



Calle14: revista de investigación en el campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Caldas
Colombia

Romero Flores, Javier Reynaldo

Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia
Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, núm. 16, mayo-agosto,
2015, pp. 14-27

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

AQUELLO QUE LLAMAMOS DANZA: DANZA-RITUAL Y “DANZA ARTÍSTICA” EN ORURO, BOLIVIA

Artículo de reflexión

AUTOR
INVITADO

Javier Reynaldo Romero Flores

Universidad Andina Simón Bolívar de Quito / warikato61@yahoo.com

Investigador boliviano, Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito-Ecuador; Magister en Ciencias Sociales por la Universidad de la Cordillera de La Paz-Bolivia; Diplomado en Filosofía Política por la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz-Bolivia; Licenciado en Antropología y con estudios de Arquitectura por la Universidad Técnica de Oruro de Oruro-Bolivia, actualmente trabaja en la Universidad de Ciencias Aplicadas y Ambientales UDCA, Colombia.

Introducción

Esta es una reflexión sobre la danza, pero no podemos obviar la relación de esta con la noción de arte. Aunque la danza-ritual en los Andes, en su contexto local, no funciona, no responde y tampoco se reproduce desde los cánones de aquella noción, ha sido nombrada, calificada, juzgada y clasificada a partir de toda una nomenclatura que toma como referencia fundamental la noción de arte, la misma que ha sido producida en un supuesto “centro” para nombrar desde allí a una supuesta “periferia”.

Lo que se dice del arte es que se trata de un objeto estético, producido por un sujeto creador. El objeto es creado en función de la iniciativa (cualquiera sea esta) y la capacidad creativa del genio creador. El arte es elaborado con pretensiones de perfección, que son otorgadas por la “genialidad” de su creador. Sin embargo, el arte y su caracterización, ya sea como construcción estética o como problema conceptual, son un tema que concierne a Occidente¹, que optó por un modo dominador para relacionarse con el mundo y lo fue constituyendo de acuerdo a sus posibilidades políticas de dominación. La Europa occidental eurocéntrica, así como produjo un “orientalismo²”, un “nuevo mundo³”, un “color de la razón⁴”, también produjo una idea de verdad en la que la noción de arte fue un componente importante para la dominación.

Con esta reflexión, junto a otras sobre diferentes temáticas y desde distintos lugares⁵, queremos profundizar un poco más, en este caso desde la danza-ritual, en la importancia de la identificación de diferentes lugares en que dispositivos de colonialidad se han instalado y han enajenado los contenidos que podían o pueden, todavía, posibilitar el movimiento en dirección descolonizadora, en este caso como danza-ritual.

Son ya varios siglos durante los cuales ciertos procesos y prácticas celebratorias que, como la danza, contienen un modo propio de producir conocimiento y al mismo tiempo servían para reproducir la vida y el éxtasis festivo, han sido vaciados de contenidos epistémicos. Este vaciamiento se inició contaminando aquellos procesos y prácticas celebratorias con la noción de “idolatría”, luego se las denominó “folclor”, después “manifestación popular” y actualmente el enajenamiento se da a partir de la idea de “patrimonio inmaterial” o “patrimonio intangible⁶”. Esta diferencia de denominación, aparentemente con poca relevancia, es más bien una *distinción*⁷ que denota proyectos civilizatorios en conflicto, cada uno con sus propias características.

Nuestra reflexión intenta poner en evidencia las contradicciones del proyecto civilizatorio de la modernidad/colonialidad, encarnadas en la idea

de danza como creación artística. Esta tarea la realizamos tomando como referencia el particular modo de concebir la danza en los Andes. Para ello, en el primer subtítulo, mostramos algunos antecedentes de ambas formas de concebir y reproducir la danza.

Posteriormente, en el segundo subtítulo, de manera breve y siempre situados en los procesos socio-históricos que constituyeron la Serranía Sagrada de los Urus, problematizamos la idea de arte cuando se la relaciona con la danza para ampliar el horizonte de comprensión de lo que ella deviene como creación artística en un contexto de dominación colonial. Finalmente, en el tercer subtítulo, tomando en cuenta algunos acontecimientos sucedidos en la economía global y ciertos ajustes impuestos por organismos internacionales, repasamos, desde un intento des-encubridor, la aparente valoración de la “danza folclórica” en nuestros países y en Bolivia en particular.

Entre danza y arte: Algunos antecedentes

Entre los habitantes de Oruro⁸, ciudad asentada a los pies de la Serranía Sagrada de los Urus, la representación de la danza está relacionada con algunas nociones: “folclor”, “manifestaciones populares”, “patrimonio intangible”, entre otras. Estas

1. Cuando decimos “Occidente” nos referimos a un punto de vista cultural e incluso ideológico; un discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales (Said, 2008), que se imponen y reproducen desde las metrópolis hacia nuestros países.

2. Este proceso, como construcción de una visión colonial sobre Oriente desde Occidente, ha sido estudiado con detalle por Edward Said (2008)

3. La idea colonial de “nuevo mundo” ha sido explicitada, entre otros, por Dussel (1992, 2008) y Mignolo (2007).

4. Este proceso es analizado por Chukwudi Eze (2001).

5. Ver Mignolo y Gómez (2012).

6. Ver Romero (2014; 2015)

7. Esta noción es aclarada por Enrique Dussel para remarcar la existencia entre lo distinto que está fuera *de lo mismo* y lo diferente que estaría al interior *de lo mismo*. “[...] la identidad y la diferencia son dos modos de la totalidad; en tanto que la distinción es aquello que es desde siempre “otro”, que nunca ha habitado en comunidad y por lo tanto no puede diferir... De esta manera, el Otro es originariamente distinto y su palabra es ana-lógica, en el sentido de que su *logos* irrumpe interpelante desde más allá de mi comprensión; viene a mi encuentro.” (Dussel, 1977: 126).

8. Oruro es una ciudad minera ubicada a 3.706 m.s.n.m. en el centro del altiplano boliviano.

son utilizadas sobre todo por “voceros” institucionales y algunos especialistas, que reflejan el sentido colonial con el que gran parte de la población se relaciona con estas prácticas y procesos celebratorios de origen ancestral. Además, aquellas nociones, así como generan ciertos niveles de incertidumbre, sirven también para encubrir la potencia política que contienen aquellas prácticas y la posibilidad de producir sentidos descolonizadores.

Por otra parte el sistema de jerarquías⁹, instalado en todos los ámbitos de la realidad por el proceso colonial, ha configurado una estructura lineal y ascendente que distingue a una danza como arte y a otra como “folclor”. Aunque en general no existe una referencia inmediata con la noción de danza como arte entre los actores de las prácticas y procesos celebratorios en Oruro, cuando se habla de la danza relacionada con otros contextos, se tiene una identificación lejana de su pertenencia a las “bellas artes”. En lo que sigue de este subtítulo trataremos de aclarar estas dos formas de comprender la danza, la primera encubierta y que se despliega desde la experiencia festiva, y la segunda encubridora y reproducida desde la *colonialidad del poder*, a partir de un esquema lineal ascendente basado en jerarquías coloniales.

La danza en los Andes, desde sentidos liberadores y descolonizadores, se manifiesta como *experiencia colectiva* y desde el *sujeto festivo*, quien produce sus propias transformaciones, se conecta con momentos celebratorios de la reproducción de la vida. Esta experiencia, que privilegia el movimiento corporal, siempre ha tenido una conexión importante con la música, con el ritual y con la perpetuación de las relaciones de reciprocidad en las comunidades. Se trata de una experiencia en la que se condensan las tres posibilidades que los humanos tenemos para relacionarnos con la realidad: El creer, el sentir y el pensar¹⁰. Este modo, además, contiene una potencia política que ha servido para producir un nuevo horizonte de sentido en Bolivia¹¹.

En esta forma de despliegue nombrar a la danza de un modo o de otro no es relevante, lo fundamental es el *hacer*, pero se trata de un *hacer* creyendo, sintiendo y pensando; porque lo que se produce en este proceso es un estado de *éxtasis espiritual consciente*, que involucra fe, sensibilidad y razón, de manera compleja y articulada. Aquel sujeto festivo se despliega en la producción festiva que reproduce la vida y, por su manera particular de ser parte de esta (por aquello que los antropólogos llaman cosmovisión), no se desprende de la realidad para contemplarla, comprenderla, conocerla y nombrarla –lo que significaría también objetualizarla para dominarla–, sino que trata más bien de fluir con la danza, con la música y con el éxtasis festivo entre lo local y lo global.

Al mismo tiempo, esta dinámica compleja de lo festivo ha sido el espacio de expresión, movilización y resolución de diferentes conflictos que son propios de las comunidades en zonas rurales o urbanas. Así, lo político, lo económico, lo familiar, lo religioso, incluso lo educativo, atraviesan lo festivo al mismo tiempo que contienen y posibilitan la práctica de la danza ritual.

En esta dinámica compleja, que desde hace algunos años hemos llamado *dinámica festiva*, la noción de arte no ha estado y no está presente entre los actores. En algunos casos son los “especialistas” formados en danza u otras disciplinas afines, o quienes se relacionan con la danza de manera contemplativa, los que llegan a nombrar este tipo de experiencias como arte, “folclor” o “manifestaciones populares”. Estas denominaciones responden a formas evidentes de colonialidad y eurocentrismo, que abundan en los medios de comunicación y en algunos libros sobre fiesta y danza en nuestros países, y sirven para calificar, de manera parcelada, algunos componentes de la *dinámica festiva*. Al mismo tiempo obedecen a formatos de catálogo producidos para definir itinerarios ascendentes y evolutivos en los que las prácticas europeas aparecen como las más evolucionadas y, las otras, en proceso de evolución. Por ejemplo se dice que:

Las danzas surgieron unidas a lo ritual, a lo místico, y fueron acompañadas por la música muy tempranamente. Aunque algunas nunca perdieron su carácter ritual, otras nacieron para dar lucidez a los placeres lúdico festivos y así, bajo ambos aspectos, tuvieron un gran protagonismo en las grandes culturas de la Antigüedad, como muestran los bajo relieves y mosaicos expresando los tradicionales ritos religiosos de los pueblos europeos hasta que comenzaron a matizarse con la creación artística, merced a mecenazgos otorgados a músicos. Entonces perdieron definitivamente su primitivo carácter telúrico y sus pasos y contra pasos se convirtieron en un verdadero arte corporal acompañado por la música. Esta evolución se propició en las cortes renacentistas de Francia e Italia, donde se crearon nuevos bailes con el propósito de dar mayor ritmo al cuerpo de los danzantes

9. Grosfoguel (2006) describe el proceso de producción de jerarquías en el proceso colonial.

10. Raimon Panikkar, en su crítica a la ciencia moderna, además de aclarar que no existe ciencia sin conocimiento y que la primera solo privilegia a la razón moderna, señala que los seres humanos tenemos tres modos de relacionarnos con la realidad y de producir conocimiento: a través de la fe, de la sensibilidad y de la razón (Panikkar, 2009).

11. Desde hace algunos años he venido exponiendo sobre las posibilidades descolonizadoras contenidas en la *dinámica festiva* en Oruro. (Ver Romero 2008; 2009).

y así, bajo tales parámetros, en la de Catalina de Médici, esposa de Enrique II, se originó el primer ballet. (M. Martín en el prólogo de J. Vilcapoma, 2007: 13).

Esta cita expresa la manera en la cual, desde la dominación colonial, se ha instalado un sistema de jerarquías para clasificar la danza a partir de la producción de una estructura lineal y ascendente. Se ha planteado un esquema evolucionista de la danza en el que al darse la posibilidad de perder “su primitivo carácter telúrico”, como señal de un estadio inferior, inmediatamente surge lo que se denomina “un verdadero arte corporal”, como estadio superior al que se quisiera llegar. Se trata de un esquema que evoluciona de la periferia al centro, es decir, de las “civilizaciones primitivas” hacia Europa, situando a esta como el lugar de referencia de la danza, donde se produce el “verdadero arte corporal”. Este es el mismo esquema que produce la idea de “Historia Universal” que muestra un proceso que va de Oriente a Occidente¹².

El esquema anterior se ha convertido en algo dado y como tal ha sido instalado en las representaciones de la población con mentalidad colonial arraigada, sea esta europea o boliviana, sean los individuos instructores de danza, profesores, intelectuales o periodistas. Entonces no es raro escuchar decir que la danza en Oruro no ha llegado a “matizarse con la creación artística” o cosas parecidas. Esto lleva a suponer que la danza en esta ciudad, como no ha perdido su “primitivo carácter telúrico”, no ha “evolucionado” y no se ha convertido en “un verdadero arte corporal acompañado por la música” y mucho menos ha logrado tener la categoría de ballet. De esta manera se justifica que la danza en Oruro y en otros lugares de los Andes sea denominada “folclórica”.

Estamos, entonces, frente a dos maneras de comprender y desplegar la danza. En un primer caso, como danza-ritual desde formas particulares de comprensión, reflexión, disfrute y celebración, en las que se reproduce la vida y se evita la objetualización, porque no se escinde de la realidad festiva; y, en un segundo caso, como creación artística para el espectáculo, elaborada a partir de exigencias de técnica, vestuario, etc.¹³ que son específicas y que, al mismo tiempo que se diferencian de las primeras, sirven de referente para clasificar, en el ámbito de la danza, lo que puede ser considerado arte y lo que no.

Hasta aquí hemos aclarado que la danza, que se despliega en el espacio festivo de Oruro, no es considerada arte desde la acción contemplativa del “sujeto racional” de la modernidad/colonialidad, y esta aclaración podría ser suficiente para diferenciar lo que es danza como arte y danza como ritual.

Sin embargo, persiste la necesidad de desenmarañar el entrampe colonial a partir del cual se ha producido una subjetividad colonizador-colonizado, dominador-dominado, en este caso también en relación a la danza y a lo festivo. Estamos obligados a preguntarnos, con intención descolonizadora, ¿qué es aquello que se denomina danza y al mismo tiempo por qué tiene la posibilidad de ser parte de los cánones de lo que se considera arte? La respuesta a esta pregunta pasa primero por aclarar la noción de arte y, posteriormente, a partir de esta referencia, intentaremos comprender la danza entendida como arte.

Problematización de la idea de arte-danza desde la Serranía Sagrada de los Urus

En esta parte problematizamos la noción de arte en relación a la danza a partir de un intento de comprensión del proceso de surgimiento de la idea de *objeto de arte*, de la transformación de la danza-ritual en danza espectáculo como ballet y de las consecuencias reales implicadas en este proceso, que está ligado con la transformación y consolidación de una manera de comprender la realidad y que se fue desarrollando como parte de la instauración de la dominación colonial.

Si bien la noción de arte está relacionada con una idea de lo “bello”, esta concepción tiene una forma particular de comprensión de la realidad, que presupone a esta idea como parte componente de un *objeto* y, al mismo tiempo, como percibida y representada en la mente de un determinado *sujeto*. Esta manera de comprender la realidad, que ha sido concebida por la modernidad/colonialidad como la “más desarrollada” y ha sido elevada al estatus de ciencia, atribuyéndole características de universalidad, se sustenta a partir de una estructura de relaciones *sujeto-objeto* a partir de la cual se supone la existencia de un *sujeto racional*, que para el tema puede ser considerado *sujeto creador* (artista), y la de un *objeto construido*, que en este caso será el *objeto creado* (obra de arte).

Entonces, así como para el conocimiento este modo particular sitúa al *sujeto* como sujeto de conocimiento por encima de la *cosa* o *ente*, como objeto cognoscible; en el campo que nos compete, el *creador* se sitúa por encima de su *creación*, y en

12. Dussel (1998) critica la construcción de la “Historia Universal” y desarrolla una Histórica que denuncia la manipulación de la modernidad/colonialidad e inaugura una nueva manera de comprender el mundo y las culturas, a partir del estudio de seis proyectos civilizatorios previos al de la modernidad/colonialidad.

13. Ver Guillot y Proudhomme (1974) y Friedrich (1965).

lugar de conocimiento científico se produce la *creación artística*, cualidad que, como privilegio, sitúa al *artista* no solo por encima de la *obra de arte*, sino por encima de la “gente común”, como “genio creador”, al nivel de la divinidad¹⁴.

Por la importancia y naturalización de este modo de relacionarse con la realidad, apropiado también por la producción de arte, argumentamos algunas de sus características. Una primera particularidad de las relaciones *sujeto-objeto* es la reproducción del *paradigma de la conciencia*¹⁵, que presupone un *sujeto* que tiene ciertas facultades, a partir de las cuales produce un *objeto*, lo construye, es decir, *objetualiza* la realidad que lo rodea a partir de un proceso de abstracción en el que hace uso de la reflexión. Esta es una de las facultades para la *producción de objetos* de/en la realidad, y esto, se argumenta, es posible gracias al uso consciente de la razón.

Así llegamos a una segunda particularidad, se trata de un modo de relacionarse con la realidad que privilegia la razón, en este caso la razón moderna/colonial, aquella que se origina con el *ego cogito* (yo pienso), pero que surge gracias al *ego conquiro* (yo conquisto)¹⁶. Entonces se trata de una razón que

se va produciendo con características particulares desde la dominación colonial, en la que el blanco es su “color racial”, el masculino su género, Europa su lugar y la modernidad/colonialidad su proyecto. Este proceso se consolida al perfeccionar la razón como razón instrumental.

Políticamente, este tipo de razón, como racionalidad, se orienta hacia y desde el mercado. Entonces aparece como una racionalidad a fin al mercado capitalista moderno/colonial. Esto quiere decir que es una racionalidad que, en apariencia, puede producir cada vez mayor ganancia y acumulación hasta el infinito, produciendo un mejor nivel de vida en las personas. Todo esto encubre, en realidad, la producción y reproducción de la muerte¹⁷.

Es en esta lógica que se despliega la idea de arte como contenedor de lo bello. Esta idea (más allá de cuál sea la noción más próxima de belleza), sometida a la racionalidad instrumental y orientada desde el mercado capitalista moderno/colonial, se convierte en un referente que sirve para transformar a un objeto determinado en una mercancía, con la finalidad, como cualquier otra mercancía, de generar ganancia.

14. A partir del paradigma de la conciencia (ver Nota 16) las relaciones se establecen en términos de sujeto-objeto: para el caso del arte, el objeto de arte es creado por un sujeto artista, dotado con cualidades especiales. Pero si el sujeto artista tiene cualidades especiales para crear al objeto de arte, el sujeto que comprende la obra de arte es un sujeto ilustrado. Esto significa que no todos los seres humanos pueden ser artistas y no todos los seres humanos tienen la capacidad de comprender la obra de los artistas. De esta manera queda establecida la estructura jerárquica colonial de acceso y producción del arte.

15. El paradigma de la conciencia es parte de un marco conceptual producido por las filosofías clásicas. Este paradigma postula un sujeto autárquico, autónomo, reflexivo que posee la “capacidad” de la conciencia de sí. Se trata de un pensamiento que parte de sí mismo y regula todo en el mundo. En lo que Apel (1994) denomina “Filosofía Primera” se distinguen tres paradigmas principales: aquel que se ocupa de tematizar al ente objetivado como objeto de lo real; a este lo denomina “metafísica qua ontología”. El segundo, que se ocupa de la tematización del objeto y la del intérprete, en el sentido de relación sujeto-objeto de la conciencia de objetos que desarrolla la filosofía trascendental clásica, y el tercero que tematiza el objeto, el signo y el intérprete, en el sentido de la interpretación del mundo mediada por signos, como es la semiótica trascendental. A partir de esta revisión, Apel desarrollará la posibilidad de “integración semiótico-trascendental de la pragmática y la semántica” (1994: 201) en el uso de la lengua, sin descartar el giro lingüístico, más bien complementando con la pragmática-trascendental, conocida también como el giro pragmático.

16. La noción de sujeto racional surge a partir de la enunciación del *ego cogito*, *ergo sum*, y es a partir de esta que se inicia un proceso de separación de la realidad en fragmentos, mente-cuerpo, cultura-naturaleza, etc. Al mismo tiempo este proceso, que antepone el uso de la razón para diferenciarse de un “sujeto irracional” que actuaría por instinto natural, encubre al sujeto irracional a partir del cual surgió la posibilidad de uso de la razón moderna que al mismo tiempo encubre la perversidad desplegada varios siglos antes por el *ego conquiro*. Enrique Dussel aclara este proceso: “La expresión ontológica cartesiana (*ego cogito*) del siglo XVII fue anticipada por el *ego conquiro*, o aún más políticamente *ego domino* al Otro, al indio. El europeo, blanco, macho, poseedor rápidamente de riquezas obtenidas por el dominio sobre indios y esclavos africanos, culto en las ‘ciudades letradas’, hizo presente en la periferia colonial primero, pero posteriormente en el interior de la misma Europa la auto-comprensión de ser el ‘Señor’: *dominus* es el que manda en ‘la casa’ (*domus*). El mundo comenzó a ser el hogar dominado por el europeo que durará todavía tres siglos, hasta la revolución industrial a fines del siglo XVIII, para doblegar igualmente al Asia” (Dussel, 2008: 22).

17. Hinkelammert (1995) realiza una crítica a la ética del conocimiento científico moderno/colonial y a las consecuencias de este, pero sobre todo a su racionalidad, como racionalidad de medio-fin, como racionalidad instrumental que entra en contradicción con la racionalidad reproductiva de la vida (Bautista, 2013); y esta contradicción revela que se trata de una ética y una racionalidad que, a diferencia de la racionalidad reproductiva, reproduce la muerte.



Junto con este proceso de *objetualización de la realidad*, que se inicia en el siglo XVI y se consolida con Descartes en el XVII¹⁸, se produce otro proceso muy poco mencionado y menos difundido: Se trata de la transformación de un principio contenido en la danza, que inicialmente era femenino y que fue convertido en masculino. Se sugiere que el origen de la danza, antes de que esta fuera considerada arte, residía en un principio femenino que fue reprimido hasta convertirlo en masculino.

Este principio femenino y sagrado de la danza fue reprimiéndose cada vez más con el paso de los siglos. Si bien el baile folclórico todavía remite vagamente a los orígenes de la danza, sublimó dicho principio en estilos socialmente convencionales (y patriarcalmente más aceptables). Mientras tanto, la danza se cultivó en las cortes europeas, primero como un espectáculo de gracia social (cortejo y coqueteo sublimados, y comunicación regulada entre los sexos) y, más tarde, como un espectáculo puro de habilidades y estilo. (Levin, 2001: 2)

A pesar de que en la cita pervive aquella estructura jerárquica, colonial, lineal y ascendente en relación a la danza, se sostiene que aquella correspondencia con lo femenino se daba por la importancia de la fertilidad y los rituales que, con los movimientos corporales, se ofrecían a la Madre Tierra. Actualmente en los Andes bolivianos y en la región de Oruro en particular estas prácticas de danza-ritual, acompañadas de ofrendas a la *Pachamama* (Madre Tierra), siguen vigentes.

A partir de esta descripción resumida del proceso constitutivo del objeto de arte y la transformación de la danza en producción artística, es posible tener idea de cuáles son aquellas condiciones –los cánones, decíamos en líneas anteriores– que permitieron que la danza fuera considerada arte. Pero no solo eso, al mismo tiempo hemos mostrado algunas de las consecuencias de la transformación de la danza-ritual en danza-espectáculo.

Sin embargo, el proceso colonial no se queda ahí; este también se va transformando y se va acomodando a las nuevas circunstancias. Aquí resaltamos su acomodo al surgimiento del capitalismo salvaje, al momento neoliberal que se ha vivido y que en algunos países se sigue viviendo, llevando al extremo la producción de mercancías¹⁹. Esta política, que contiene actitudes y comportamientos que solo indican lo irracional de lo racionalizado, ha rebasado todos los límites.

Aquella ilusoria separación, constituida como parte del proceso colonial, entre “arte” y “folclor” o “alta cultura” y “cultura popular”, ha quedado en entredicho. Entonces nos preguntamos, ¿cuáles son las razones para que, a partir de las últimas décadas del siglo XX, se haya empezado a denominar *arte*

popular, desde las esferas de poder, a algunas manifestaciones presentes en algunos espacios que nunca fueron y no son de las élites? ¿Por qué, en las últimas décadas, “casualmente” con alto énfasis neoliberal, se han hecho visibles los espacios de lo popular y sutilmente se han modificado las nomenclaturas para referirse a aquellas prácticas, denominadas populares, aparentemente incompatibles con el arte? En el siguiente subtítulo intentaremos responder estas preguntas.

Lo que se encubre en la aparente valoración de la “danza folclórica”

En líneas anteriores hemos señalado que las nociones de “folclor” y “popular” surgen de la necesidad de clasificar e imponer jerarquías desde la *colonialidad del poder*. Mientras los actores de las prácticas y procesos celebratorios están desplegando danza, música y ritual como parte del éxtasis festivo, el *sujeto racional*, desde la contemplación, produce posibilidades de diferenciación, separación y clasificación de aquello que, para el *sujeto festivo*, es parte de una totalidad a partir de la cual reproduce la vida.

Aquel modo de clasificación, que se despliega desde el racionalismo del siglo XVII y llega al positivismo de los siglos XIX y XX, produce sus propias complicaciones y en muchos casos confusiones, pues aunque en algunos casos lo que se llama “folclor” está más relacionado con aquello que denominan “tradicional”, y lo popular podría estar más cerca de aquello que se define como “cultura moderna”; de los seguidores de estas formas de *taxis* aparecen con frecuencia aclaraciones que no modifican en nada la estructura colonial de aquellas clasificaciones.

Personaje: Kullawa. Danza: Kullawada. Conjunto: Kullawada Oruro. Carnaval Oruro-Bolivia.
Fotografía: Javier Reynaldo Romero Flores. 2014 ►

18. “En Occidente, y hasta la Edad Media, la danza estaba unida al hombre desde el momento en que se daba por segura la interrelación entre cuerpo, mente y espíritu. Pero, a partir de ese momento junto con la influencia de las ideas de Descartes en el siglo XVII se produjo una disociación entre mente y cuerpo que se ha venido manteniendo casi hasta nuestros días...” (Rodríguez, 2011: 5).

19. La irracionalidad del mercado ha hecho que lo que antes eran recursos naturales básicos de libre acceso para la población como el agua, incluso el cielo, actualmente ya no lo sean. Actualmente todo se ha transformado en mercancía. En Bolivia en el año 2000 la población salió a las calles y se enfrentó al ejército en la denominada primera “Guerra del Agua” en el planeta, porque a pesar de privatizar el agua potable e incrementar sus costos en alto grado, la población tenía que pagar incluso por el agua de lluvia. Este tema es ampliado en García et al. (2000).

2014

tangible de la Humanidad



Por ejemplo, para referirse al “folclor” se dice: “Dicho objeto de estudio, aunque parezca ampuloso, está referido a las prácticas tradicionales y populares que se distinguen de otras solo populares como la moda, o la proyección estética (adaptación o representación) que es, deliberadamente una simulación del folclor” (Vilcapoma, 2008: 335). Como vemos, orientaciones teóricas y nociones producidas en el siglo XIX siguen siendo discutidas y tomadas en cuenta en el siglo XXI, desde una aparente realidad detenida, para discutir si una danza o un ritual es “tradición”, “folclor”, “cultura popular”, “proyección” y, en otros casos, si puede ser considerado “patrimonio” o no.

Mientras esto sucede en círculos cerrados locales, que se niegan a la reflexión conectada con los procesos y la dinámica del presente en sus propios contextos de referencia, el capitalismo salvaje no ha descansado para subsumir bajo la dinámica del mercado hasta el último milímetro de extensión del planeta, el último gramo de cada recurso e incluso el último suspiro emanado en algún ritual. Todo esto porque la ideología del mercado capitalista moderno/colonial reproduce la lógica de la ganancia y acumulación al infinito. Para el tema que nos ocupa ahora, por ejemplo, se ha hecho creer que puede haber “industrias culturales” y “consumo cultural” beneficioso para los pueblos y para las mayorías.

Pero esto no siempre fue así. Hubo un tiempo en el que el capitalismo, de la mano del discurso de la racionalidad, creía en la economía del desarrollo, aquella que reproducía también un esquema lineal y ascendente. En esta lógica nuestros países deberían transitar del subdesarrollo al desarrollo. Era así como la danza folklórica podría volverse arte siempre y cuando cumpliera con los cánones de este último. En síntesis, nos estaban diciendo que para ser “desarrollados” deberíamos adoptar actitudes, prácticas, pero sobre todo una racionalidad específica, aunque esto significara abandonar nuestras propias actitudes, nuestras prácticas y nuestra racionalidad. Nos estaban diciendo que si queríamos tener danza artística deberíamos abandonar lo que ellos llamaban “danza folklórica” y aprender a hacer la danza artística que se hacía en los países “desarrollados”.

Pero a partir de la década de los ochenta, “casualmente” en paralelo con la aplicación del modelo neoliberal en nuestros países, aquello cambió. De pronto, para modificar aquellas representaciones inferiorizadas que correspondían a aquellas danzas y otras actividades denominadas “folclor”, “manifestaciones populares”, etc., se cambiaron las nomenclaturas. Así surgió la expresión contradictoria “arte popular” y la noción de patrimonio descendió de las alturas de los monumentos y aterrizó en la superficie de lo festivo, para denominar como “patrimonio

inmaterial” o “patrimonio intangible” lo que en el siglo XVI se había nombrado “idolatría” y en el siglo XIX “folclor”²⁰. ¿Qué era lo que estaba pasando? ¿Por qué se estaba produciendo un efecto “igualador” de prácticas culturales entre las élites y las poblaciones siempre discriminadas? La respuesta a estas preguntas implica un rodeo, breve pero necesario, por la economía global del siglo XX.

Cuando los mismos creadores de la economía del desarrollo anunciaron su muerte en los años ochenta, todo cambió: se dio el ascenso del neoliberalismo en todo el mundo y, como nos recuerda Arturo Escobar, “se impusieron las reformas económicas draconianas introducidas durante los años ochenta en el Tercer Mundo bajo la presión del Fondo Monetario Internacional, en especial los controles monetarios, la privatización de las empresas y servicios públicos, la reducción de las importaciones y la apertura a mercados externos” (Escobar, 2007: 105). Se estaba apostando a una nueva manera de lograr el “desarrollo con base en el mercado” en la que se aplicaría la ortodoxia neoliberal y los avances de los “mercados abiertos”. Había que presionar para que las reformas estructurales se ejecutaran y para esto la “receta” preveía un modo de sensibilización desde la “dictadura para el mercado total”, ejecutada por el Plan Cóndor²¹ en la década de los setenta. Aquellas medidas estructurales que llegaron a nuestros países luego de las dictaduras produjeron un estado que esta cita refleja: “El bienestar de la gente puede dejarse de lado por un tiempo, aunque mueran cientos de miles. Viva el mercado” (Klein, 2008).

Este acontecimiento global, que modificó el patrón de poder desde su extremo cínico y perverso, consolidó la posibilidad de convertir absolutamente todo en mercancía, y el beneficio de esto recaería en las corporaciones dirigidas o relacionadas con las mismas élites políticas que gobiernan nuestros países. Así, la “cultura”, entendida en algún tiempo como

20. Este tema está desarrollado en Romero (2014).

21. El Plan Cóndor, llevado a cabo entre 1970 y 1980, fue parte de un plan que serviría, a partir de la instauración de un régimen de terror inicial (torturas, muertes y desapariciones), para implementar, sin ninguna discusión y ninguna oposición, la política neoliberal en los países del Cono Sur. Los gobiernos dictatoriales de Bolivia, Chile, Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, bajo las órdenes de Estados Unidos y la colaboración de la CIA, coordinaban todo tipo de operaciones; también participaron de este proceso Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador. Luego de una década de la “doctrina del shock” (Klein, 2008) la implementación del modelo neoliberal fue recibida como una bendición.

22. Mario Vargas Llosa (2012) expone, con bastante decepción, que la cultura que era parte de exigentes procesos de aprendizaje para su disfrute ya no existe. Esta ha sufrido una banalización total y aquellas exquisiteces con altos niveles de elaboración ya no existen.

privilegio de unos pocos, sufrió la consecuencia de su propia racionalidad y se sometió al mercado a pesar de los lamentos²² y las nostalgias²³. Ahora las técnicas y las especialidades de la danza, del arte o de lo que fuere, estaban siendo instrumentalizadas para el entretenimiento. Actualmente estamos viviendo las consecuencias extremas de aquello, que está muy bien ilustrado por Martel (2011) en lo que denomina *cultura mainstream*²⁴.

En este contexto de capitalismo salvaje y de contradicciones estructurales encubiertas, que al arte se lo denomine popular y que aquello negado, racializado, marginado y subvalorado como danza folclórica ahora se lo quiera mostrar como parte de expresiones “estéticas” importantes, no debería parecernos nada raro. Porque lo que está en juego es el “bien” del mercado, la acumulación y la ganancia al infinito de las corporaciones y el empobrecimiento de cada vez más gente en el mundo. Este es el nuevo estado de realidad a partir de la instauración de una *geopolítica de la cultura y de los medios* (Martel, 2011) instalada en la geografía global.

Es por esto que ya no interesa si el arte es “popular” o si la “danza folclórica” es arte. La relevancia fundamental de la época es la ganancia y el consumo desde la “cultura del desechable”, y parecería, en algunos casos, que hasta estas manifestaciones tienen su obsolescencia programada. Para la geopolítica actual no es relevante la nomenclatura con la que se denomina a los fenómenos o a los procesos, y si estos contienen contradicciones; tampoco le interesa que se mantengan los límites entre élites y subalternidades; lo que le interesa es transformar en mercancía y ganancia hasta el infinito absolutamente todo.

Conclusiones

Esta reflexión nos lleva a precisar dos cosas que esperamos sean tomadas en cuenta por los actores de la danza que transitan por los distintos modos de práctica aquí descritas. No solo me refiero a aquellas personas que son parte del despliegue de la danza-ritual, sino también a aquellos instructores de danza, periodistas, observadores, líderes de opinión y aquellos denominados “gestores culturales”, que la describen como “folclor” o “manifestaciones populares”.

La primera precisión tiene que ver con el proceso de instalación de la dominación colonial y sus consecuencias en la dinámica festiva. Pensamos que a pesar de todo ese itinerario de rechazo, negación e inferiorización, primero, y de aparente valoración, después, de la danza ritual y de algunos espacios de la *dinámica festiva* en Oruro, estos no han perdido su sentido político ni su horizonte de realidad.

Actualmente la dinámica conflictiva en la que se desarrollan las diferentes manifestaciones en el

espacio festivo de Oruro, desde el jueves de comadres hasta lo que se conoce como el “domingo de tentación”, se articula en una serie de actividades en diferentes zonas de la ciudad, donde diversos grupos poblacionales ritualizan y celebran desde sus propios horizontes de sentido. Ya sea en el centro de la ciudad, o en las zonas Sur, Norte o Este, los conflictos evidencian pervivencias de prácticas ancestrales que no son compatibles con ciertos procesos de *mercantilización de lo festivo*²⁵.

Por otra parte, el entrampe a nivel global en que nos ha dejado el capitalismo parecería un itinerario sin posibilidades de retorno, en el cual “la serpiente ha empezado a devorarse la cola” y cada vez está más cerca de devorarse la cabeza. Con esta metáfora queremos decir que la salida a la objetualización extrema, a la mercantilización a ultranza, a la ganancia hasta el infinito no se encuentra en la racionalidad instrumental de la que se nutre el modo de producción capitalista que, en su versión extrema como neoliberalismo, todavía tiene vigencia en algunos países de nuestro continente.

En otro trabajo hemos planteado la *des-enajenación* como posibilidad de recuperación de las representaciones²⁶ a partir de las cuales nuestros pueblos reproducían la vida, aquellas que fueron enajenadas e inmediatamente transformadas en representaciones coloniales, *demonizadoras y mercantilizadoras*. En este caso, para iniciar un posible itinerario que podría ser *des-mercantilizador*, es fundamental pensar en la subjetividad con la que actuamos, la misma que es resultado de la lógica y la racionalidad instrumental.

Entonces, más allá de la identificación del sentido colonial de la danza como producto artístico, y de su objetualización como mercancía, el problema se sitúa en nuestras propias subjetividades, las mismas que de manera consciente y reflexiva deberán transitar desde la lógica y racionalidad instrumental hacia otra lógica y otra racionalidad, a la que se ha dado el nombre de racionalidad de la vida²⁷. Para esto, comprender la danza-ritual en su sentido profundo, des-enajenándonos del “folclor”, es fundamental.

23. H.C.F. Mancilla (1999), menciona, de manera crítica hacia la modernidad, que las prácticas y los modos aristocráticos que permitían ciertos niveles elaborados de vida en aquella época fueron anulados por aquella modernidad

24. Frederic Martel (2011) muestra en detalle la manera en que el mercado y las corporaciones han reducido las diferentes manifestaciones de arte a distracción popular (mainstream), para el consumo masivo y la ganancia y acumulación de unos pocos.

25. La mercantilización de lo festivo ha sido profundizada en otro ensayo. Ver Romero (2015)

26. Ver Romero (2014)

27. Juan José bautista es quien está trabajando este tema desde hace algunos años. Ver: Bautista (2012).



Referencias

- Apel, K. O. (1994). *Semiótica Filosófica*, Buenos Aires, Almagesto.
- Bautista, J. J. (2013). *Hacia una crítica-ética de la racionalidad moderna*. La Paz: Rincón Ediciones.
- _____ (2012). *Hacia la descolonización de la ciencia social Latinoamericana*, La Paz: Rincón Ediciones.
- Condarco, R. (2011). *Zárate. El "temible" Wilka*. Santa Cruz de la Sierra: El País.
- Dussel, E. (2008). 1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito" de la modernidad. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- _____ (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta.
- _____ (1992). 1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito" de la modernidad. La Paz: Plural; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UMSA.
- _____ (1977). *Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana*, México: Extemporáneos S.A.
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Caracas: El Perro y la Rana*.
- Chukwudi, E. (2001). "El color de la razón. Las ideas de "raza" en la Antropología de Kant", en: W. Mignolo (Ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 201-251). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- García, Á. y otros. (2000). *El retorno de la Bolivia plebeya*. La Paz: Muela del Diablo.
- Grosfoguel, R. (2006). *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales*. Tabula Rasa, N° 4 (enero-junio), 17-48.
- Guillot, G. y Germaine Proudhomme. (1974). *Gramática de la danza clásica*. Buenos Aires: Hachette.
- Hinkelammert, F. (1995). *Cultura de la esperanza y sociedad sin exclusión*. San José: D.E.I.
- Klein, N. (2008). *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós.
- Levin, D. M. (2001). "Los filósofos y la danza", en: A Parte Rei. *Revista de Filosofía*. No 14. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>. Consultado el 18 de agosto de 2014.
- Mancilla, H.C.F. (1999). *Espíritu crítico y nostalgia aristocrática. Ensayos dispersos sobre las limitaciones de la modernidad*. La Paz: CIMA.
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream*. Barcelona: Taurus.
- Martín, M. C. (2008). Prólogo, en: J. C. Vilcapoma (2008). *La danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Mesa, J. y Teresa G. (1977) *Oruro. Origen de una Villa Minera*. Documentos Orureños. Vol. II (pp. 57-94). Oruro: PREFOR.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- _____ y P. P. Gómez (ed.) (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Panikar, R. (2009). *La puerta estrecha del conocimiento. Sentidos razón y fe*. Barcelona: Herder.
- Regner, O. F. (1965). *El nuevo libro del Ballet*. Buenos Aires: Universitaria.
- Rodríguez, R. M. (2011). "Uniendo arte y ciencia a través de la danza movimiento terapia", en *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, Junio N° 7 - AÑO V. 4-11. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675957>. Consultado el 7 de julio de 2014.
- Romero, J. (2015). "Pasos hacia una descolonización de lo festivo". En prensa.
- _____ (2014). "La noción de Patrimonio como colonialidad festiva". Ponencia presentada al II Congreso de Antropología: Desarrollo Interacción y Flujo de Antropologías en Bolivia. 22 al 26 de septiembre de 2014, La Paz, Bolivia.
- _____ (2009). "Interculturalidad y Liberación. A propósito del Carnaval de Oruro", en: M. Lara; K. De Munter (Eds.), *Dinámicas interculturales en contextos transandinos* (pp. 97-127). Oruro, Consejo Universitario Flamenco VLIR-USO y CEPA.
- _____ (2007). "Morenada y liberación. Una aproximación crítica a la Morenada de los Cocanis en el Carnaval de Oruro", en *Revista PORIKAN*, 9(12), 83-101.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: De bolsillo.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del Espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Vilcapoma, C. J. (2008). *La Danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.





Fraternidad Artística y Cultural la Diablada. Carnaval 2013. Oruro Bolivia. Fotografía: Javier Reynaldo Romero Flores ▲