

EL USO DE LA PARODIA COMO HERRAMIENTA ARTÍSTICA EN DANZAS PRIVADAS. MANUAL DE RITUALES DE JORGE HOLGUÍN URIBE¹

The Use of Parody as an Artistic Tool in Jorge Holguín Uribe's *Danzas privadas. Manual de rituales* (Private Dances. Manual of Rituals)

Claudia Cadena

Comunicadora Social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín; magíster en Hermenéutica Literaria, de la Universidad EAFIT, de la misma ciudad. Directora de la Academia de danza Claudia Cadena.

Dirección postal: calle 20 Sur # 25 B 16, Medellín, Colombia.
Correo electrónico: ccadena@eafit.edu.co

Resumen

Este artículo busca evidenciar el valor artístico de *Danzas privadas. Manual de rituales* de Jorge Holguín Uribe, a partir del uso de la parodia, para mirar si es posible inscribirlo en el mundo de lo literario. Las características del texto en cuanto a forma y contenido, además de su clasificación como “manual”, hacen difícil hacer una aproximación literaria a primera vista; sin embargo, teniendo en cuenta el amplio mundo de la literatura y la gran variedad de teorías acerca de ella a través del tiempo, es pertinente detenerse solo algunas de ellas y dejar que sea el mismo texto el que revele su valor artístico. Para tal propósito se tiene en cuenta el estudio sobre la parodia posmoderna efectuado por Linda Hutcheon, no sin antes dar una mirada a los estudios sobre el lenguaje literario de Roman Jakobson y de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, revisar las consideraciones hermenéuticas de Paul Ricoeur y retomar la definición de las listas realizadas por Umberto Eco.

Palabras clave: parodia posmoderna, Jorge Holguín Uribe, *Danzas privadas. Manual de rituales*.

Abstract

This article addresses the artistic value of *Danzas privadas. Manual de rituales* by Jorge Holguín Uribe from the use of parody to analyze to what extent it can be subscribed within the literary world. The characteristics of the text in form and content, as well as its description as a “manual”, present a difficulty when attempting an initial literary approximation. Nevertheless, considering the wide variety of the global literary spectrum, as well as the various accepted theories through time, it is pertinent to analyze in detail some of these, and thus, allow the text itself to reveal its full artistic value. For this purpose, Linda Hutcheon's study on postmodern parody will be analyzed, and complemented by sketches from the studies on literary language by Roman Jakobson and Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Furthermore, Paul Ricoeur's hermeneutical considerations are also included as an initial input and Umberto Eco's lists definitions are taken in its full value to set up this literary analysis.

Keywords: Theory of literature, postmodern parody, Jorge Holguín Uribe, *Danzas privadas. Manual de rituales*.

1. El texto fue elaborado en el Seminario de trabajo de grado de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT y se presenta para obtener el título de magíster en Hermenéutica Literaria en el año 2013.

Una mirada a *Danzas privadas. Manual de rituales*

El texto de Jorge Holguín Uribe (Bogotá, 1953 - Copenhague, 1989), escrito en 1976, fue publicado primero en Canadá en 1982, luego en Dinamarca en 1984 y después en Colombia en 1987. En el año 2011 llegó a manos de Cristóbal Peláez González:²

Nunca tuve la dicha de ver a Jorge Holguín Uribe danzando, ni siquiera lo conocí personalmente; su existencia me llegó por azar una noche a través de Ómar Orozco Jiménez, director de la revista *Vía Pública*, quien me extendió un surtido de publicaciones del desconocido, recibidas de la pintora Martha Elena Vélez, afectuosamente inquieta por dar a conocer la faceta literaria del artista. Eran ejemplares pequeños, de corto tiraje, que circulaban casi clandestinamente y, entre ellos, se encontraba la curiosa edición de *Danzas Privadas* (Peláez, 2011, p. 4).

Con *Danzas privadas. Manual de rituales*, Peláez inicia una exploración por la vida de este artista, un artista que, a través de sus palabras, fue revelando no solo su intimidad, sino también su faceta como escritor, matemático, coreógrafo y bailarín:

La lúdica se trenzaba con las matemáticas en el camino de la danza libre, pero trascendía a una especie de metodología para mantener cuerpo y mente en una continua disposición de arte, en la línea fronteriza entre lo cotidiano y el instante creativo, proponiendo que la estética no sea un ropaje ocasional. Convoca el ritual, esencia de la teatralidad, en momentos donde la tendencia cultural se dirige a la masificación, al gigantismo, perversión ante la cual declina cualquier posibilidad de comunicación (Peláez, 2011, p. 4).

En el mismo año y por sugerencia de Peláez, Tragaluz Editores retoma *Danzas privadas. Manual de rituales* para incluirlo en *Las Danzas privadas. Libro en tres transfusiones*, que incluye otros dos de sus textos: “Ricardo Corazón de Gelatina” y “Pafi, el virus y yo”. Para este trabajo se tomará *Danzas privadas. Manual de rituales*, texto de carácter experimental enmarcado dentro de una concepción posmoderna del arte, que utiliza la parodia como “una forma problematizadora de los valores” (Hutcheon, 1993, p. 2), y a manera de manual, propone veintisiete ejercicios para que el lector pueda crear una danza o una obra de arte: “Se trabaja con base en el postulado de que el arte es una serie de experiencias. Estos rituales serán su propia obra maestra” (Holguín, 2011, p. 12).

2. Fundador y director del Teatro Matacandelas de Medellín, grupo con el cual ha puesto en escena cerca de 45 piezas teatrales, con más de 5.000 representaciones. Allí se ha desempeñado también como dramaturgo. Ha impartido talleres y seminarios sobre puesta en escena y escritura dramática en Medellín, Bogotá, Manizales, Cuba y República Dominicana. Ha publicado *Angelitos empantanados* (Colcultura) y *Juegos Nocturnos 2*, libro de reciente edición en Tragaluz Editores. Colaborador de algunas revistas y periódicos: *El Colombiano*, *El Mundo*, *Vía Pública*, *Medellín en escena*, *Paso de Gato y Conjunto*.

El libro consta de tres partes: “Este es...”, “Programa” y “La importancia del movimiento”. En la primera parte, el autor hace una introducción al texto; en la segunda presenta una lista de actividades con sus respectivas explicaciones y en la última da unas observaciones sobre el valor del movimiento a modo de conclusión.

En la introducción, el autor explica al lector que el libro es:

Un manual de trabajo para obsesivos. Una forma de ejercitarse y divertirse sin molestar a nadie más que a sí mismo. Una forma de utilizar el tiempo entrenando la mente y el cuerpo. Un manual de mantenimiento para deportistas, amantes de cualquier especie de baile, contorsionistas, exhibicionistas, niños en vacaciones, parejas en trance de divorciarse, desocupados (Holguín, 2011, p. 10).

Adicionalmente, da unas recomendaciones al lector para poder efectuar las actividades: “Los rituales deben realizarse completos y en la secuencia que vienen” (Holguín, 2011, p. 10); más adelante, le brinda la posibilidad de abordar el texto como quiera:

Danzas Privadas no es un libro para leer, sino un libro de instrucciones para seguir. Puede tomarse como un ritual de cuatro semanas, un juego de cuatro semanas, o una obra de arte de cuatro semanas (Holguín, 2011, p. 11).

Vemos que el autor plantea el libro para ser leído como un “manual”, pero no precisamente de instrucciones, sino de rituales de danza, anticipando que la danza es un ritual y para explorarla propone una guía que se aparta de las pautas preestablecidas por la academia.

En el “Programa” se presenta la lista con todos los ejercicios correspondientes a cada día, empezando por el día lunes y terminando por el día sábado, lista que si bien podría parecer un poco caótica, es importante citar a continuación: “Ritual acumulativo”, “Danza del alfabeto”, “Ritos al azar”, “Tiempo del ayer”, “Sentido de la dirección”, “Danza de segunda mano”, “Ceremonia de la comida”, “Ritual del figoneo”, “Danza propia”, “Juego del teléfono”, “Ritmo de la actualidad”, “Sombras chinas”, “Contrastes”, “Recreo de la zona postal”, “Escuelas de baile”, “Movimiento lento”, “Juego del equilibrio”, “Ritual italiano”, “Caminata, Danza de ida y vuelta”, “Percepción de la gravedad”, “Homenaje a la velocidad”, “Rito de los medios de comunicación”, “*Finale*: Día en el parque”.

Luego de hacer un listado con todas las actividades, el enunciador expone cada uno de los ejercicios del “Programa”, a partir de acciones cortas escritas con verbos en tiempo imperativo: “vaya”, “anote”,

“meta”, “repita”, “realice”, “coma”, etc., que revelan la función apelativa o conativa del texto.³

Al finalizar cada una de las actividades, el enunciador de *Danzas privadas. Manual de rituales* recomienda unas lecturas que muestran ciertas relaciones intertextuales de carácter paródico, relaciones que Linda Hutcheon (1993) señala como deslegitimadoras de la concepción de las “obras maestras”, en cuanto estas “determinan cómo nos vemos a nosotros mismos y [al] mundo” (1993, p. 14). Así, traer a colación la *Aritmética de Bruño*, *La alegría de leer*, *Los hombres en la cocina* de la Fundación Niño Jesús, *Viva aquí y ahora* de Ram Dass, *La importancia de vivir* de Lin Yutang, *El medio es el masaje* de Marshall McLuhan, *Pies desnudos en el parque* de Neil Simon; con *Reptil en el tiempo* de María Helena Uribe de Estrada, *Historias de Amor* y *Las 24 horas de Montjuic* de Jorge Holguín Uribe; al igual que *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *Retrato del artista adolescente* y *Ulises* de James Joyce, *Viaje a pie* de Fernando González, *Cartas de Madame de Sévigné*, *Contrapunto* de Aldous Huxley, o *La parábola del retorno* de Barba Jacob, es atreverse a ubicar en el mismo plano desde lo más básico hasta lo más erudito, pero que en el fondo responden a esa intención del autor de *Danzas privadas* de poner en tela de juicio precisamente aquello considerado como “legítimo” y “autorizado”, o en otras palabras, poner en discusión aquello considerado como obra de arte.

Adicionalmente, encontramos que el enunciador también recomienda al lector ver videos de personas destacadas en el mundo de la danza, como Rudolf Nureyev y Mijaíl Bariyshnikov, que puede calificarse como una forma de “técnica autorreflexiva” (Hutcheon, 1993, p. 8), en la que se pone en cuestión el carácter icónico de estas dos figuras del arte danzario a partir del contraste entre la complejidad de la técnica de los dos bailarines rusos y la simplicidad de la propuesta estética de las *Danzas privadas*. Bien sabemos que la danza se encuentra inscrita desde la antigüedad como una forma de expresión artística; así mismo, la manera de aproximarse a ella ha tenido muchos cambios, desde la técnica clásica instaurada en las cortes italianas y francesas de la época del Renacimiento, hasta las técnicas de la época moderna, que marcaron una ruptura con la tradición e incorporaron otros elementos tanto en la concepción como en la creación.

De igual modo, los textos conectan al lector con el autor, de manera tal que aquel no solo lee la actividad, sino que también establece una relación directa con Holguín cuando este irrumpe en medio de algunos textos con sus propias expresiones: “Revuélvalos dentro de un sombrero (de copa,

3. “La orientación hacia el destinatario, la función conativa, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que tanto sintácticamente como morfológicamente, y a menudo incluso fonéticamente, se apartan de las demás categorías nominales y verbales” (Jakobson, 1960, p. 5).

preferiblemente, hable con un mago si no lo tiene)” (Holguín, 2011, p. 19), “Háblele al televisor (¡por fin!) mientras juega con los controles” (Holguín, 2011, p. 56), “Salte arriba y abajo (y no al revés) con sus manos empuñadas” (Holguín, 2011, p. 56), “Abra al boca (no olvide cerrarla)” (Holguín, 2011, p. 54). El uso frecuente de frases entre paréntesis rompe con la lectura y muestra la voz del enunciador que le habla directamente al lector y le permite su presencia en el texto, haciendo uso de la función fática del lenguaje.⁴

Las acciones que plantea el texto, como: escribir, recortar, pintar, moverse, saltar, etc., se relacionan con el movimiento, un movimiento que no pretende ejecuciones complicadas ni muy elaboradas, sino que están ligadas a lo simple y cotidiano. Recordemos que Holguín elabora los ejercicios a partir de textos cortos y haciendo uso del tono imperativo, que exigen una respuesta no verbal del lector, que pretende traducirse en una danza.

Como su título lo expresa, *Danzas privadas. Manual de rituales*, es un libro donde las actividades giran alrededor de la danza, una danza que no parece estar inscrita ni en lo público ni en lo académico, ni en la danza espectáculo, que requiere grandes montajes y virtuosismo para ser presentada a un vasto público; al contrario, por la asociación que hace el autor de ella con el “ritual”, se aproxima más a un encuentro consigo mismo, con la intimidad y la privacidad del ser:

Danzas privadas es una obra para danzomanos y también para gente normal. Utiliza el cuerpo, la mente y los sentidos. Es una oportunidad para comprometerse en la creación de una obra de arte consigo mismo, ¡única en su especie! (Holguín, 2011, p. 11).

Ello explica que el texto aborde la danza de manera particular, en cuanto que la asume como una danza que pretende desarrollar una actitud comprometida con el individualismo artístico y el estilo propio de la persona, actitud un poco en contra de aquella que se inscribe en el mundo de lo académico y que se preocupa por establecer una técnica específica del movimiento corporal con miras a ser ejecutada por un bailarín profesional.

Podemos agregar que la palabra “danza”, como tal, se encuentra varias veces en el texto, no solo en el título del libro, sino también en las actividades propuestas por el autor: “Danza del alfabeto”, “Danza de segunda mano”,

4. “Esta orientación hacia el contacto, o en términos de Malinowski, la función fática, puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación” (Jakobson, 1960, p. 6).

“Danza propia”, “Danza de ida y vuelta”; adicionalmente, hace alusión a ella en otras actividades: “Sentido de la dirección”, “Ritmo de la actualidad”, “Movimiento lento” y “Juego del equilibrio”, donde la dirección, el ritmo, el equilibrio y el movimiento se constituyen, a su vez, en elementos de la danza y reiteran la intención del autor de “hacer la danza popular y accesible a todos” (Holguín, 2011, p. 12); es decir, se plantea la posibilidad de crear una danza a partir de cualquier situación de la vida, situación que en muchos casos raya en lo absurdo.

Al final del libro, a modo de observación, Holguín hace referencia a la importancia del movimiento basado en la aproximación a la gimnasia que realiza Raymond Duncan, hermano de Isadora Duncan, bailarina y coreógrafa norteamericana y precursora de la danza moderna, quien relaciona el estudio de la gimnasia con “la manera de comprender y completar nuestra tarea en el universo” (Holguín, 2011, p. 11). Vemos cómo el autor retoma allí elementos del pasado e invita al lector a reflexionar sobre la danza del presente, mediante el uso de la parodia, es decir, “se detecta una intención que bien podría sonar como una de esas ‘nociones dieciochescas de ingenio y ridículo’” (Hutcheon, 1993, p. 2), que es necesario revisar para determinar cuál es su propósito en este trabajo.

A continuación se trata entonces de mirar cómo Holguín concibe el lenguaje para aproximarse a la danza, teniendo en cuenta que “las formas del arte del siglo xx nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos - desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso” (Hutcheon, 1993, p. 2). Para ello, empezaremos navegando por la teoría literaria, para buscar un apoyo teórico que permita evidenciar su valor literario.

Navegando por la teoría literaria: una búsqueda de relaciones entre la palabra y la acción

Los formalistas rusos fueron los primeros en hablar de manera sistemática de la literatura y considerarla objeto de estudio a partir de su literariedad. Roman Jakobson (Moscú, 1896 - Boston, 1982) propone particularmente la lingüística como ciencia general de la estructura verbal, incluyendo en esta a la función poética, en la cual la forma se amolda al contenido, y aclara que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal: “el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso” (Jakobson, 1960, p. 2), discurso que al ser considerado dentro del marco de la comunicación verbal reúne seis factores, referidos, en su orden, al emisor (función

emotiva), al canal (función fática), al código (función metalingüística), al objeto del discurso (función referencial), al mensaje (función poética) y al receptor (función conativa). La estructura verbal de un mensaje depende primariamente de la función predominante; sin embargo, Jakobson aclara que, en algunos casos, se debe tomar en cuenta la integración de las todas las funciones: “La diversidad no está en un monopolio por parte alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferente” (Jakobson, 1960, p. 4). Los recursos empleados por el autor de *Danzas privadas. Manual de rituales* que aluden a las funciones del lenguaje arriba citadas, adquieren un estatus diferente en el contexto del texto cuando se miran desde la parodia. Bajo este recurso literario, la función fática y la función conativa halladas en el texto pierden su poder denotativo y adquieren la facultad connotativa del lenguaje literario que trasciende el plano de lo real y le dan otro significado.

Por su parte, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, al abordar la literatura como una actividad estética, concepto que desarrolla en su libro *Teoría de la Literatura* (1975), considera que la obra literaria constituye una forma de mensaje verbal, por lo que es fundamental distinguir el lenguaje literario del no literario, razón por la cual retoma el estudio sobre la caracterización del lenguaje literario que hace Jakobson, para determinar que en el lenguaje literario, a diferencia del lenguaje usual, predomina la función poética esencialmente, porque

[...] en el lenguaje literario, el contexto extraverbal y la situación dependen del lenguaje mismo, pues el lector, no conoce nada acerca de ese contexto ni de esa situación antes de leer el texto literario (De Aguiar e Silva, 1975, p. 16).

Desde esta perspectiva, centrada en el lenguaje mismo, se abre un universo de posibilidades que, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica: “El lenguaje literario es semánticamente autónomo, porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar mundos expresivos enteros” (De Aguiar e Silva, 1975, p. 17); es decir, el lenguaje literario actúa como una especie de puente entre el mundo real y el mundo imaginario, donde, sin salirse totalmente de la realidad, es capaz de crear su propia realidad a partir de asociaciones o elementos que no siempre obedecen a las leyes de la lógica y de la coherencia. Lo connotativo o ambiguo del lenguaje literario no es precisamente su característica fundamental; por ello, De Aguiar e Silva propone más bien lo *plurisignificativo*, en tanto que “la configuración representativa del signo verbal no se agota en un contenido intelectual, ya que representa un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos” (De Aguiar e Silva, 1975, p. 18).

Para desarrollar este concepto, De Aguiar recurre a identificar dos planos en la estructura formal y semántica del lenguaje literario: uno el vertical o diacrónico, y otro el horizontal o sincrónico:

En el plano vertical, la multisignificación se adhiere a la vida histórica de las palabras, a la multiforme riqueza que el curso de los tiempos ha depositado en ellas, a las secretas alusiones y evocaciones latentes en los signos verbales, al uso que éstos han experimentado en una determinada tradición literaria (De Aguiar e Silva, 1975, p. 20).

Mientras que, “en el plano sincrónico u horizontal, la palabra adquiere dimensiones plurisignificativas gracias a las relaciones conceptuales, imaginarias, rítmicas, etc., que contrae con los demás elementos de su contexto verbal” (De Aguiar e Silva, 1975, p. 22).

Desde esta aproximación podemos observar que el lenguaje literario es plural por esencia y que en ese afán por crear mundos nuevos y explorar las posibilidades significativas de la lengua, unas veces haciendo énfasis en el valor histórico de las palabras y otras veces en sus relaciones, surgen movimientos o corrientes que conceden valor central a la liberación de la palabra y exaltan sus posibilidades significativas; de ahí la importancia de mirar el mundo del texto, el mundo al cual hace referencia Paul Ricœur como aquel que hace posible “abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible” (Ricœur, 2006, p. 15). El texto actúa entonces como elemento mediador entre el autor y el lector, o como lo señala Ricœur: “es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y sí mismo” (Ricœur, 2006, p. 16). Ello explica que el texto se convierte en esa herramienta de la cual se vale el autor para re-crear, para re-configurar el mundo y de esta manera crear mundos nuevos, mundos donde los personajes y sus acciones, al igual que las circunstancias espaciales y temporales por las que transitan, se configuran en y por el lenguaje y de acuerdo con el modelo del actuar humano, tal como se desarrolla una acción en el mundo empírico.

Mirar el mundo del texto equivale entonces a arriesgarnos a explorar una dimensión desconocida, una dimensión en la cual el acto de leer adquiere relevancia, en la medida en que nos prepara para vivir una aventura entre las palabras y la acción, aventura que no siempre está presente para ser reflejo de una realidad, sino también para resistirla, transgredirla, contradecirla y atreverse a interpretarla. Es necesario entonces asumir una actitud abierta frente al texto, no con el propósito de hacer una mera captación conceptual, sino un encuentro con el sentido del texto transmitido a través del lenguaje.

La inscripción literaria de *Danzas privadas. Manual de rituales*

En *Danzas privadas. Manual de rituales* se advierte una cadena discursiva entre la palabra y la acción, cadena que conforma el cuerpo del texto como tal, es decir, se evidencia una relación directa entre lo que se dice y lo que se hace (o pretende que se haga). Como se dijo anteriormente, es un texto que expone unas instrucciones de manera clara y precisa sobre un tema específico, en este caso sobre ejercicios de danza que deben ser ejecutados por el lector, el cual —como el “lector modelo” de Umberto Eco— debe estar en condiciones de “hacer conjeturas sobre el [texto]” (Eco, 2011, p. 48); es de anotar que “identificar la intención de un texto significa identificar una estrategia semiótica, estrategia que se puede detectar en el terreno de las convenciones estilísticas establecidas” (Eco, 2011, p. 48). Con todo, en *Danzas privadas. Manual de rituales*, Holguín deja a discreción del lector una interpretación que no responde, siguiendo a Eco, “a sus intenciones, sino [a] una compleja estrategia de interacciones” (2011, p. 48), en la que se pone a prueba su competencia interpretativa en un nivel que abarca una lectura desde el cuerpo en la que el texto deviene en acción.

El lector que aborda *Danzas privadas. Manual de rituales* puede observar que no se trata de un manual convencional como tal, pero sí de un acto que legitima y subvierte el arte dancístico a partir de acciones rutinarias que, al mismo tiempo, lo ponen al alcance de cualquier persona; así, Holguín, haciendo uso de la parodia, se comunica con el lector para invitarlo a ejecutar acciones aparentemente ridículas, llámense danza, ritual u obra de arte, y a reflexionar sobre textos aparentemente básicos. En ese sentido, la relación entre la palabra y la acción es constante en el texto, en la medida en que la palabra invita al lector a crear imaginariamente su propia realidad, una realidad del mundo factual que se revela en un conjunto de signos que cumplen con su propia situación comunicativa, situación que bien podríamos definir como “una reevaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas” (Hutcheon, 1993, p. 8).

De hecho, en el texto no solo se lee o se capta el contenido, sino que también se da un sentido, en tanto explora diferentes posibilidades de relación entre la literatura y la danza, a partir del empleo de la parodia. Las acciones que ordinariamente pueden ser realizadas de forma casi automática, el escritor las retoma y bajo un aparente humorismo las plasma en el texto; una vez allí, estas acciones adquieren un cierto estatus comunicativo, en la medida en que responden a la propuesta del texto; es decir, se puede establecer una relación entre el autor, el texto y lector, si este efectivamente lleva a cabo la actividad que dice el texto y hace consciente el movimiento inconsciente y lo convierte en una danza o “ritual”.

En *Danzas privadas. Manual de rituales* se replantea la danza y la literatura desde la “transgresión autorizada” (Hutcheon, 1993, p. 8), que permite que “el pasado sea admitido como inscrito, pero también que sea subvertido al mismo tiempo” (Hutcheon, 1993, p. 11). En Holguín, la obra reconoce la danza como una forma de expresión artística, expresión que trasciende a “una especie de metodología para mantener el cuerpo y la mente en continua disposición de arte, en la línea fronteriza entre lo cotidiano y el instante creativo, proponiendo que la estética no sea un ropaje ocasional” (Holguín, 2001, p. 4), y se subvierte, permitiendo su acceso a cualquier persona a través de un texto que propone ejercicios planteados desde actividades simples y cotidianas.

Paul Ricœur plantea al respecto que el sentido del texto surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector (Ricœur, 2006); de ahí la importancia de apropiarse de una obra por la lectura, para “desplegar el horizonte implícito del mundo que envuelve las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada” (Ricœur, 2006, p. 15). En *Danzas privadas. Manual de rituales* no es precisamente una historia narrada la que da cuenta del sentido del texto, pero sí la forma de utilizar el lenguaje, que se inclina hacia lo poético, en tanto que el autor subvierte la aproximación que hace a la danza con el empleo de la parodia, “para volver a vincular las estrategias representacionales del presente con las del pasado, a fin de criticarlas a unas y otras” (Hutcheon, 1993, p. 13).

Señales de lectura literaria que contribuyen a una interpretación de *Danzas privadas. Manual de rituales*

El dato sobre las cuatro semanas que encontramos en el texto le brinda al lector una clave para hacer una lectura a la luz de la experiencia ritual, una experiencia que cumple con una función específica en el acontecer de la vida, bien sea relacionada con el tiempo, con el espacio o con la misma condición humana. El tiempo que toma la luna en dar la vuelta a la tierra equivale a cuatro semanas y se conoce como *mes lunar*. Este ha sido utilizado por los seres humanos desde la antigüedad para dar explicación a ciertas regularidades en la naturaleza, como el ciclo sexual de las mujeres o las mareas, regularidades que bien podrían leerse en el libro como esas experiencias que propone el autor con los ejercicios y que, a su vez, están relacionadas con los mitos creados alrededor de los efectos de la luna en cada una de sus fases. Encontramos allí una suerte de elemento mágico que “confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon, 1993, p. 3), pero que a la vez responde a esa necesidad

humana de entender el mundo y apropiarse de él desde lo cosmogónico, es decir, una suerte de narración mítica que pretende dar respuesta al origen del Universo y al de la propia humanidad.

Con una lectura superficial de *Danzas privadas. Manual de rituales*, se observa que no pasa de ser un “manual”, es decir, un libro que da instrucciones precisas sobre algo, en este caso, sobre los rituales o danzas; sin embargo, con una lectura más profunda, se encuentra más que una simple enumeración de actividades, una suerte de elementos que parece no tuvieran relación directa ni con el manual ni con la danza, pero que posiblemente tienen que ver con ese carácter paródico del texto: seis de ellas hacen alusión al tema de lo ritual: “Ritual acumulativo”, “Ritos al azar”, “Ceremonia de la comida”, “Ritual del fisgoneo”, “Ritual italiano” y “Rito de los medios de comunicación”; dos de ellas aluden al tema del ritual, pero de manera indirecta: “Caminata” y “*Finale*: Día en el parque”; ocho actividades se refieren al tema de la danza: “Danza del alfabeto”, “Danza de segunda mano”, “Danza propia”, “Danza de ida y vuelta”, “Sentido de la dirección”, “Ritmo de la actualidad”, “Movimiento lento”, “Juego del equilibrio”; cinco actividades se refieren al juego: “Juego del teléfono”, “Sombras chinas”, “Contrastes”,⁵ “Recreo de la zona postal” y “Juego del equilibrio”; tres actividades retoman elementos de la física, como la gravedad, la velocidad y el tiempo: “Tiempo del ayer”, “Percepción de la gravedad” y “Homenaje a la velocidad”.

Se advierte que, en esta lista, lo ritual, la danza, el juego y la física son los ejes centrales de las actividades. Entre lo ritual y la danza se suman dieciséis actividades, mientras que entre el juego y la física se suman ocho actividades. Esa constante del número cuatro, manifiesto él y en sus múltiplos, está presente también en la distribución de los ejercicios y bien podría decirse que son señales que, como lo refiere Hutcheon, “nos enseñan las reglas del juego y nos hacen estar alerta a otras posibilidades” (1993, p. 13).

Adicionalmente, el texto presenta una suerte de enumeración por propiedades, que, como se dijo antes, parece aproximarse a una lista, pero que además revelan un acto poético. Sobre este tema, Umberto Eco, en su libro *Confesiones de un novelista*, nos cuenta:

La lista —que en la época clásica había sido un *pis aller*, en último recurso, una manera de hablar de lo inexpresable cuando faltaban las palabras, un tortuoso catálogo que implicaba la silenciosa esperanza de encontrar tal vez

5. Este ejercicio propone una actividad que, según el instrumental de la hermenéutica del arte ofrecido por Gadamer, en *La actualidad de lo bello* (1991), podemos considerarla un juego, porque “la función de representación del juego no es un capricho cualquiera, sino que, al final, el movimiento del juego está determinado de esta y aquella manera. El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego” (Gadamer, 1991, p. 68).

una forma que impusiera orden en unos cuantos accidentes aleatorios— se convirtió en un acto poético ejecutado por puro amor a la deformación (Eco, 2011, p. 180).

Nos dice Eco que fue Rabelais precisamente quien inició una poética de la lista por la lista, una poética de la lista por exceso y que fue ese gusto por el exceso el que posiblemente inspiró a Giambattista Basile en *Pentamerón, el cuento de los cuentos*, a Robert Burton en *Anatomía de la melancolía*, a Giambattista Marino en la parte x de su *Adonis* y Víctor Hugo en *Noventa y tres* (libro II, capítulo III) a convertir un registro archivístico en una experiencia alucinante (Eco, 2011, p. 181).

De la misma manera, en *Danzas privadas. Manual de rituales* se presenta una suerte de exceso en el desarrollo de las actividades, donde el enunciador muestra las actividades a modo de lista, como, por ejemplo, en la actividad de la “Danza del alfabeto”, en la cual hace una lista correspondiente a cada una de las letras del alfabeto con su correspondiente explicación de la acción:

A. Arqueé hacia atrás; B. Bostece; C. Corra; D. Dóblese y desdóblese; E. Estírese, F. Fije su mirada al frente; G. Gatee; H. Hale su pelo (si lo tiene); I. Improvise; J. Juegue con los dedos; K. Levante un kilo de peso; L. Levite; M. Manos arriba y marche; N. Niegue con la cabeza; O. Ondule; P. Patee; Q. Quieto, quieto; R. Ríase; S. Silbe y salte; T. Tuérzase hacia a un lado y tosa; U. una los codos; V. Vibre; W. Tome un sorbo de whisky; X. Toque xilófono en sus dientes; Y. Yérgase; Z. Zapatee en zigzag (Holguín, 2011, p. 17).

En esta lista, al igual que la del “Programa”, no se ve incongruencia, a pesar de ser excesiva; no obstante, ese tipo de situación es precisamente a la cual se refiere Eco como representación no caótica de una situación caótica (Eco, 2011, p. 184).

A propósito, este autor define la *lista* como

[...] una forma de construir de nuevo el mundo, poniendo casi en práctica el método de Tesoro de acumular propiedades para producir nuevas relaciones entre cosas dispares, y en cualquier caso para poner en duda las que acepta el sentido común (Eco, 2011, p. 192).

Ello permite explicar el carácter paródico que Holguín pone a prueba en su texto, donde más que un manual, desafía al lector a captar una visión del mundo de la literatura y el mundo de la danza que se debate entre lo legítimo y autorizado, para transgredirlo y criticarlo.

Las relaciones que se presentan entre la literatura y la danza se captan en la manera particular de concebir el texto y en la forma de aproximarse a la danza desde la continuidad y desde la diferencia (Hutcheon, 1993): desde

la continuidad, por tratarse de ese perpetuo estado de metamorfosis en el que se encuentran las artes, y diferencia, por permitirse explorar acercamientos tanto de la lengua como del movimiento desde ángulos nuevos y perspectivas diferentes que a veces chocan con lo académicamente establecido y estéticamente aceptado.

De forma similar, se presenta una suerte de pretexto por apropiarse del mundo, un mundo que guarda una relación directa entre el elemento subjetivo, llámese *ritual-magia*, y el elemento objetivo, llámese *ciencia-física*, para dar como resultado una experiencia con el mundo de la danza. Una danza irreverente, metafísica, experimental, y que al igual que su texto solo es posible abordar con una actitud desprevenida y arriesgada, con una actitud ansiosa de explorar mundos nuevos, mundos que existen por las palabras y que se reivindican por las acciones, acciones que se materializan en una obra de arte.

Al igual que otros escritos que se convirtieron en su época en verdaderas tesis sobre la danza y que fueron escritos a manera de “cartas”, tales como *Cartas sobre la danza y el ballet* (Noverre, 2004) y *Cartas a un joven bailarín* (Béjart, 2001), lo que predomina en *Danzas privadas. Manual de rituales* es revolucionar la escena de la danza a partir de un texto rebelde y rupturista, un texto que arrastra al lector, al que tanto Holguín, como Noverre y Béjart, saben convertir en su interlocutor, para generar dudas sobre las actuales formas de danza, estimulando la creación y la acción a partir de las palabras.

Noverre (2004) quiere convertir la danza en un medio de expresión, y para ello la eleva a la categoría de arte imitativo de la naturaleza y le confiere una identidad como arte interpretativo, mediante el cual los bailarines, despojados de sus máscaras y empleando gestos, figuras danzadas y los propios pasos de danza, deben expresar sus sentimientos y emociones; de modo similar, Béjart quiere simplificar y limpiar la danza, redescubrir y vivificar la tradición coreográfica universal para que la gente vea una danza y proyecte en ella su propia vida. Al respecto, Béjart dice: “La danza permite mezclar un placer estético, un placer dinámico y un placer emocional; con un mínimo de explicaciones, un mínimo de anécdotas y un máximo de sensaciones” (citado en Núñez, 2012). Asimismo, Holguín pone a prueba su talento artístico y, a manera de parodia, enfrenta a la danza, vista a la luz de la técnica, con la danza vista a la luz de la no-técnica, y propone crear una obra maestra a partir de experiencias cotidianas con el movimiento, tales como jugar, comer, recordar, escribir, imitar, pensar, etc., es decir, no pretende dar unas “normas” específicas sobre este arte, sino exponer la danza a una experiencia desde lo simple y lo popular:

Danzas privadas es posiblemente el original más barato que usted podrá poseer. Está basado en la idea de que hacer la danza popular y accesible a todos, es algo más que proyectar los arabescos de Alicia Alonso a través del satélite de la TV (Holguín, 2011, p. 12).

Poner en el mismo plano la danza popular con “los arabescos” de Alicia Alonso, considerada una de las figuras más importantes del ballet en el mundo, es atreverse a parodiar la danza clásica como referente principal de la danza refinada y elegante, académica y técnica, con una danza que no exige otra cosa distinta a hacer de cualquier tipo de actividad algo consciente, libre y espontáneo. De hecho, el texto invita al lector a acercarse a una experiencia de mundo, un mundo donde las palabras se conectan de manera directa con las acciones y dan como resultado unos comportamientos o experiencias de vida, en tanto que, como dice Paul Ricœur, “una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada” (Ricœur, 2006, p. 17). En este caso, la experiencia de mundo que propone el texto invita al lector a replantear aquello que puede ser considerado como una obra de arte desde la crítica que legitima y a la vez subvierte tanto el lenguaje como la danza.

En la lectura de *Danzas privadas. Manual de rituales* se ve precisamente esa búsqueda de nuevas posibilidades con las palabras, palabras que invitan a la acción. El libro hace énfasis en el lector-creador, es decir, centra su atención en el concepto de *creación*. De esta manera, existen unos símbolos que son los intérpretes internos de la acción, es decir, es posible interpretar algunos apartes del texto como diferentes acciones que permiten la construcción de una danza, o como propone Holguín, la construcción de un ritual del movimiento a partir de la apropiación de situaciones de la vida cotidiana aparentemente ridículas, pero que despiertan ciertas reflexiones sobre aquello que simbolizan.

Ahora bien, el simbolismo confiere a la acción una primera legibilidad: “Hace de la acción un cuasi-texto para el cual los símbolos proporcionan las reglas de significación en función de las cuales tal comportamiento se puede interpretar” (Ricœur, 2006, p. 18). Las acciones, entonces, pueden ser enunciadas, debido a que están articuladas en un manual con signos, reglas y normas, pero también porque están presentes en nuestra cotidianidad y son llevadas al texto para crear una experiencia de vida, o en palabras de Paul Ricœur, “una comprensión de sí” (Ricœur, 2006, p. 20); es decir, las acciones vuelven a las palabras y estas regresan otra vez a las acciones, formando así un círculo vicioso en donde el texto se completa en la vida y la vida se comprende a través de los textos.

El texto actúa, pues, como testigo de una acción que puede pasar desapercibida mientras no existan las palabras que den cuenta de ella, para ser consignadas

en un papel y hacerla perdurar en el tiempo. El carácter efímero del movimiento, en este caso de la danza, logra preservarse entonces a través del texto, en tanto que el lector que aborda el libro logra acercarse a la acción que allí se consigna y volver a ella cuantas veces quiera. La experiencia de mundo que el lector puede tener cada vez que aborda el texto varía según sea la situación; sin embargo, hay algo que perdura y es el texto como tal, que siempre está dispuesto a ser interpretado desde la lectura.

Al acercarse el lector a *Danzas privadas. Manual de rituales* puede encontrar una suerte de liberación interior, de estremecimiento, de evasión, que, según De Aguiar e Silva, significa

[...] la fuga del yo ante determinadas condiciones y circunstancias de la vida y del mundo y, correlativamente, implica la búsqueda y la construcción de un mundo nuevo, imaginario, diverso de aquel del cual se huye, y que funciona como sedante, como compensación ideal, como objetivación de sueños y aspiraciones (De Aguiar e Silva, 1975, p. 61).

¿Dónde se ve esa evasión en el texto estudiado? Según lo anterior, la evasión como fenómeno literario puede comprobarse tanto en el escritor como en el lector. En el primero puede presentarse: 1) transformando la literatura en una religión, en cuyo seno el artista, arrastrado por las torturas y los éxtasis de su creación, olvida el mundo y la vida. Al respecto, podemos ver que el escritor desde el título del libro nos presenta *Danzas privadas* como un “manual de rituales”, hecho que lo pone en otro contexto, tal como lo indica su nombre, en el de manual, y en el de ritual, y que en el desarrollo de los capítulos se evidencia como tal. 2). En el tiempo, buscando en épocas remotas la belleza, la grandiosidad y el encanto que el presente es incapaz de ofrecer. A final de cada ejercicio, Holguín recomienda unas lecturas que invitan al lector a una conexión entre el pasado remoto y el presente, especialmente “el tercer y cuarto cuartos del siglo xx” (Holguín, 2011, p. 12). Por ejemplo, recomienda al final del cuarto ejercicio la lectura de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y al final del quinto ejercicio recomienda *Cartas de Madame de Sévigné*. 3) En el espacio, que se manifiesta en el gusto por los paisajes, por las figuras y las costumbres exóticas. Así, vemos cómo el escritor hace referencia a lugares o costumbres exóticas en algunos apartes del libro, tales como en el ejercicio “Ritual del Fisgoneo”, donde el escritor invita al lector a que se convierta en una suerte de espía y trae a colación la historia de Mata Hari.

De Aguiar e Silva añade también otras dos maneras donde se puede presentar la evasión como fenómeno literario: en la creación de personajes y en el ensueño, los cuales, para nuestro caso, no referenciamos, pues no se evidencian como tal en la lectura.

La evasión se verifica también con el lector, que en este caso se presenta a través de lo que De Aguiar e Silva señala como bovarismo:

[El lector] llega a la evasión a través del tedio, de la frustración y del proceso psicológico conocido como *bovarismo*, es decir, la tendencia a soñar ilusorias felicidades y aventuras, y a creer en el ensueño tejido (De Aguiar e Silva, 1975, p. 67).

Así, el lector que afronte la lectura de *Danzas privadas* y se deje seducir por el texto será invitado a vivir de alguna manera una aventura, la aventura del movimiento, la felicidad y el placer de la danza.

De ahí que la evasión, como fenómeno literario que se presenta en el texto, hace alusión a ese terreno donde, tanto el autor como el lector, se encuentran en medio de un juego entre las palabras y la acción, un juego que subvierte, pero que a la vez legitima que la literatura y la danza se replanteen desde otra mirada, una mirada que critica la danza convencional y transcodifica, además, el modo como se concibe un manual, haciendo uso del lenguaje poético.

En este juego “evasivo” se permite un acto de doble proceso de instalación e ironización (Hutcheon, 1993), en tanto que el autor retoma aspectos y circunstancias de la vida cotidiana para abordar el movimiento de manera consciente y a partir del texto ofrecer la oportunidad al lector de construir su propia danza.

Aproximación estética de la obra

El lector que aborde *Danzas privadas. Manual de rituales* tiene el reto de navegar aparentemente por un texto de palabras simples y acciones cotidianas, pero que en verdad se tejen es para transformar la realidad, transgredirla y cuestionarla. Un lector ajeno a ello puede incluso caer en una trampa dictada por el sentido común y la pretendida “normalidad”, y considerarlo algo ridículo; sin embargo, ir más allá de los límites del texto, al encarnarlo en la acción del ejercicio del lector-ejecutante, permite, a su vez, ver en él una suerte de manifiesto en contra de lo establecido por la literatura y por la danza.

La forma de proponer la danza desde la cotidianidad, y no desde la academia, la manera de dirigirse al lector mediante enunciados cortos e imperativos, la propuesta de abordar el libro a la luz de la cosmogonía (tiempo lunar), son signos que revelan el carácter irreverente y paródico del texto: lo irreverente visto desde la forma, en tanto que es un texto que

se puede definir como una mezcla de estilos que evocan al manual, pasan por un listado y tiene tintes poéticos y humorísticos; y en cuanto a lo paródico, visto en el contenido, en tanto que no se trata precisamente de un manifiesto dogmático sobre la danza, sino de un ejercicio de transgredir y subvertir la forma de aproximarse a ella.

De forma similar, la relación entre el acto de escritura y la lectura del ejecutante de los ejercicios propuestos por Holguín en *Danzas privadas. Manual de rituales* da cuenta de una experiencia en la que el autor retoma cualquier tipo de situación y con un juego de palabras se dirige al lector para indicarle cómo puede relacionarse con ellas y transformarlas en una danza o un “ritual”, proponiendo así una experiencia de vida, una vida que en el marco de lo cotidiano expresa una rebeldía contra la manera de relacionarse con el mundo y con los demás.

Dar una mirada a la historia de la literatura y a las teorías de algunos de sus críticos, así como a escritos considerados verdaderos manifiestos sobre la danza, permite afirmar que al transgredir el mundo del lenguaje mediante la apropiación de las palabras-guía de cada ejercicio propuesto al lector-ejecutante, se instaura una experiencia que rompe con los esquemas tradicionales acerca de la capacidad del ser humano para adquirir conciencia de su cuerpo y de las acciones que realiza cotidianamente. Con lo cual *Danzas privadas. Manual de rituales* abre nuevas posibilidades estéticas en el momento de abordar el mundo del arte.

Podemos concluir que el valor artístico de este libro se evidencia en el empleo que hace Holguín de la parodia como herramienta artística para transgredir el mundo de la danza y subvertir el mundo de la literatura a partir de un diálogo directo entre la palabra y la acción, diálogo donde la palabra es capaz de inmortalizar un fenómeno efímero, volverlo “norma” y darle el estatus de “obra de arte” gracias a la percepción de la realidad y a la imaginación de este artista que permite abrir la posibilidad de inscribir su obra en el vasto mundo del arte, porque... al fin de cuentas, ¿qué es una obra de arte?

Referencias bibliográficas

- Béjart, Maurice (2001). *Lettres á un jeune danseur*. France: Actes Sud.
- De Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Eco, Umberto (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Bogotá: Random House Mondadori, S. A.
- Gadamer, Hans-George (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Holguín, Jorge (2011). *Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Hutcheon, Linda (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, pp. 187-203. Recuperado el 22 de octubre del 2013 de <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>
- Jakobson, Román (1960). *Lingüística y poética*. Recuperado el 2 de octubre de 2013 de <http://www.textosenlinea.com.ar/textos/Linguistica%20y%20poetica.pdf>
- Noverre, Jean-Georges (2004). *Letters on Dancing and Ballets*. Nottingham: Russell Press.
- Núñez Jaime, Víctor (2012). Maurice Béjart y el precio de la pasión. Recuperado el 24 de septiembre de 2013, de http://elpais.com/elpais/2012/07/06/gente/1341583735_928721.html
- Peláez, Cristóbal (2011). Las Danzas privadas. Libro en tres transfusiones. Prólogo. En Jorge Holguín (2011). *Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe* (pp. 4-7). Medellín: Tragaluz Editores.
- Ricœur, Paul (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Rev. Agora. Papeles de filosofía*, 25(2), 9-22.