

LOS
PARÁMETROS



Grupo: Universidad
Externado de
Colombia. Dirección:
Marybel Acevedo.
(Foto: Zoad Humar)



Obra: La tempestad.
Dirección: Eloísa Jaramillo.
(Foto: Zoad Humar)

ENTRE BAILARINES Y BAILADORES

DE CÓMO LAS DANZAS TRADICIONALES SE VUELVEN CONTEMPORÁNEAS

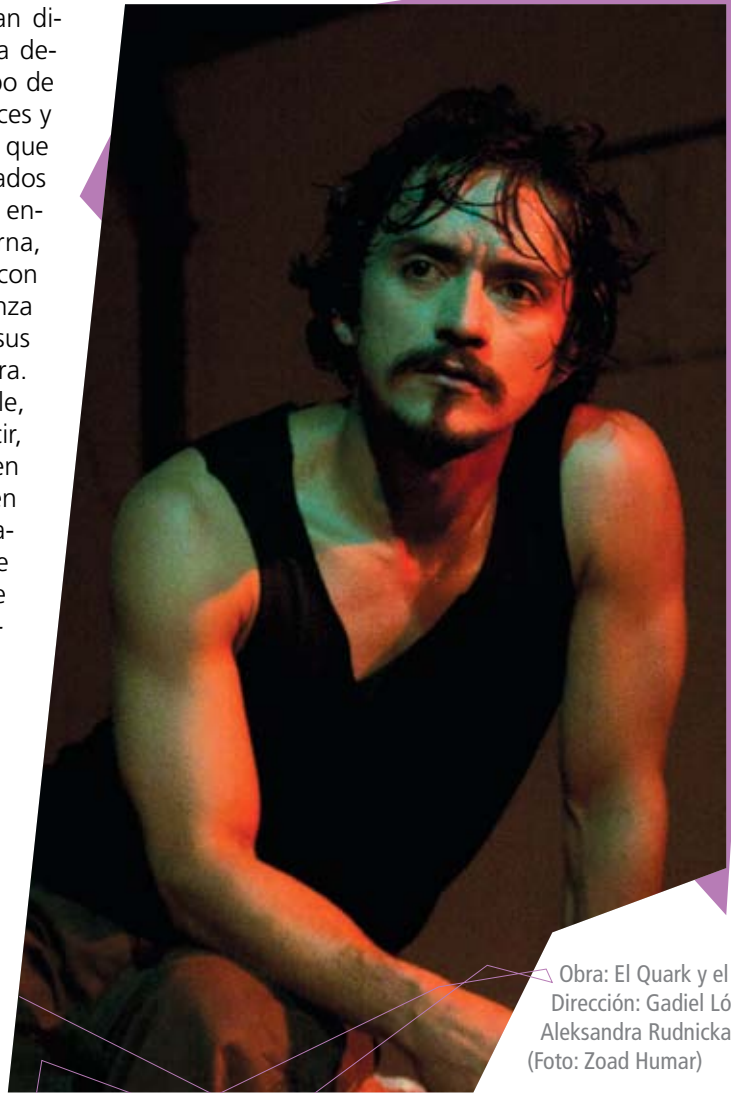
ELOÍSA JARAMILLO ARANGO

A la hora del té, no sé qué me marcó más, si los diez años de *ballet* clásico que estudié mientras hacía el colegio, si las coreografías de pop que imitaba en mi temprana adolescencia, si los tambores y las cantaoras que instalaron una cadencia en mi centro que me hicieron llevar desde entonces el orgulloso apelativo de caderona, si las andanzas por el entrenamiento actoral, el *capoeira*, la danza contacto y el *release*, si las inmersiones terapéuticas de la biodanza, si la salsa de las noches de viernes o si esa inquietante sospecha teórica de que cualquier movimiento, cualquier gesto es danza. No sé qué me marcó más ni qué me seguirá marcando. Mi historia en la danza, o mejor, la historia de la danza en mí, está compuesta de múltiples influencias. Es mi historia privada, irreplicable además, que tengo grabada en el cuerpo –tatuada– y que se trasluce cada vez que estiro la mano para parar un taxi, cada vez que acaricio a la persona que amo, cada vez que levanto una maleta en el aeropuerto y cada vez que veo a otros moverse, en la calle, en la fiesta, en la clase o en el escenario.

Por 'danza contemporánea' se entienden tantas y tan disímiles cosas, que prefiero aquí optar por no arrojar una definición que sin duda dejará por fuera aristas de su campo de acción. Podríamos internarnos en los vericuetos, los matices y las diferencias –casi siempre ubicadas en asuntos técnicos, que responden a acercamientos importados de Europa y Estados Unidos– con que las historiografías de la danza distinguen entre el *ballet* clásico, la danza expresionista, la danza moderna, la danza posmoderna, etc. Podríamos hacer otro tanto con los sensibles usos de la palabra 'folclor' o del término 'danza tradicional'. Podríamos escribir sobre estas definiciones y sus implicaciones en América Latina, pero no lo hagamos ahora. Démonos el permiso de ser un poco blasfemos y de crearle, aquí, en este escrito, a las auto-denominaciones. Es decir, hagámosle caso a los bailarines que llaman a lo que hacen 'danza contemporánea' y que por lo general se ubican en las esferas del arte, y hagámosle caso también a los bailarines que llaman a lo que hacen 'danza tradicional' y que por lo general se ubican en el curioso terreno de lo que nuestra institucionalidad categoriza como *manifestaciones culturales*.

Hagamos el ejercicio de sentir y pensar esta delicada relación entre la danza tradicional y la danza contemporánea y entre los bailarines y los bailarines, y para ello, traigamos aquí algunos ejemplos y algunas obras, que plantean interesantes reflexiones sobre estos vínculos y sobre la pregunta de cómo las danzas tradicionales se vuelven contemporáneas, es decir, desde qué procedimientos ellas llegan a nuestro tiempo y se actualizan.

Las delicadas relaciones entre la danza tradicional y la danza contemporánea presuponen una división de tipo temporal. Se supone que las danzas tradicionales (póngase atención en el plural) se remontan a tiempos pasados que por motivos de pervivencia cultural, han llegado a nosotros. Se supone también que ellas están sensibles a desaparecer y que por pertenecer a nuestro patrimonio inmaterial, deben cuidarse. Esto no es anecdótico; con esta premisa, nuestras instituciones públicas diseñan políticas culturales en vías de la preservación, y se emprenden numerosos esfuerzos por mantener plataformas que les permiten circular, es decir, mantenerse vivas. La danza contemporánea (esta vez en un inquietante singular) es un acontecimiento presente. Implica nuestra actualidad. Es, por definición, un término que está en permanente caducidad y renovación. Podríamos decir que la danza contemporánea –así lo expresan los bailarines– es la que se baila hoy en día, la que responde a nuestro tiempo y prefigura el porvenir; es por ello, fácilmente asociada a las vanguardias artísticas, al uso de medios tecnológicos y al cruce o intersección con diversos lenguajes. Los vínculos entre danza tradicional y danza contemporánea implican entonces el encuentro entre dos temporalidades, una que viene del pasado y otra que apunta al futuro, y que se conjugan en el presente del hecho vivo, es decir, en el momento en que asistimos al acontecimiento de la danza, a su *experiencia*.



Obra: El Quark y el Jaguar.
Dirección: Gadiel López y Aleksandra Rudnicka.
(Foto: Zoad Humar)

El primer procedimiento que observo en que las danzas tradicionales se vuelven contemporáneas, es decir, llegan a nuestra actualidad, es la más simple y, paradójicamente, la más compleja y difícil de rastrear. Consiste en las danzas espontáneas que se bailan en los ámbitos privados y que por lo general tienen lugar en contextos populares que implican la danza como espacio de socialización. Son los bailes de fiesta, cuyos parámetros son el gozo y el cortejo, que se llevan a cabo con cualquier vestido a la moda y que son susceptibles tanto a las fluctuaciones musicales de los éxitos de la radio, como a un sinnúmero de hibridaciones impredecibles. Estas danzas no implican una escenificación, no diferencian entre actores y espectadores, ni le dan a la experiencia viso alguno de espectáculo. Ocurren en el cuerpo, donde se alcanza a leer la estela de oficios, ritmos y tradiciones, no en términos formales o técnicos, sino experienciales. Unas formas de vivir la corporeidad que se traducen en un tambao, un zapateado o una cadencia y que nada tienen que ver con pasos aprendidos o coreografías. Es por ello que su rastreo se vuelve de una alta complejidad, porque su presencia son huellas, marcas sutiles en los cuerpos que se actualizan en cuanto estos se ponen en movimiento. Bailar danzas espontáneas en fiestas, es la primera operación que me aventuro a proponer: traer danzas del pasado a nuestra contemporaneidad.

El segundo procedimiento que encuentro, es el de traer al presente danzas bailadas desde el pasado con una pretensión de conservación. La relación que se establece con varias danzas del carnaval de Barranquilla, como la danza de los toritos, por ejemplo, y con diferentes bailes de los festivales de música de las regiones colombianas, responde a esta idea. Se parte de la premisa de que guardar fielmente los códigos de las danzas es una manera de conservar su memoria y de mantenerlas vivas. Es esta la razón por la cual se utilizan siempre los mismos repertorios musicales, los mismos vestuarios y los mismos movimientos que siguen patrones rítmicos acordes con formas *auténticas* de bailar cada danza. Esta es la razón también por la cual existen políticas culturales de las instituciones públicas que cuidan su transmisión y apoyan las iniciativas de registro y archivo que velan por mantenerlas fieles a como fueron concebidas. Pese a lo bienintencionado que resulta cualquier emprendimiento patrimonial, esta idea de conservación tiene el riesgo de operar de manera opuesta a su objetivo, pues entre más códigos formales esté obligada a guardar y más ojos proteccionistas tenga encima, más se rigidiza su experiencia. En estas dinámicas, las danzas tradicionales empiezan a codificarse de tal modo, que su actualización, o su llegada al presente, resulta tan solo el cumplimiento de unos formatos fríos y alejados de la vivencia y el cambio. En el afán de mantenerlas vivas, estas danzas corren el riesgo de momificarse, de volverse mecánicas, de automatizarse y de desligarse de la experiencia. Este afán de conservación, este mantenerlas vivas, es decir, de bailarlas, no es más que un interés por traerlas a nuestra contemporaneidad, de volverlas danzas contemporáneas. He aquí un segundo procedimiento.

El tercer procedimiento que puedo observar, es el relacionado con el estudio minucioso de danzas tradicionales con una pretensión de reelaboración. En esta operación, dichas danzas son entendidas como técnicas de movimiento que requieren de un dominio y que son susceptibles de ser estilizadas y espectacularizadas. Hablo aquí de las llamadas danzas de proyección, de las que Sonia Osorio y el *ballet* de Colombia son su más claro ejemplo.

El entrenamiento de los bailarines del *ballet* de Colombia consistió durante mucho tiempo en el estudio diario y riguroso del *ballet* clásico, que después, en una carambola, sin duda interesante para los estudios culturales, se convertía en ensayos de repertorio de espectáculos que pasaban por danzas de la Costa Atlántica, la Costa Pacífica, los Llanos Orientales y la región Andina. El *ballet* de Colombia es un importante hito en la historia de la danza tradicional, pues fue ahí donde se instalaron ciertos códigos de movimiento, ciertas coreografías o pasos (e incluso vestuarios) de eso que hoy en día consideramos nuestro folclor, o saber de todos, sin autoría. Es la fuente de lo que entendemos por patrimonio cultural de las danzas tradicionales

La danza contemporánea (esta vez en un inquietante singular) es un acontecimiento presente. Implica nuestra actualidad. Es, por definición, un término que está en permanente caducidad y renovación.

colombianas. Es esta la referencia implícita, la invisible, la inconsciente, que en la mayoría de los casos, los maestros de los colegios emplean para enseñar danza y que, desde la escolaridad, busca hacer mapeos culturales del país. Bailes de cumbia, mapalé, bambuco, joropo y demás, con sus respectivos trajes, movimientos codificados y repertorios musicales, brindan a los estudiantes miradas panorámicas de las geografías colombianas y la posibilidad de ir estructurando la caracterización regional e idea de país. La escuela, lugar por excelencia de transmisión del conocimiento y construcción de la identidad, es la que replica, la que actualiza, la que trae al presente estas danzas tradicionales mediante un procedimiento que busca conservar su memoria y mantener vivas las tradiciones y sabidurías de las regiones, pero que se nutre de códigos que las han tomado y las han reelaborado, estilizado, *balletizado*, coreografiado. Quisiera dejar aquí la inquietud de que esta operación de la escuela pública, que casi equipara pedagogía de la corporeidad con el aprendizaje de estas danzas mediante este procedimiento, tiene una implicación política e identitaria de una magnitud inmensa. Por ello, esta operación de reelaboración es el tercer procedimiento que observo para volver estas danzas tradicionales asequibles a la gente, susceptibles de ser mostradas en un escenario, enseñables en la escuela y repetibles.

Hay un cuarto procedimiento que es además muy frecuente, de muy buena voluntad y que proviene de diversas compañías que se autodenominan compañías de danza contemporánea. Es un procedimiento que también implica un estudio minucioso de las danzas tradicionales como técnicas de movimiento y que casi siempre tiene detrás una pregunta por la identidad. Los bailarines de danza contemporánea se preguntan por su origen y su respuesta desemboca en un pasado remoto, difícil de ubicar, que se traduce en los movimientos que consideramos legítimamente propios, es decir, aquellos que reconocemos como parte de nuestro patrimonio cultural nacional. En el campo de la música colombiana este procedimiento es visible en la profusión de agrupaciones que llaman a lo que hacen 'música fusión' y que participan en festivales regionales con formatos que combinan elementos de músicas tradicionales con elementos de géneros musicales como el jazz, el rock, el pop, etc. Es frecuente encontrar allí instrumentos eléctricos (guitarras, bajos, baterías) combinados con instrumentos tradicionales (tamboras, llamadores, alegres, gaitas); y voces con entrenamientos académicos que encuentran nuevas posibilidades sonoras en los cantos de las músicas tradicionales. En la danza, estas operaciones de fusión suelen traducirse en el advenimiento de nuevas técnicas

de movimiento (el afro-contemporáneo, la nueva salsa, etc.) que decodifican las danzas tradicionales y las entremezclan con técnicas como el Graham, la danza contacto, el *release* etc., en la búsqueda de nuevos movimientos que tengan complejidad técnica (solo aptos para cuerpos entrenados), pero que conserven nuestra identidad cultural. Estas nuevas técnicas son enseñadas y reproducidas apelando siempre a la recuperación de un folclor que se hace propio en cuanto se estetiza y se legitima, en cuanto se vuelve contemporáneo. En este procedimiento de fusión, o de combinar elementos de las danzas tradicionales con técnicas de danza contemporánea cabe un matiz, más sutil, y es cuando las compañías y coreógrafos estudian el movimiento de alguna región y van a su origen motor, a las huellas en el cuerpo de los bailes espontáneos de fiesta. En este procedimiento que muchas veces es inconsciente, se produce una cierta arqueología del movimiento, es decir, se reconstruyen tejidos con formas contemporáneas, sobre huellas y ruinas de unas tradiciones presentes en los cuerpos. Traigo aquí el ejemplo de la obra "Baldío" de la coreógrafa colombiana Natalia Orozco, creada en el 2010 con la compañía de danza contemporánea Tercero Excluido. "Baldío" va hacia los principios del movimiento, el canto y las danzas de los Llanos Orientales, para llevar a cabo una elaboración en la que aquello aparece como una huella. En "Baldío" no se visita al joropo, ni se reelabora, ni se estiliza; en "Baldío" el joropo se incorpora sin ninguna pretensión de volver a sus intérpretes expertos bailarines o de tener un dominio sobre una técnica de movimiento. Esta obra pasa por muchos momentos en los que se alcanzan a rastrear huellas de zapateado y cantos de llamado vaquero, que son sin duda su referencia y su fuente; pero nunca desemboca en trajes típicos, pasos de baile o coreografías reconocibles. En 'Baldío' se produce una fusión, no una mezcla, y esto produce un resultado impredecible. Tercero Excluido con su obra "Baldío", de forma similar, a muchas compañías y obras de danza contemporánea que buscan relaciones con las danzas tradicionales y las estudian en profundidad, dejan preguntas en la audiencia respecto a las huellas, a veces imperceptibles, de estas danzas en nuestra construcción de colectividad. También es ejemplo de esta actitud, el Laboratorio Sankofa

En la danza, las operaciones de fusión suelen traducirse en el advenimiento de nuevas técnicas de movimiento (...) que decodifican las danzas tradicionales y las entremezclan con técnicas como el Graham, la danza contacto, el *release* etc.

de Medellín, dirigido por Rafael Palacios, que en el último festival del Instituto de las Artes de Bogotá, Danza en la Ciudad, trajo su obra "La ciudad de los otros" en la que bailarines provenientes de muchos lugares de Colombia narraban mediante el movimiento su vivencia urbana entremezclada con las huellas de la experiencia de sus regiones. No nos detendremos más en ejemplos de fusión, pues hay muchos, ya que, como se mencionó, es una operación frecuente y relativamente generalizada en las compañías de danza contemporánea que estudian el folclor, pero dejamos aquí referenciado este procedimiento de traer las danzas tradicionales al presente, el cuarto.



Estos cuatro procedimientos (los bailes espontáneos de la fiesta, la conservación, la reelaboración y la fusión) abren grandes cuestionamientos alrededor de las falsas dicotomías entre tradición y contemporaneidad, y por supuesto, alrededor de la taxonomía conceptual e institucional que las divorcia. Ni qué decir de las preguntas que abren sobre la implicación de considerar las danzas tradicionales como técnicas de movimiento y de obviar su dimensión experiencial. Además de lo anterior, estos cuatro procedimientos tienen en común un hecho ineludible: todos, por una razón u otra, mediante operaciones y dinámicas distintas, traen las danzas tradicionales a nuestro tiempo presente, las hacen confluír con nosotros y las actualizan en una *experiencia*, la de la vivencia de la danza que ocurre en un aquí y un ahora. Estos procedimientos (y los demás que seguramente se me escapan) vuelven a las danzas tradicionales danzas de hoy, danzas vivas, es decir, danzas contemporáneas. Y entonces, ya que están aquí con nosotros, cabe entonces preguntar, ¿cómo nos relacionamos con ellos?

En mayo del 2011, asistí a una presentación de la obra "Arrebato, historias comunes, historias danzadas" creación colectiva de la compañía Danza Común, ganadora de la convocatoria del proyecto "La espiral", del Plan Nacional de Danza del Ministerio de Cultura. Tengo dificultades para afirmar que Danza Común es una compañía de danza contemporánea. Creo que su recorrido en los últimos años ha desafiado esta auto-denominación y la ha puesto en terrenos inciertos, intersticiales, incómodos, invitantes. "Arrebato" me permitió comprender con mucha claridad su apuesta de más de dieciocho años, de poner en común, de hacer un espacio común, de pensar y hacer una danza común y ¿por qué no?, de no tenerle miedo

Danza Común. Obra: Campo muerto. Dirección: Bella Luz Gutiérrez y Sofía Mejía. (Foto: Zoad Humar)



al lugar común. Esta obra, sobre la que llevo pensando varios meses, vislumbra para mí una nueva y muy sugerente posibilidad de encontrar cómo relacionarnos con las danzas tradicionales y de hallar vínculos entre el pasado y el futuro, entre las ciudades y las regiones y entre los bailarines y los bailadores. "Arrebato" es una reflexión profunda sobre lo que significa hacer danza en Colombia, no solo contemporánea o tradicional, sino danza a secas, pues plantea reflexiones centrales sobre la construcción colectiva de nuestros referentes artísticos y sobre las tensiones que atraviesan este quehacer.

La primera operación que quisiera mencionar de "Arrebato" es la desjerarquización. No solo por el hecho de ser una creación colectiva, o por la intención de trabajar con personas conocidas en espacios que no implicaran estatus de profesores y estudiantes, sino por sus dispositivos relacionales. Cuando "Arrebato" nos plantea un tránsito por el espacio, nos trasgrede las coordenadas. Cambia la idea de escenario e intérpretes frente a espectadores, y plantea, por un espacio compartido, un espacio común (como el nombre que tiene el lugar donde entrena y ensaya esta compañía y donde se estrenó esta obra) y esto hace que nuestra mirada se descentre y contemple un paisaje múltiple, simultáneo, archipiélago. Al no concebir las danzas tradicionales como técnicas de movimiento, desjerarquiza la idea de unas danzas privilegiadas y de unas esferas más legítimas que otras. Nos pone en un mismo punto de horizonte, obras de arte y manifestaciones culturales; y en una misma perspectiva bailarines de danza contemporánea y bailadores de danzas tradicionales. El recorrido que hacen los espectadores por los distintos cuadros que componen la pieza va generando una cartografía, que casi parodia –y complejiza– la idea de recorrido geográfico por el país del

Cortoquinesis. Obra: Papá, no quiero ser papaya.
Dirección: Vladimir Rodríguez. (Foto: Zoad Humar)

que hablamos. Esta cartografía que dibuja el espacio y va dejando huellas sobre él permite la idea de que solo se han iluminado algunos puntos de la infinitud de posibilidades, así que si por algún azar del destino, el foco de luz cae en un espectador desprevenido (que puedo ser yo misma), él o ella también tendrá una historia que contar.

Tendría que explicar con más detalle –sobre todo para los lectores que aún no han asistido a una presentación de “Arrebato”– en qué consiste esto de las historias. Si hiciera una descripción somera de “Arrebato” diría que esta obra es un recorrido por cuadros de movimiento que cuentan las historias privadas que cada uno de sus integrantes ha tenido con la danza. Esta asistencia a cada particularidad se llena de potencia cuando poco a poco vamos descubriendo que dentro de los integrantes se encuentran bailarines y bailarines de distintas regiones de Colombia. Una a una van apareciendo historias de la danza ancladas en lugares, ligadas al calor, al río o al mar, historias de familias, de educaciones disímiles, de referencias televisivas, de cuerpos diversos. Historias particulares como la de cualquier espectador, que de repente se ve invitado a pensar en su propia historia con la danza y a reivindicar su recorrido. Mediante este dispositivo micropolítico, se hace un espacio común para que bailarines, bailadores y espectadores compartan una experiencia, en la que se revelan secretos y se reconstruyen memorias. “Arrebato” abre una puerta, inicia un vuelo (como una de las historias que allí se cuentan) por nuevas posibilidades de encuentro y relación con la danza.

Por eso, a la hora del té, siento que el asunto de las danzas tradicionales que se vuelven contemporáneas hay que resolverlo bailando, propiciando encuentros entre bailarines y bailadores, aceptando que nuestro cuerpo es un campo de fuerzas entrecruzadas, de intensidades que producen resultados impredecibles; resolverlo no perdiendo jamás el gozo del movimiento, devolviéndoselo a todos: los niños, los mayores, los no entrenados, los torpes, los ejecutivos, los arrítmicos, las amas de casa, los gordos, los discapacitados, los marginados, a todos. Dejando de buscar la identidad en nostálgicos pasados y permitir que nuestras propias historias privadas tengan lugar, para que la danza con su historia en nosotros se mueva sola, se exprese a través nuestro e invite a otros a moverse.



ELOÍSA JARAMILLO ARANGO

Bailadora, bailarina, sobre todo biodancera. Literata de la Universidad de los Andes. Magíster interdisciplinar en Teatro y artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora de biodanza. Experta en Danza del Centro de Experimentación en Pedagogía Artística (CEPA) de la Secretaría de Educación del Distrito. Miembro fundador de la Red Interdisciplinar de Artes Vivas. Investigadora de las artes escénicas. Creadora.

Tercero Excluido. Obra: Prohibido pisar el césped. Dirección: Natalia Orozco. (Foto: Zoad Humar)