

X Congreso Argentino de Antropología Social

Grupo de trabajo 45, Antropología de la Danza en Argentina

Danza, la Imagen linda de Colombia

María Teresa García Schlegel

Profesora Asistente

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Estudiante Doctorado en Antropología

Universidad Nacional de Colombia

Es la danza escénica en Colombia uno de los escenarios posibles para develar las preguntas sobre ¿quién, cómo, cuándo, dónde se imagina a la nación Colombiana? Cifras recientes del Ministerio de Cultura en Colombia, hablan de 5.000 organizaciones que hacen danza en el país. Esa cifra ha provocado revuelo en el Ministerio de Cultura, y en la danza, considerada hasta ahora una expresión artística marginal. De esas 5.000 organizaciones por lo menos el 78% está dedicado a trabajar el Folklor o la Danza tradicional. En éstos grupos es usual encontrar frases como: representamos el “sentir de las distintas culturas que construyen nuestra nacionalidad”, y desde allí se reclama la legitimidad y el apoyo de estado y organizaciones por ser representantes de la identidad nacional o regional y por participar en la reconstrucción del tejido social a través de la

formación en valores patrimoniales y simbólicos. ¿Cómo se simboliza en la danza escénica la cohesión social y se da cuenta de pertenencia a la nación? ¿Cómo se hace parte de “La invención de la tradición”? ¿quiénes son los que habla en la “tradición”?

Año tras año pido a mis estudiantes de Historia de la danza una imagen que dé cuenta de “su” historia de la danza en Colombia. Entonces, generosos y entusiastas nos regalan con imágenes saturadas de color, bailando en escenarios, entrenándose, o bien, con imágenes emblemáticas en lugares simbólicos y/o históricos. Hablamos de ellas y entonces las cargan con palabras como: representación de Colombia, sensación, sentimiento, placer, volar, sacrificio, alegría, transformación, lucha, felicidad, energía, decisión, coraje, orgasmo, realización, destino,... A los símbolos patrios, se superponen, los vistosos vestuarios, decoraciones y parafernalias que identificamos con Colombia por lo que nos resultan muy familiares; tanto como la repetida mención a la familia, segundo hogar, crianza, unión, comunidad, coincidencia, armonía universal, raíces e identidad.

La mayoría viene a estudiar danza en la universidad gracias a haber pertenecido a alguna de las numerosas agrupaciones arriba mencionadas, donde encontraron abrigo, albergue, hogar, utopía, reconocimiento, libertad y rebeldía cuando se insertaron en la Historia... bailando.

Las obras de danza existen fundamentalmente en los cuerpos vivos, pues cada obra desaparece tras su cierre y está siempre en riesgo de morir con sus intérpretes. Si bien están los recursos iconográficos, escriturales (notación) y digitales (las nuevas formas de hacer y agenciar la danza como video-danza), lo que en últimas define a la danza, es ese material cinético, vivencial y efímero que transita de cuerpo a cuerpo en las rutinarias sesiones de entrenamiento y trasciende los estrechos límites de una vida humana a condición de tocar, provocar, configurar otros cuerpos bailando. Cada bailarín es un palimpsesto de muchos cuerpos, pues para ser bailarín como para ser boxeador hay que haberse impregnado de un complejo juego de mecanismos corporales y esquemas mentales donde es muy difícil la distinción entre lo físico y lo espiritual, lo moral y lo virtuoso¹, donde no se sabe muy bien dónde acaba el maestro y dónde empieza lo propio.

Pero no lo he construido solo, en mi historia de la Danza hay muchas personas, que han aportado a que yo esté en la posición tan privilegiada que tengo en este momento de mi vida...Esas personas le debo las bases de mi presente y la solidez de mi futuro. Nunca puedo olvidar de donde vine, donde estoy y para donde voy...!PORQUE ESTA ES MI HISTORIA Y EN MI HISTORIA ESTA LA HISTORIA DE OTROS Y YO ESPERO ESTAR EN LA DEL MUNDO!

David Meza (agosto 3 de 2011, Clase Historia de la Danza, FAASAB)

Para poder bailar hay que olvidar que se ha aprendido (Bateson, 1991), pero no se puede olvidar de quién se ha aprendido. Aunque la fragilidad del recuerdo esté plagada de deslealtades y resentimientos, nuestra historia de la danza descansa en la ley del padre tan presente en las hagiografías de las que tanto se sorprende

¹ como lo plantea Loïc Wacquant en su libro *Body and soul, notebooks of an apprentice boxer*

Laure Güilbert. Aún hoy en día, el Ministerio de Cultura en su ambicioso programa de Formación de Formadores en Danza, solo pregunta dos cosas a los numerosos bailarines-maestros de las provincias: ¿Cuáles fueron sus maestros? Y ¿qué género de danza cultiva? Lo aprendido es toma de posición, criterio de autoridad, habitus. Guilbert dice:

“Los bailarines no buscan reconstruir un pasado histórico sino reanudarlo con un flujo subjetivo y corporal. Para ellos la palabra es –a mismo título que el cuerpo- un medio para transmitir un imaginario artístico... Su verdad se sitúa en el idilio, y por fuera del campo de la historia.” (Guilbert;2000,13)

Mary Withman citada por Guilbert señalaba: “Danzar es de alguna forma despegar los pies de la tierra”...”una especie de alineación” y yo agregaría alienación. Pues para lograr la alineación ideal, la condición que amplía el movimiento articular y lo abre a la sorpresa de su cinética, hay que buscar la alienación de la carga del hábitus en el cuerpo. Hay que incorporar nuevas estésis dejándose tocar por el maestro, para que el cuerpo sea translación de sentido y persuasión, para que el gesto valga como representación. Spivac lo menciona como “el viejo debate entre representación o retórica como tropología y como persuasión” (Spicav;1994, 310). Es claro que los cuerpos hablan. El jueves, Julio el maestro de La Colorada, una de las comunas atendidas por la Red de Daza de Medellín, contaba de la hazaña que supone para él como maestro, abrir el espacio de la cadera para permitir la disposición al movimiento en el cuerpo del niño que tiene que “subir esas lomas...¿y cómo lo hace?...pues bloqueando la cadera, para poder coger verraquera...sino ¡cómo papá!, ¡cómo le hace!

“Es claro que el subalterno “habla” físicamente; sin embargo su habla no adquiere estatus dialógico-en el sentido en que lo emplea Bakhtin-, esto es, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder”.((Spicav;1994, 298)

pues primero ha de acceder a la técnica, a “saber” de tal manera que olvide que ha aprendido, que ya no recuerde el bloqueo en la cadera cuando era territorio donde se contenía el movimiento, donde la estésis² estaba cerrada, donde no pocas veces habitaba el maltrato, la violencia, el miedo, el abuso, la geografía. Cuando el cuerpo recupere ya sin el candor de la infancia, la felicidad de lo disponible; y el precio es alto.

“Muchas veces detesté el espejo por ser fuente permanente de frustración y angustia cuando, hiciera lo que hiciera, la imagen que me miraba desde el otro lado siempre era inexacta, insuficiente, insatisfactoria. Con el largo trabajo frente al espejo me llené de bloqueos y de miedo pues no me dejaba olvidar que mi cuerpo no se parecía a una bailarina clásica. Que unas nalgas demasiado pronunciadas hablaban de una bisabuela negra. Que unas piernas demasiado cortas denunciaban lejanos parentescos indígenas. Que la imagen que me devolvía el espejo no correspondía a aquella plástica larguísima rigurosamente cultivada por el gusto europeo. Fueron muchos los años que me empeñé en construir en mi cuerpo el cuerpo del ballet al otro lado del espejo, olvidando la aventura en el mío. De todos, el cuerpo en el espejo fue el peor maestro. El más hiriente por ineludible.”(García; 2006,43)

Aunque la sangre negra no puede ser redimida en el sistema de castas, no importa ser blanco, lo que importa es escenificarse socialmente como blanco (Castro;2010). Las técnicas que son pasaporte al escenario se tropiezan con el

cuerpo social pero su hazaña es blanquearlo y esa es la textura micrológica del poder.³

Las técnicas de danza metodológicamente suponen un sujeto de deseo y poder, son "signo y estructura operando la experiencia" (Spicav; 1994, 315) controlando al espectáculo se controla al individuo introduciéndolo en las gramáticas espacio temporales del cuerpo moderno, asordinando las coordenadas de lo social.

Bajo ese encandilamiento, lejos estaremos entonces de reconocer que el blanqueamiento ya no está en términos del refinamiento del movimiento que hizo el ballet en su representación de lo colonial en las codas de los grandes ballets (baile árabe, baile napolitano, baile....). Subrepticamente, sin hacer ruido, el blanqueamiento se viene deslizado hasta quedar anclado en el compás y la planimetría, define el cuerpo para poder hacer de un cumbión una cumbia⁴, a tiempo que furtivamente desaparece la mano del intelectual orgánico que agenció el escenario (el maestro o coreógrafo) bajo el nombre de danza tradicional colombiana, ballet nacional, expresión de la identidad, la colombianidad, etc (La "transparencia" producida marca el lugar del interés"; se mantiene por la negación vehemente (Spicav; 1994, 315)). Luego se encarga el Patronato de las Artes de entronarlo como explicación y narrativa de la nación y al amparo del Estado se convierte en normativa.

³ "La relación entre capitalismo global-explotación en lo económico- y las alianzas de los estados nación-dominación en lo geopolítico- es tan macrológica que no puede derivarse de ella la textura micrológica del poder. Para moverse hacia tal explicación uno debe moverse hacia las teorías de la ideología- de formaciones del sujeto que micrológica y a menudo erráticamente operan los intereses que solidifican las macrológicas-. Tales teorías no pueden facilitar el pasar por alto la categoría de la representación en sus dos sentidos. Ellas deben notar cómo la escenificación del mundo en representación -su escena de escritura, su Darstellung- disimula la escogencia y la necesidad de "héroes", de delegados paternos, agentes de poder-Vertretung-"314)

⁴ El cumbión como expresión popular puede durar mas de ocho horas, la cumbia de dos a cuatro minutos.

Cuando bailo ¿Quiénes bailan por mi cuerpo? Pues para poder bailar, para subirme al escenario “encuentro de muchos entre muchos, fugaz y eterno”(García;2006,49) me he llenado de permisos para hablar.

En contraste con la repetida mención a la libertad la expresión y realización que hacen mis estudiantes, me pregunto con Spivak,

¿Puede acaso hablar el subalterno si él es lo que fue antes de haber sido en el escenario y las cortinas están abiertas, las luces encendidas y al parecer... ya no hay regreso?

Bibliografía

Bateson, Gregory (1991). Pasos hacia una ecología de la mente.. Buenos Aires:

Carlos Lohlé

Guilbert, Laure: Danser avec le Ille Reich (2000) les danseurs modernes sous le nazisme. Editions Complexe. Blexeles

Spivak, Gayatri Chakravorti ([1994]). ¿Puede hablar el sujeto subalterno?

Castro-Gómez, Santiago (2010) La Hybris del punto cero. Pontificia Universidad Javeriana

Garcia Schlegel, María Teresa: Texto sentido, en Nuestros Mejores Maestros. Experiencias educativas ejemplares. Editorial Compartir, Bogotá, 2006