecen cuestiones de moral, como ocurre en el caso de “Todo es Samba”. Se describen las escenas de una favela, los cuerpos y su relación moralmente inofensiva, o sea, la exposición del cuerpo se interpreta como “imaginación creativa colectiva”.<sup>21</sup> Así como la performance de género implica la identidad instituida mediante la repetición de actos y gestos (Butler, 1988: 519), el cuerpo también es construido social y culturalmente. Se entiende la performatividad del cuerpo como un ensayo para una “nueva” comprensión de la corporalidad que buscaba diferenciarse de las limitaciones de moral de la cultura occidental cristiana.

Quiero destacar un número artístico en el programa de 1968 que se llama “Playa de los Jangadeiros”, que trata sobre los pescadores del norte de Brasil y sus frágiles embarcaciones en la búsqueda de una buena pesca en el mar. Se explica la relación entre las prácticas culturales y las deidades del yoruba, como es la orixá Yemanjá. Resalta la importancia de la protectora del mar no solamente relacionada a Brasil, sino también a Cuba, cuya cultura fue bien conocida en la RDA por el activo intercambio a partir de la Revolución Cubana. Una anotación a mano en el programa del espectáculo de 1968 me llamó la atención, posiblemente hecha por Dorothea Anger.<sup>22</sup> Un comentario escrito con lápiz, posiblemente durante la performance o después que registra las palabras “muy animado”, “movimientos de olas” y “movimiento de cadera también en varones”.<sup>23</sup> Le llamó la atención la energía y las expresiones “vivas” de la performance, es lo que quiere decir la palabra *lebhaft* en alemán. Por otro lado, la cuestión de género y sexualidad, la realización del movimiento de caderas sensuales por parte de los varones que a menudo no son habituales en la cultura occidental cristiana y en los ensayos de la corporalidad masculina. Esto señala las condiciones y características de los cuerpos y la manera usual de utilizarlos dentro del marco conocido. Butler hace referencia a las normas que regulan el sexo y “obran de una manera performativa

para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (Butler, 2002: 18). Cabe recordar que en los pocos años de existencia de un nuevo Estado alemán tampoco se ha borrado por completo la visión cultural de los siglos anteriores. De todas maneras, es sutil, pero es una señal de cómo en este momento la observadora identificó el cuerpo en movimiento, el conocimiento y el potencial que tiene para la comunicación

En resumen, a partir de las fuentes documentales hasta ahora analizadas, el grupo Brasiliana oficialmente realizó cuatro grandes giras oficiales por la RDA, en los años 1957, 1961, 1968 y 1969.<sup>24</sup> Uno de los teatros musicales más importantes de Berlín, el Friedrichstadt Palast, luego de la división permaneció en Berlín Oriental y también fue lugar de los espectáculos de Brasiliana. Cabe aclarar que fue remodelado y modernizado por el gobierno de la RDA para múltiples espectáculos, con mucho impacto en aquella época.

Según un resumen en un artículo del periódico *ND*, en sus 15 años de existencia, Brasiliana actuó en 35 países con más de 5.000 espectáculos.<sup>25</sup> En la actuación de 1969 en el Friedrichstadt Palast, en el grupo participan 40 bailarines, cantantes y músicos. La performance tenía una duración de dos horas y media.<sup>26</sup> Para todas las presentaciones se elaboraron cuidadosamente folletos por parte de la “Dirección de Conciertos y Actuaciones de invitados” que explican detalladamente cada performance, pero también desarrolla información sociocultural acerca de la religión afrobrasileña, la historia africana, colonial y poscolonial. Se analizan diferentes estilos de danza de Brasil y Latinoamérica y su relación con Europa y África; en el centro de las explicaciones están la diversidad de música y movimientos. La herencia africana en las danzas latinoamericanas se mantuvo, sobre todo porque las “danzas torpes” de los europeos no pueden eliminar jamás esta riqueza y amplitud de los movimientos en rituales y bailes africanos, según Axel Hesse, autor del folleto.<sup>27</sup> Luego finaliza:

21 Ballett Brasiliana Río de Janeiro, 1968. Signatura: NL 391/4/208: 11.

22 El documento analizado pertenece a la colección Dorothea Anger (1910-2000). Tras estudiar educación para el deporte, matemáticas y física, Anger tomó clases de baile con Mary Wigman y trabajó durante décadas como profesora de danza. Anger se dedicó principalmente a la danza escénica amateur.

23 Ibidem: 14.

24 Quedaría a esperar si aparecen más documentos, tal vez privadas, para saber si también hubo otras visitas como lo señalaba Prates.

25 Neues Deutschland, 18 de enero de 1969. Artículos de periódicos. Signatura NL 380/8/2261.

26 Neues Deutschland, 18 de enero de 1969. Artículos de periódicos. Signatura NL 380/8/2261.

27 Ballett Brasiliana Río de Janeiro, 1968. Signatura: NL 391/4/208.

Desde hace años nos entusiasma un conjunto como Brasiliana, que nos regala un folklore urbano moderno sin sabor a museo, y junto con la prueba de que el gran arte es un proceso vivo que extrae sus impulsos más fuertes del movimiento de los pueblos.<sup>28</sup>

En esta cita, Hesse anticipa algo muy importante en relación a la dinámica cultural: la performance no es nada estática, se superponen elementos tradicionales y modernos sin perder el ritmo ancestral, pero permite a los actores sociales crear su propia forma de expresión, lo que también reconoce Zeca Ligiero:

A elasticidade e a dinâmica das diversas categorias do samba permitem à sua performance a rápida absorção de novos elementos sem, contudo, perder a sua relação ancestral rítmica e a sua filosofia afro-brasileira, criando, dessa forma, uma variedade de performances cada vez mais multiculturais e contemporâneas. (Ligiero, 2011: 171)

Al parecer, el público de Alemania Oriental entendió este mensaje, que no solamente que comprende la cultura, como lo destacaba Prates en la entrevista, sino también la población entendió que la corporalidad transgrede fronteras étnicas-raciales, donde el cuerpo transmite y genera conocimiento. Así nos deberíamos imaginar la escena al final de la actuación cuando gran parte de la gente sube al escenario bailando samba con el grupo. Prates mencionó que en la RDA los números que más animaron al público fueron “Carnaval en Río” y “El nacimiento de Samba”, con solos de tambores del músico Mateus.<sup>29</sup> Aquí juega un papel importante lo que también detecta Sodré (1998) que tiene que ver con el ritmo, de que el cuerpo danzante se activa a través de la síncopa, el golpe musical que falta, el intercambio del individuo en relación con otros. Es cuando el ritmo se hace dueño del cuerpo y de esta manera es posible la comunicación y el encuentro de cuerpos, conocidos o desconocidos, más allá de las nacionalidades. Es el potencial performativo de ritmos como la samba, que deja la narración a través de los pies (Browning, 1995). El asunto es complejo porque atraviesa el sistema social, cultural y político. En relación a la complejidad de la expresión Sodré lo deja muy claro:

O samba, entretanto,   muito mais do que uma pe a de espetáculo, com mal definidas compensa es financeiras. O samba   o meio e o lugar de

uma troca social, de expressão de opini es, fantasias e frustra es, de continuidade de uma fala que resiste a sua expropria o cultural. (Sodré, 1998: 60)

En las Figuras 6, 7, 8 y 9 pueden apreciarse las escenas de algunas performances que incluyen la presencia de los instrumentos musicales y la escenificación de la vida cotidiana, como lo describimos a partir de los programas presentadas. Las pruebas parecen haberse realizado en casas particulares, o por lo menos eso se deja interpretar en las imágenes. En el archivo solamente se encuentran las fotos con ninguna de descripción particular y mayormente sin el nombre de los artistas. En respuesta a la pregunta de la ascendencia de los bailarines y m sicos, Prates contesta que mayormente provienen de Río de Janeiro, de familias humildes, que se convirtieron de amateurs en profesionales. Prates dice que antes era relojero y su esposa que baila en la compa a era costurera.

28 Ibidem: 5.

29 Artículos de periódico. Signatura NL 380/8/2261.

**Figura 6.** Compañía Brasileira en Sonneberg, 1957

*Figure 6. Brasileira Company in Sonneberg, 1957*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura NL 385/1/371.

**Figura 7.** Compañía Brasileira en Sonneberg, 1957

*Figure 7. Brasileira Company in Sonneberg, 1957*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura NL 385/1/371.

**Figura 8.** Companhia Brasileira, s.f.

*Figure 8. Brasiliana Company, no date*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura: NL 385/1/301.

**Figura 9.** Companhia Brasileira Lustrabotas Mateus, bailarín Lucas, s.f.

*Figure 9. Shoeshine Boy Mateus Brazilian Company, Lucas dancer, no date*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura: NL 385/1/301.

## La creación de puentes a través de la performance dancística

He destacado en ambos casos cómo el cuerpo y el movimiento crea lazos, en este caso, entre el público de la RDA (espectadores) y los invitados de Brasil (actores), quienes finalmente terminaron como performers, compartiendo el escenario. No se necesita otro lenguaje, el cuerpo transmite y explica; sin embargo, la educación previa también aporta para construir esta corporalidad. No es casual que Prates destacaba la alta comprensión cultural del público en la RDA. Menciona un recuerdo de la gira por Alemania Occidental, recordando la nieve, y cómo el blanco de la nieve hace contraste con su piel negra. O lo podemos tomar como metáfora: tal vez sintió particularmente el contraste entre blancos y negros a partir de una diferencia que no llegó a compartir el baile en el escenario en conjunto con los espectadores europeos occidentales.

Ahora bien, desde la teoría marxista, un factor esencial es la relación con el trabajo corporal, y el movimiento en las danzas muchas veces reflejan este aspecto representando diversos tipos de trabajo. Sin lugar a dudas, con el enfoque en la danza amateur se reforzaba la visión del realismo socialista y la cultura del trabajador. La danza folklórica en la RDA cumplía cierta función afín a la ideología y puede leerse como una política cultural encarnada. Sin

embargo, en las descripciones de las performances de Brasiliana también se escenifica el trabajo corporal, como las diversas actividades de cultivo, pesca y el trabajo en los centros urbanos. El autor del folleto de la gira de 1968 reconoce que surgieron nuevos géneros artísticos propios de Brasil debido a las nuevas estructuras socioeconómicas (transición al capitalismo neoliberal), y teniendo en cuenta la población étnica y racialmente heterogénea. Se identifican como géneros: canciones proletarias, llamadas de comerciantes cantadas, juegos de lucha, bailes erótico-satíricos, escenas músico-dramáticas e himnos religiosos. Con esto, el autor indirectamente reconoce la agencia de los actores y este aspecto corporal del folklore como recurso de conocimiento.

Los documentos nos informan que no solamente se limitó la presencia de Brasiliana a ciertas performances en teatros o fábricas, sino también encontramos un anuncio de programas de televisión, uno titulado “Festival de Samba” donde se invita a conocer representantes de arte típico de Brasil, donde se destaca el gran valor del arte brasileño y donde se promete a los “amantes de la música sudamericana” que iban a llegar a un “estado de ánimo estimulado” (Figura 10).

**Figura 10.** Compañía Brasiliana, 1969

*Figure 10. Brasiliana Company, 1969*



Fuente: Tanzarchiv Leipzig, Artículos de periódico, signatura NL 380/8/2261.  
Source: Tanzarchiv Leipzig, newspaper articles, signature NL 380/8/2261.

En otra nota de la gira, en 1961, se menciona la performance en el Club Central de la Juventud y Deportistas, donde resaltan los cuerpos, movimientos y fuerza de los bailarines, que se relaciona con un “impetuoso y vital placer de la vida”.<sup>30</sup> Y así se describen con mucho entusiasmo las actuaciones de Brasiliana, celebrando una admiración por la práctica corporal-cultural brasileña. Claramente podemos notar cómo la narrativa de los cuerpos brasileños dramatiza y personifica su cultura en el intercambio con la población en múltiples situaciones, alterando así a la otredad, al simbolizar de alguna manera la coexistencia con nuestra condición humana. La performance no necesita mediaciones: son los cuerpos situados en aquel tiempo y espacio, en esta situación histórica particular. Sin embargo, son los mismos cuerpos, tanto de los brasileños como los alemanes orientales, que experimentan, y seguramente alteran sus habitus y su comprensión corporal, a pesar del disciplinamiento, los poderes, la discriminación y la subalternidad. Es decir, estos encuentros han producido sus efectos. Un periodista escribe que “ningún espectador se puede escapar” de este arte, de esta alegría de vivir, de esta “lujuria natural”.

Sin lugar a dudas, las largas giras por Europa del Este han fortalecido los lazos entre ambos espacios culturales, sobre todo a partir del contacto con la población. Se mencionan las visitas a Checoslovaquia, Polonia y Rusia durante varias semanas, y también una grabación en los famosos estudios de filmación Babelsberg, conocidos por sus producciones cinematográficas de calidad en la RDA. Para la población de Europa del Este tal vez ha contribuido este “optimismo indestructible” que transmitieron los artistas brasileños, ya que el disciplinamiento y el trabajo socialista de posguerra también dejó sus huellas en la vida cotidiana, tal como puedo afirmar desde mi propia experiencia, la de mis abuelos y padres que vivieron los años de guerra y posguerra. Por otro lado, los brasileños experimentaron también otra realidad, principalmente en el caso de las mujeres. Un periodista menciona las visitas en las fábricas de más renombre en la RDA. Muchas bailarinas antes de entrar al grupo eran empleadas domésticas o vendedoras, algunas analfabetas. De alguna manera, la participación profesional en un grupo artístico con giras internacionales las empoderó, pero también conocieron esta realidad donde, por ejemplo, en la RDA la mujer trabajaba en conjunto con el hombre y

tuvo acceso a educación. Esto es lo que les llamaba la atención y seguramente influyó en sus vidas.

Finalmente, propongo contrastar dos imágenes que simbolizan lo que hemos desarrollado anteriormente. El placer de la danza, la articulación corporal entre hombres y mujeres, las sensaciones que pueden surgir y las ganas de vivir. Un poco diferente en su articulación hacia “afuera”, si consideramos la apariencia algo conservadora en el baile alemán, pero no ha de quedarse en la primera vista (Figura 11 y 12). Ambas imágenes nos demuestran ciertos aspectos del contacto humano a través de la danza más allá de cuestiones étnico-raciales.

---

30 *Berliner Zeitung*, 6 de marzo de 1961.

**Figura 11.** Companhia Brasileira Brasileira, s.f.

*Figure 11. Brasiliana Company, no date*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura: NL 385/1/301.

**Figura 11.** Festival de Danza Folklórica de Berlín, 1958

*Figure 11. Berlin Folk Dance Festival, 1958*



Fuente/source: Tanzarchiv Leipzig, signatura: NL NL 385/1/9.

## Conclusión

He presentado un recorrido por el escenario de la danza de los amateurs convertidos en profesionales del grupo Brasiliana en contacto con los trabajadores-bailarines amateur de la RDA en los años de las décadas 1950 hasta 1970. El modelo educativo del socialismo del siglo XX promovió la actividad corporal-dancística para reforzar la amistad con los pueblos, a base de la educación cultural integral y los lazos construidos entre Este-Sur. También he analizado la ampliación del concepto de folklore a partir de los estudios de Giersdorf (2014), que surge del estudio histórico de la danza en la RDA, donde la corporalidad definitivamente fue un recurso para construir conocimiento reconocido como tal. Caso contrario, no se encontraría tanto material registrado y profundamente elaborado acerca de los bailes en múltiples sentidos.

En relación a las danzas de Brasil, desde las descripciones documentales y el propio conocimiento práctico, destaca claramente la complejidad de los movimientos y la articulación corporal. La narrativa fue entendida por el público que hasta inclusive se animó a bailar. Coincidió con Barbara Browning que “el cuerpo es capaz de comprender más cosas que pueden ser articuladas a través de la lengua. No hay más opción que pensar con el cuerpo” (Browning 1995: 13, traducción propia), lo que implica vivir y percibir con el cuerpo más allá de los contextos sociopolíticos. No anulan el sentido humano y a la vez complejizan el análisis de las performances culturales. Esto nos demuestran las fuentes acerca de las performances de Brasiliana y su impacto en Alemania Oriental y Europa del Este. Por lo tanto, propongo agregar a esta ampliación de la noción de folklore el componente de la vivencia de la performance para completar el proceso de la conducta. Podemos decir que la performance es el proceso de realizar algo, y en este contexto, teniendo en cuenta la creación de lazos entre los pueblos, es una base de la condición humana, donde ya no somos meros portadores de cultura, somos cuerpos. Como concluye un periodista, “La actuación de los invitados en la RDA contribuirá a reforzar la conciencia del vínculo con el pueblo brasileño a través de la vivencia del folklore”,<sup>31</sup> y tal vez a comprender la cultura no desde la diferencia, en contraste con la visión clásica de la antropología, lo que bien critica Abu-Lughod (1991), ya que el concepto de cultura en el fondo es ni más ni

menos que la legitimación de los discursos oficiales y la separación de los grupos en la sociedad capitalista. Mientras en la sociedad socialista las políticas culturales apuntaban a una identificación común como trabajador/a y hermano/a, indirectamente se remite a un concepto de cultura que no apuntó a la distinción entre yo-otro.

Con el análisis presentado he mostrado la cultura y su potencial en relación a la performatividad. El sistema socialista dio ciertas herramientas, como la educación integral, pero también ha de considerarse el marco ideológico específico y las relaciones de poder dentro del mismo. Como he mencionado anteriormente, con el contacto performativo los actores sociales completan el proceso, restauran y reacomodan su conducta, como en el momento de subir al escenario y bailar con los brasileños. Sin embargo, quedarían interrogantes que aquí no podemos resolver; me refiero a los problemas de la situación actual, es decir, ¿por qué esta conducta no ha permanecido?, o ¿por qué encontramos hoy en el país alemán “reunificado” en el territorio de la ex RDA esta alta somatización con la extrema derecha? Queda claro que es un asunto complejo, tanto a nivel de comprender una sociedad como su anclaje en la geopolítica. Quedaría repensar entonces ¿por qué los estudios sobre Latinoamérica quedan en un nivel de análisis donde se toma como único referente el “Occidente” sin aclarar su heterogeneidad, si olvidamos la historia de Europa del Este y si destruimos sus archivos?. Con el ejemplo aquí presentado los actores sociales de ambas partes tal vez nos “sorprenden” y a la vez reafirman lo que había advertido Václav Havel:

Society is a very mysterious animal with many faces and hidden potentialities, and that it's extremely shortsighted to believe that the face society happens to be presenting to you at a given moment is its only true face. None of us know all the potentialities that slumber in the spirit of the population, or all the ways in which that population can surprise us when there is the right interplay of events, both visible and invisible. (Havel, 1990: 109)<sup>32</sup>

31 *Diario Neues Deutschland*, 23 de enero de 1969.

32 “La sociedad es un animal muy misterioso con muchas caras y potencialidades ocultas, y es muy miope creer que la cara que la sociedad presenta en un momento dado es su única cara verdadera. Ninguno de nosotros conoce todas las potencialidades que dormitan en el espíritu de la población, ni todas las formas en que esa población puede sorprendernos cuando se produce la

Finalmente, reafirmo que es importante considerar la historia de Europa del Este y de aquellos encuentros con el grupo brasileño fueron significativos, porque sucedieron en el marco de una estética revolucionaria, tal como las obras épicas de Bertolt Brecht (1962) que trascienden los espacios, tiempos y nacionalidades. Teniendo en cuenta el poema “Preguntas de un obrero que lee”, sin “nosotros” no se puede escribir historia a pesar de que con la generalización “occidente” o el desconocimiento de la performance negra como arte.<sup>33</sup> Mas, por eso, ¿estamos menos involucrados?

Los cuerpos danzantes contribuyen a comprender las trayectorias culturales y su poder de actuar. Desde mi propia experiencia como danzante de samba y otros bailes, dentro y fuera de escenarios, esto me ha invitado constantemente a actos de reflexividad, tanto como investigadora como actor social. Y así entender que la corporalidad y las danzas construyen, seducen, conmueven, divierten, encantan y nos hacen pensar. Son experiencias vividas que reacomodan mi conducta, y que de alguna manera han impactado en la conducta de los actores sociales-espectadores-bailarines de la época que he tratado de explicar en este texto.

---

interacción adecuada de acontecimientos, tanto visibles como invisibles” (traducción propia).

<sup>33</sup> En los comentarios de periódicos de la República Federal Alemana de la misma época, las performances de Brasiliana quedaron como show exótico de cuerpos negros.

\*Artículo ha elaborado en el marco del proyecto “Núcleo de Inovação Sport-Tech Belém”, 2021-2023. Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

## Bibliografía

- Abu-Lughod, L. (1991). “Writing Against Culture”. En Moore, H.L. y Sanders, T. (eds.). *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*. Oxford, Blackwell: 466-479.
- Adams, T.E.; Holman Jones, S. y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Nueva York, Oxford University Press.
- Barth, F. (ed.). (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*. Bergen, Universitetsforlaget.
- Bodie, G. (2020). *Global GDR? Sovereignty, Legitimacy and Decolonization in the German Democratic Republic, 1960-1989*. Tesis de doctorado. Londres, University College London.
- Brecht, B. (1962). *Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimer, Volksverlag.
- Browning, B. (1995). *Samba. Resistance in Motion*. Bloomington, Indiana University Press.
- Bünz, E. (ed.). (2008). *Ostsiedlung und Landesausbau in Sachsen. Die Kührener Urkunde von 1154 und ihr historisches Umfeld (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 23)*. Leipzig, Universitätsverlag.
- Burton, E. (2019). “Hubs of Decolonization. African Liberation Movements and ‘Eastern’ Connections in Cairo, Accra, and Dar es Salaam”. En Dallywater, L., Saunders, C. y Fonseca, H.A. (eds.). *Southern African Liberation Movements and the Global Cold War “East”: Transnational Activism 1960-1990*. Boston, De Gruyter: 25-56.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1988). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal* 40(4): 519-531. DOI <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Carneiro, E. (1962). *Carta do Samba*. Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura.

- Conquergood, D. (2002). "Performance Studies. Interventions and Radical Research". *The Drama Review* 46: 145-153. DOI <https://doi.org/10.1162/105420402320980550>
- De Lima Silva, R. (2012). *O corpo limiar e as encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia, UFG.
- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Ferraz, F. (2012). *O fazer saber das danças afro*. Tesis de maestría. São Paulo, Universidade Estadual Paulista.
- Ferrero, A. (2012). "La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica". *Nómades, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 33(1): 295-322. DOI [https://doi.org/10.5209/rev\\_noma.2012.v33.n1.38510](https://doi.org/10.5209/rev_noma.2012.v33.n1.38510)
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, Trillas.
- Giersdorf, J.R. (2014). *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*. Bielefeld, Transcript Verlag.
- Gómez, J. (1978). "Viertes Kapitel. Die DDR-Literaturwissenschaft und die sozialistisch-realistische 'Nationalkunst'". *Entwicklung und Perspektiven der Literaturwissenschaft in der DDR*. Liège, Presses universitaires de Liège: 127-177. DOI <https://doi.org/10.4000/books.pulg.5907>
- Havel, V. (1990). *Disturbing the Peace: A Conversation With Karel Hvizdala*. Nueva York, Knopf.
- Klingenberg, M. (2001). *Kultur als Vehikel: zur Geschichte der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (1947-1953)*. Tesis de maestría. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität. DOI <https://doi.org/10.11588/heidok.00001794>
- Koeltzsch, G.K. (2021). "The Body as Site of Academic Consciousness. A Methodological Approach for Embodied (Auto)ethnography" *Academia Letters*: 1-6. DOI <https://doi.org/10.20935/AL3104>
- \_\_\_\_\_. (2019a). *Biopolítica y educación corporal en el socialismo del siglo XX. Autoetnografía de un cuerpo danzante*. Tesis de maestría. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- \_\_\_\_\_. (2019b). "Danzar con la cabeza, pensar con las piernas. La educación corporal dancística de Gret Palucca". *Intercontinental Journal on Physical Education* 1(1): 1-25.
- Ligiéro, Z. (2011). *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Río de Janeiro, Garamond.
- Lima, E.T. (2011). "Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro". *Repertório* 17: 82-88.
- Maia Alves, E.P. (2013). "O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os Anos 50 e 60". *Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* 12: 131-152.
- Makarenko, A. (1977). *La colectividad y la educación de la personalidad*. Moscú, Progreso.
- Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Vol. 1. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Marx, K. (1962). *Das Kapital. Erster Band. Werke Band 23*. Berlín, Dietz Verlag.

- \_\_\_\_\_. (1948). *Manifest der Kommunistischen Partei*. Londres, Hirschfeld.
- Marx, K. y Engels, F. (1978). *Werke Band 3. Die Deutsche Ideologie*. Berlín, Dietz Verlag.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Nancy, J.L. et al. (2012). *Arte, filosofía, política*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Poole, D.A. (1990). "Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance". *The Drama Review* 34(2): 98-126. DOI <https://doi.org/10.2307/1146029>
- Reed, S. (1998). "The Politics and Poetics of Dance". *Annual Review of Anthropology* 27: 503-532. DOI <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.27.1.503>.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y práctica intercultural*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Performance Theory*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Scott, J. (1990). *Domination and the Atrs of Resistance*. New Heaven, Yale University Press.
- Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Río de Janeiro, Mauad.
- Stüdemann, N. (2008). *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*. Bielefeld, Transcript Verlag.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório - performance e memoria cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. Nueva York, PAJ Publications.
- \_\_\_\_\_. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, PAJ Publications.
- Wall, S. (2006). "An Autoethnography on Learning About Autoethnography". *International Journal of Qualitative Methods* 5(2): 9.

### **Documentos del archivo de la danza (Tanzarchiv Leipzig)**

- Signatur NL 380/6/1688. Musik und Tanz - sowjetische Laienkunst (Drucktitel) o.O., o.D. [1963].  
– 3 Bl. (3 gedr. S.) / 10 Fotografien – Deutsch, Photographie, Herausgeber, Handschrift.
- Signatur NL 366/7/13. Optimismus und Lebensfreude im Tanz! (Incipit der Unterlage) Gera, 1964.  
– 5 Blatt masch – Deutsch, Dokument, Handschrift.
- Signatur NL 385/1/633. Tanzszene des Republik-Ensemble der DVP (Ansetzungssachtitel von Bearbeiter/in) o.O., o.D., – 1 Fotografie – Deutsch, Photographie, Handschrift.
- Signatur NL 385/1/11. Tanzfest Wernigerode 1961 (Ansetzungssachtitel von Bearbeiter/in) Wernigerode, 10.06.1961-14.06.1961 – 77 Fotografien – Deutsch, Photographie, Handschrift.

Signatur NL 385/1/8. Arbeiterfestspiele Magdeburg 1961 (Ansetzungssachtitel von Bearbeiter/in) Magdeburg, Halberstadt [vermutlich], 16.06.1961-18.06.1961. – 45 Fotografien – Deutsch, Photographie, Handschrift.

Signatur NL 385/1/371. Ensemble Brasiliana in Sonneberg 1957 (Ansetzungssachtitel von Bearbeiter/in) Sonneberg, o.D. [1957]. – 20 Fotografien – Deutsch, Photographie, Handschrift.

Signatur NL 385/1/9. 4. Berliner Volkstanzfest 1958 Universitätsbibliothek Leipzig; Fotografische Sammlungen des Tanzarchivs Leipzig, Berlin, 20.04.1958. – 18 Fotografien – Deutsch, Fotografie.

Signatur NL 385/1/301. Brasilianisches Ensemble Brasiliana Universitätsbibliothek Leipzig; Fotografische Sammlungen des Tanzarchivs Leipzig – 5 Fotografien – Deutsch, Fotografie.

Signatur NL 391/4/208. Ballett Brasiliana Rio de Janeiro (Drucktitel), Brandenburg (Havel), 1968. – 15 Seiten, Deutsch – Dokument, Druckwerk, Inhaltsangabe: Programmheft anlässlich eines Gastspiels in der DDR.

Signatur: NL 380/8/2261. Brasiliana, Das Ballett-Theater aus Rio de Janeiro (Drucktitel). Berlin, o.D. [1957]. - 2 Bl. (4 gedr. S.) / 2 Bl. (2 gedr. S.), Deutsch, Herausgeber.

Archivo de la danza Colonia (Tanzarchiv Köln)

Signatur: DTK-TIS-48260. BESTAND Horst-Koegler-Archiv / Ausland / Mittel- und Südamerika, Karibik, UMFANG &gt; 100, Brasiliana (Teatro Folclórico Brasileiro) 1955-1957: 11 Rezensionen, 1 Programmfaltblatt.