



Apuntes para una posible teoría de la danza tradicional guatemalteca

CARLOS RENÉ GARCÍA ESCOBAR



Partiendo de los análisis avanzados que Carlo Bonfiglioli Ugolini elaboró para su tesis de Licenciatura en Etnología, (Bonfiglioli, 1993) para la Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, de México, redacté en el año 1999, durante mis estudios de la Maestría en Antropología Social y Etnología cursados para la Universidad de Paris VIII, las siguientes anotaciones que sirvieron para presentarlas ante el tribunal respectivo en ese mismo año. Una primera parte fue publicada en esta revista (*T. de G.*, 1999: 47-85) y lo que ahora leerá el lector había quedado pendiente de publicación. De modo que las ideas que ahora se presentan con el propósito de adecuarlas al caso guatemalteco, corresponden a un diálogo entre ambas tesis.

I
 Existe una diferencia entre el comportamiento humano y el comportamiento animal que podría desglosarse así:

El comportamiento

Humano	Animal
- instintivo	+ instintivo
+ aprendizaje	0 genético
+ inteligente	- inteligente

El instinto es como una suerte de programa, memorizado genéticamente, que guía un comportamiento frente a ciertas situaciones externas. "La inteligencia sería, en su nivel más simple, la capacidad de establecer asociaciones mentales sin el auxilio del "programa genético" o, si se prefiere, la capacidad de aprender durante la vida". (Leroi-Gourhan, 1997: 261-62).

Por lo que si bien los animales humanos aprenden a resolver las situaciones en su vida, los animales "no humanos" satisfacen sus necesidades con el auxilio de sus instintos y "aprenden" las señales o sea los estímulos que les ayudan a satisfacer sus instintos.

La danza como tal es un aprendizaje humano en parte instintivo que satisface necesidades kinéticas y culturales. La danza no puede existir en los animales puesto que este fenómeno es estrictamente cultural y por lo tanto humano y viceversa.

Los movimientos en los animales están basados en instintos y señales aprendidos genéticamente o bien estimulados por ambos, sin inteligencia para aprenderlos.

desarrollo espontáneo de una situación fáctica). (Levi-Strauss citado por Robert Lowie, 1948:57)

III

Es necesario distinguir entre las actividades motoras ordinarias y rutinarias y aquellas actividades motoras intencionadas las cuales toman lugar en la danza, el teatro, la música, etc.

La actividad motora intencionada con expresividad especial y extraordinaria es un universo de movimientos afectivo y figurativo productor de formas, ritmos y valores, por lo tanto simbólico, es decir, productor de códigos de símbolos que serán contextualizados e interpretados de acuerdo con el grupo humano productor y su universo conceptual. Esta es la pertinencia cultural del fenómeno.

Las formas, ritmos y valores que permanecen son aquellas aceptadas por la colectividad lo cual funciona y produce una estética determinada con la presencia de simbología propia. Así es como a su vez, permanecen los estilos danzarios propios y originales de entre unas comunidades y otras, interactuantes dialogicamente.

Otra diferencia a tomar en cuenta es: la diferencia entre la creación individual y la colectiva en relación con las culturas occidental y no-occidental. En la cultura occidental la creación individual es mejor valorizada por cuanto significa novedades originales, mientras que en las culturas no-occidentales es mejor valorizada la creación colectiva basada en creaciones individuales si se quiere pero cuyo ideal de funcionalidad ritual es colectivo.

Las danzas religiosas son más propias de culturas no-occidentales y tienen el propósito de explicar y significar

un mundo o una existencia que necesita ser comprendida y ordenada.

Las danzas contemporáneas (occidentales) se proponen en cambio sublimar el mundo de las formas. La estética es su fin primordial, más que un medio (de culto religioso).

Uno de los problemas del análisis y apreciación de la danza como producción kinésica o kinestética, es precisamente su análisis científico y por lo tanto objetivo.

¿Qué debe prevalecer entre el análisis científico y el análisis artístico?

¿Existe un consumismo de formas estéticas impulsado por el avance tecnológico y científico de la producción artística?

¿Existe en consecuencia la búsqueda de nuevas formas y nuevos significantes?

"...no hay que olvidar que, a pesar de sus formas y crisis históricas, la función contemplativa de ciertos géneros dancísticos y de las artes en general, no puede substituirse por el conocimiento 'crudo' de los objetos. Más bien, ésta existe en oposición, y como complemento cognoscitivo de este último, y en virtud de una cualidad gratuita, arbitraria y de una naturaleza afectiva que ninguna ciencia puede reemplazar". (Bonfiglioli, 1993: 22-23).

IV

Hay que partir de que en todas las culturas se manejan concepciones respecto de lo que significa la danza. En algunas no existe un equivalente en el lenguaje o en la danza y viceversa. En otras lo existe sin música y otras, danza y música son indelebles.

En las culturas occidentales y

en las americanas la danza y la música son inseparables. En las guatemaltecas propiamente un tercer elemento lo constituirían los diálogos o parlamentos, (*recitados*) conocidos también como *originales*.

Lo *Emic* en la danza es cuando los ejecutantes mismos expresan su sentimiento y concepción propia de lo que es la danza y de lo que no lo es. Lo *Etic* es la definición categórica general del fenómeno sobre todas las concepciones culturales mismas, tal como lo estoy reflejando en el presente texto. Lo *émico* se refleja entonces en las entrevistas hechas a los informantes y transcritas fielmente. Lo *ético* es el resultado de las interpretaciones y definiciones del hecho danzario realizadas por el investigador antropólogo. La investigación etnográfica realizada por un antropólogo ajeno al hecho danzario debe alcanzar lo más posible el fenómeno *émico*.

V

La danza tiene pues, dos connotaciones que la definen:

1. El hecho sensible y dinámico de danzar: la *kinesis*.
2. La complejidad de relaciones que la constituyen: *simbólicas, sociales, estéticas, etc.*

Lejos de ser un espejo de lo real, la danza, así como otros metalenguajes, utiliza la realidad biológica, histórica o cotidiana como puntos de partida para pensar e interpretar problemáticas que la trascienden... La danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-kinético con patrones estéticos culturalmente

concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos. (Bonfiglioli, 1993:27).

La danza como metalenguaje: (Levi-Straüss)

1. Sujetos, acciones, espacio, tiempo.
2. La partitura dancística.
3. Oposiciones, funciones y transformaciones.

Decodificación de la danza a nivel lingüístico: Continuum de acciones: el texto coreográfico: morfocoremas, motivos, frases

Cadena sintagmática: Es la secuencia dancística, reglas o sintaxis

Lo que entonces ve un etnógrafo al registrar una danza es la armadura dancística.

...así como la etnografía, en términos relativos no antecede a la etnología, sino que interactúa inductiva y deductivamente con ella, el registro y la decodificación de un hecho dancístico interactúan con un conocimiento teórico previo y un saber específico de lo que se está observando y del contexto cultural que lo rodea y contiene. (Bonfiglioli, 1993:29).

En la partitura dancística los cuerpos de los danzantes se toman como instrumentos musicales ejecutando una o varias partituras dancísticas dentro de un mismo texto coreográfico. El diagrama puede leerse verticalmente (la armonía) y horizontalmente (la melodía).

Vertical – sincrónico

Horizontal – causa -> efecto

En cuanto a las oposiciones-

funciones-transformaciones, según Levi-Strauss se trata de las oposiciones binarias resultado de inclusión-exclusión, discriminación, presencia o ausencia de cualidades. Cada código hace funcionar parejas de oposiciones semánticas. Aquí se habla de figuras coreográficas grupales.

Ejemplos:

Pre-ordenado -> no pre-ordenado

En círculo -> en línea recta

Redondo -> lineal

Ad libitum

VI

¿Por qué se danza? ¿Para qué se danza? ¿Por quién y para quién se danza? ¿Cuál es la función o rol social de la danza en Guatemala?

Nuevamente debe hacerse la distinción entre danzas religiosas y danzas profanas. Esto implica la presencia de destinatarios, quienes, según Bonfiglioli se remiten a los destinatarios divinos y a los destinatarios humanos respectivamente.

Si partimos del hecho que las culturas más antiguas vinculan la danza como impulso creador divino, colegimos que los orígenes de la danza estén en los mitos de la creación y por lo tanto estrechamente vinculados a los dioses, a la divinidad, esto es que, sus vínculos originarios son religiosos. También, por lo tanto, que su origen se encuentra en el momento histórico en el que el humano se hace *homo symbollicus* e intenta aclararse los misterios y arcanos de la naturaleza por medios animistas, mágicos y religiosos. (Lucien Henry, 1968:103-111).

La danza es una forma concreta para comunicarse y establecer pactos de

reciprocidad con lo sagrado. (Bonfiglioli, 1993:41). Puesto que con sus acciones y elementos parafernáticos, como el mismo movimiento, los danzantes devuelven míticamente, a través de todo este ritual, algo o mucho de lo que deben a las divinidades creadoras o benefactoras.

La danza es un acto mágico de retribución a lo sagrado. Luego entonces, los destinatarios de la danza, en el caso de las sagradas, son las divinidades o bien, lo sagrado -los humanos en el marco de lo sagrado-, (o sea una mediación semántica con lo sobrenatural) es decir que en este caso, los humanos también son sus destinatarios debido a una mediación semántica entre sí, en el sentido hierofánico de Mircea Eliade. (Eliade, 1972: 36-7).

Otro plano de abordaje de la danza es el hecho que las danzas estén hechas para ser bailadas o para ser vistas. En el primer caso se trata de las llamadas danzas de salón o de pareja o de cortejo. En el segundo se trata de las danzas espectáculo como el ballet, es decir, para un público diletante.

En Guatemala, las danzas religiosas son las danzas tradicionales, las cuales participan en sendas clasificaciones como "sagradas" y "para ser bailadas". Ahora bien, como actualmente y siempre ha sido, se representan en las fiestas titulares o patronales y en sus ferias cantonales, asimismo suelen ser bailadas para ser vistas como espectáculo popular cuando se ejecutan en los atrios, en las calles, en los patios de las cofradías o sea al aire libre, cumpliendo la doble función de practicarse como culto a las divinidades en el marco de lo sagrado de la fiesta y como divertimento colectivo y general en la comunidad.

Por el otro lado, las danzas

profanas son escasas a nivel popular (a no ser que se traten de esa manera los bailes populares como los sones y las zarabandas) aunque podrían denominarse así aquellas que se practican en los niveles sociales de la modernidad urbana. Y es que las antiguas danzas de salón, de pareja o de cortejo, se han convertido hoy en zarabandas y bailes sociales organizados por comités específicos o sea, profanos.

Las danzas como el ballet y otras modernas y similares son "para ser vistas" en teatros y centros culturales lucrativos y privados como espectáculos para un público pudiente.

VII

El Tiempo y el Espacio

El tiempo y el lugar de las danzas tradicionales de carácter sagrado es específico y relativo a una fiesta sagrada, titular o no, que se efectúa en un lugar determinado. Las connotaciones del tiempo y del espacio relacionadas con las danzas religiosas, son polisémicas, mientras que en las danzas o bailes profanos, el tiempo y el espacio obedecen a costumbres modernas y necesidades caprichosas de la vida social tanto de la ciudad como de áreas rurales.

Los ritos de aquellas obedecen a tradiciones (mitos) ancestrales, en tanto que los de las segundas son propios de las urgencias de la vida moderna y efímera. (verbigratia ornamentaciones efímeras y tiempos calculados o estrictos, boletería, etc.).

En este sentido es pertinente citar a Roger Caillois cuando dice:

Si la fiesta es la época de la alegría, es también la de la angustia. El ayuno y el silencio son de rigor antes de la expansión final. Se refuerzan las prohibiciones habituales, se imponen otras nuevas. Los desbordamientos y los excesos de todas clases, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, contribuyen igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción. En realidad, con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado. El día de la fiesta, aunque solo se trate del domingo, es ante todo un día consagrado a lo divino, en que se prohíbe el trabajo, dedicado al reposo, al regocijo y a la alabanza a Dios. (Caillois, 1939:112).

En la fiesta se combinan lo lúdico y lo litúrgico-cultural. "Lo caótico y el orden". Esto dignifica el caos del que surge el orden. (Mitos de creación). Puede haber fiestas sin danzas, pero casi nunca danzas sin fiesta. Las dimensiones lúdicas y culturales de la danza se presentan mutuamente enlazadas en el rito danzario. Véase si no, la imprescindible actuación de los bufones rituales, conocidos como gracejos, en la mayor parte de las danzas tradicionales guatemaltecas. El ejemplo preclaro son los monos o micos, presentes en casi todas las danzas, como elementos de diversión en el espectáculo rompiendo siempre con la adustez y seriedad del rito danzario en ejecución, como bufones transgresores de lo sagrado en lo sagrado. (García Escobar, 2000:1-3)

BIBLIOGRAFÍA

- Bonfiglioli Ugolini, Carlo. (1993) **Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: Entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista.** Tesis para optar por el título de Lic. En Etnología. ENAH, México, D. F.
- Caillois, Roger. (1984-1939-)
Eliade, Mircea. (1972) **El Hombre y lo Sagrado.** FCE, México.
Tratado de Historia de las Religiones. 1ª. ED. en Español. Trad. Manuel de la Escalera. Ediciones ERA S. A., México.
- García Escobar, Carlos René. (1999) **Notas Etnológicas para una teoría de la danza tradicional guatemalteca.** Parte de la tesis para optar a la Maestría en Antropología Social y Etnología por la Universidad de París VIII en Rev. *Tradiciones de Guatemala*, No. 52. Cefol-Usac, Guatemala.
(2000) **Bufones Rituales en Guatemala.** Bol. La Tradición Popular, No. 126. Cefol-Usac, Guatemala.
- Leroy-Gourhan, André. (1977) **Il gesto e la parola** (II, La memoria e ritmo), Giulio Einaudi editore 79, Torino. Citado por Carlo Bonfiglioli Ugolini.
- Levi-Strauss, Claude. Citado por Robert Lowie en **Social Organization.** P.57.
(1999) **El Pensamiento Salvaje.** 11ª. ED. Breviarios. FCE. México.
- Lowie, Robert. (1948) **Social Organization.** N.Y.
Lucien, Henry. (1968) **Los orígenes de la Religión.** Edit. Claridad. Buenos Aires, Argentina.