



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

La fémina y la danza como experiencia de Nación

María Teresa García Schlegel

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento Antropología
Bogotá, Colombia
Año 2016

La f3emina y la danza como experiencia de Naci3n

Mar3a Teresa Garc3a Schlegel

Tesis presentada como requisito parcial para optar al t3tulo de:
Doctora en Antropolog3a

Directora:

Doctora Myriam Esther Jimeno Santoyo

L3nea de Investigaci3n:

Antropolog3a Social

Grupo de Investigaci3n:

Conflicto Social y Violencia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropolog3a

Bogot3, Colombia

A3o 2016

*A la danza que ha guiado con tanta
generosidad mi vida*

Agradecimientos

A mi marido, el mejor compañero de navegación y de rumba que la vida generosa me puso al lado, con quien me hice etnógrafa aún antes de saberlo por los caminos del amor y del respeto. Tan oportuno en tenderme la mano cuando desfallecía conteniendo mis desmesuras y atendiendo mis flaquezas. Cuánto agradezco todo el amor, el tacto y la inteligencia que puso en asistir y defender mi libertad y mis búsquedas.

A mi padre que me enseñó a dejarme ir para encontrarme en los libros y me ha acompañado y estimulado día a día en esta empresa. Desde siempre he contado con su infinito amor, comprensión y ternura, el mejor equipaje que pude tener en este viaje y todos los que he emprendido. A mi madre, mi “feminista salvaje”, quien guiando mi baile con su sandunga y su coraje y me llevó a entender las rutas carnavalescas que toma la búsqueda de libertades y autonomías en las mujeres costeñas. Arrulló con su sabrosura costeña mi danza y mi vida. Agradezco mi hijo, a quien bailé en el vientre y me sigue enseñando a bailar la vida.

A mi asesora Myriam Jimeno, mi gran maestra, que algún día feliz me dijo “me interesa, venga” y se entregó a la titánica tarea de acompañarme dando forma, rigor y sentido a mis preguntas de bailarina y profesora. Gracias maestra por su amoroso y estricto acompañamiento, su infinita generosidad e inteligencia.

A mi profesor de rumba, Alexander Fonseca, que supo con su maestría trocar mis prejuicios en placer y conocimiento. Estoy infinitamente agradecida por su afecto, su honesto testimonio y su entrega. A mis compañeras de la rumba con quienes compartí el goce de bailar juntas y recolectar historias al abrimme sus experiencias. Sus juguetonas y espontáneas conversaciones fueron guiando mis indagaciones y me blindaron de no desviarme de la alegre ruta que traza el placer de hacer y pensar desde el movimiento.

A los bailarines, gestores y directores de danza que me permitieron generosamente navegar por sus reflexiones y recuerdos y de manera muy especial, a mi entrañable compañera en la danza, cómplice y amiga Nubia Rivera, a quien debo el alivio de entender lo que me perturbaba en el alegre e interminable palique que siempre nos ha convocado.

A mi alma mater, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y su Facultad de Artes ASAB que me concedió la comisión doctoral y cultivó mis inquietudes con su bullente producción artística y cultural y sus continuos cuestionamientos acerca del arte y su lugar en la sociedad colombiana.

A la Universidad Nacional de Colombia y su programa en Antropología que me aceptó como bailarina y me abrió generosamente el poderío de su academia acunando mi ruta hacia hacerme antropóloga. A mis profesores Andrés Salcedo, Jaime Arocha, Martha Zambrano, Cesar Abadía y por supuesto mi maestra Myriam Jimeno y a mis compañeros del doctorado, Angie, Andrés, Clara, Luis Alberto, Marco, Christian y Daniel que acogieron generosamente tanto mis aportes como mis ingenuidades y torpezas. Al grupo de investigación Conflicto Social y Violencia del CES que tomó en serio mis inquietudes y propuestas y que con su acompañamiento cultivó mi producción académica. Agradezco de manera especial a la oportuna guía que allí me brindó Daniel Varela. Haber tomado el seminario Cuerpo y modernidad con la maestra Zandra Pedraza fue fundamental para que esta investigación no se quedara encasquillada en el cuerpo y fluyera en movimiento. Fue ella quien incentivó el relato que abre el capítulo uno de este documento. Gracias Maestra.

A Sonia Castillo, mi generosa mentora desde la orilla de las artes que me alentó y llenó de coraje para emprender esta ruta y me guio sagazmente por sus interminables meandros con su enorme corazón y dulzura. A Jaime Olivares por su alegre escucha y por ofrecerme generosamente sus rutas carnavalescas barranquilleras. A Martha, Dorys, Mario, Carlos, y con ellos a mis compañeros y alumnos de Arte Danzario de la Universidad Distrital, que le dan día a día sentido y pertinencia a estas búsquedas.

Agradezco la lectura concienzuda y atenta de mis evaluadores Mara Viveros y Carlos Miñana. Sus preguntas y objeciones así como con sus generosas sugerencias permitieron fortalecer la argumentación de esta tesis. De manera especial quiero agradecer a la Maestra Zandra Pedraza por acompañarme con su evaluación rigurosa y

sagaz. Al invitarme a considerar lo que va más allá de mi tesis, me permitió experimentar la fuerza poderosa que ejerce la *correspondencia* en la reflexión académica.

Resumen

La investigación estudia la confluencia de las prácticas de rumba de un club social de Bogotá, con la narración del Ballet de Colombia. La pregunta es cómo esa actividad estética permite a sus practicantes compartir emotiva y carnalmente, una comunidad en el hacernos colombianos. Desde el método etnográfico e histórico documental, se describen y contrastan en los entrenamientos, patrones, narrativas y relaciones en las que se inscriben esas prácticas. En los entrenamientos se modela en la figura de la *fémima*, la teatralización de la deseabilidad de una mujer hiperfemenina de poder, bajo la inspiración de la reina y en una puesta en escena de identidades gay. La *fémima*, asimismo, es medular en la narrativa carnavalesca del Ballet de Colombia como *modus operandi* que posibilita la inclusión burlesque de los relegados. Y en la rumba, las mujeres se entrenan en la *fémima* en un empoderamiento que resuelve con movimientos las rupturas de la Nación, y les permiten experimentarse como mujeres, sexy, modernas y colombianas.

Palabras clave: entrenamiento, danza, *fémima*, Nación, burlesque, carnaval, rumba.

Abstract

This research examines the coming together of *rumba* practices at a social club in the city of Bogota and the portrayals of the Ballet the Colombia. It addresses the question of how this aesthetical activity allows its participants to share an embodied and emotional feeling of being part of a Colombian community. It describes and contrasts, both ethnographically and historically, the training, routines, narratives, and relationships which are intertwined in these practices. The rehearsals purport to shape the figure of a *fémima* (or *femme*

fatale), the staging of a desirable, hyper-feminine woman of power, following the inspiration of a beauty, and carnival queen, all put together in scene by gay identities. The *fémína*, moreover, is crucial in the carnival narrative that the Ballet de Colombia calls forth, as a symbolic device, to stage in a burlesque manner the downtrodden and excluded. Furthermore, in the rumba the women become feminas, dancing away in their movements a fragmented nation, as well as feeling real women, sexy, modern and Colombians.

Keywords: training, dance, female, nation, burlesque, carnival rumba.

Contenido

	<u>Pág.</u>
Resumen	IX
Lista de figuras	XIII
Lista de tablas	XV
Introducción	1
Capítulo 1	9
La danza como experiencia estética de la Nación	9
El déjà vu como ruta metodológica en el estudio de la danza	9
Siguiendo la pista de Sonia Osorio.....	22
Discusiones sobre danza y antropología	31
Del Ballet Romántico a los Ballets Folklóricos nacionales	45
Los Ballets de Moiseyev.....	52
Amalia Hernández y la Nación mexicana y latinoamericana.....	57
Comunidad en el hacer en clave corporal	68
Lo costeño, el burlesque y la mulata en la dramatización prestigiosa del Ballet de Colombia	77
Algunas herramientas para dar cuenta de esos modus operandi en clave corporal	86
Capítulo 2	93
La narración carnavalesca y burlesque del Ballet de Colombia de Sonia Osorio	93
Sonia Osorio: la hacedora de caminos	96
La narración de la Nación.....	109
Los juguetes.....	116
Las reglas	127
La Narración del Ballet como actividad ritual y teatral	131
Juego teatral burlesque.....	131
Juego carnavalesco: el desfile y la mascarada.....	136
Capítulo 3	140
La clase de Rumba, un escenario especial	140
Adrián, el maestro y modelo de la fémina.....	143
Hacer de la clase de rumba un lugar especial coloreado emocionalmente.....	152

Sintonizándose con preparaciones, anticipaciones y reverberaciones	156
Enmallando transducciones y correspondencias	159
Erigiendo santuarios de práctica	167
Almacenar inscripciones entrenando habilidades.	177
La habilidad de ser cardumen	178
La habilidad de provocar el deseo	188
La habilidad de entregarse a la trayectoria como una forma de consciencia ...	200
Ejemplo de cómo crear: la cumbia, procesión ritual de la fémina.	206
Las mujeres glosan el modelo de la fémina.....	213
Capítulo 4.....	239
La experiencia de Nación desde la figura de la fémina	239
Bibliografía	262
Anexo	279

Lista de figuras

	<u>Pág.</u>
Figura 1: La cumbia en la clase de rumba.....	1
Figura 2: Fotografías de los estudiantes.	28
Figura 3: <i>Pas de Quatre</i>	47
Figura 4: Bailarina Travesty	47
Figura 5: <i>Preludio de la siesta de un fauno</i> 49	
Figura 6: Fantasía Mexicana de Anna Pavlova	60
Figura 7: Frida Kalho	62
Figura 8: Fiesta de Tlacotalpan	62
Figura 9: Loie Fuller	62
Figura 10: Gopak	63
Figura 11: Danza de los Marineros.....	63
Figura 12: Danza de los Quetzales	64
Figura 13: Ductus o itinerario	87
Figura 14 Líneas como escritura del movimiento.	90
Figura 15: Sonia Osorio condecorada por el Presidente Alvaro Uribe.....	95
Figura 16: Collage de imágenes de Sonia Osorio de la prensa nacional.....	109
Figura 17: Mujeres girando con canastas.....	113
Figura 18: La Leyenda del Dorado.	116
Figura 19: Escena del Mapalé, Ballet del Atlántico.	119
Figura 20 Collage de imágenes del Mapalé.	123
Figura 21: Traje “auténtico” de la cumbia con tela de cuadritos.....	125
Figura 22: Diagrama de la organización tipo cometa del BC	136

Figura 23: Adrián mira, se acompasa, calibra y se suelta.	159
Figura 24: La puntada que enmalla las conexiones entre el profesor y la alumna ...	161
Figura 25: Líneas entrelazadas que constituyen un punto.....	162
Figura 26: Enmallado.....	162
Figura 27. Enmallados de Adrián.....	163
Figura 28 Imagen de la correspondencia.....	164
Figura 29: Representación de todas las miradas tendidas sobre Adrián incluyendo las que se hacen a través del espejo.....	168
Figura 30: Diagrama del testimonio de Eli.....	169
Figura 31: Diagrama del testimonio de Erivi	169
Figura 32: Diagrama del testimonio de Gari:	170
Figura 33: Diagrama del testimonio de Bela.....	171
Figura 34: Compendio de los enmallados de Adrián y las mujeres:.....	172
Figura 35: Nudo doble.....	175
Figura 36: Patrón areal de avanzar en zigzag hacia el espejo a paso de cumbia.	181
Figura 37. Patrón lineal y areal del desplazamiento en péndulo de la cumbia de salón	182
Figura 38:Paso encadenado de la cumbia	188
Figura 39. Movimiento de los brazos en la cumbia de los faldeos.....	189
Figura 40: Abrazo de la cumbia de los faldeos.....	190
Figura 41:Avance lateral en péndulo.....	190
Figura 42: Diversos patrones lineales de movimiento de cadera.....	191
Figura 43. Diseño y patrón lineal en la pasarela.....	194
Figura 44 Diseño lineal caprichoso de las trayectorias:.....	200
Figura 45: Diseño lineal del movimiento de la falda	228
Figura 46: Expansión del diseño mediante el impulso del brazo.....	228
Figura 47: Actividad estética	256
Figura 48: Tren de engranajes entre comparsa, ballet, reinado y rumba.	257

Lista de tablas

	<u>Pág.</u>
Tabla 1: Ejemplo de la estructura cualitativa del movimiento.	89
Tabla 2: Comparación entre la descripción, la vivencia sentida y el diseño lineal.....	209
Tabla3: Jerarquías y compensaciones.....	258

Introducción



Figura 1: La cumbia en la clase de rumba

La imagen (figura 1) fue tomada en una clase de rumba, donde desplegábamos con enorme placer secuencias de movimiento de cumbia en tanto el profesor animaba nuestro desempeño frente al espejo con emotivos gritos de *“arriba Colombiaaa”*. En la clase de rumba las mujeres con faldeos de movimientos fluidos, vigorosos o abruptos, movemos la fantasía de una inmensa y pesada falda de cumbia. Ondeando la falda bandera, la falda blanca y ancestral o la de cuadritos rojos y blancos, se festeja el intento de reparar las rupturas de la Nación con movimientos “caderones”, que “corren por las venas” y que nos permiten ser esa “fémina”¹ que propone el profesor, incorporando la deseabilidad adjudicada a la “mujer negra” como alegre experiencia encarnada de la Nación.

¹ Agradezco a la Dra. Sonia Castillo Ballén la sugerencia de atender a la categoría “fémina” para designar el fenómeno que me inquietaba.

El proyecto inicial de esta investigación buscaba indagar cómo se conformaban las sensibilidades que ponemos en juego y agenciamos, maestros, bailarines y danzantes en los entrenamientos en danza. Se trataba de ver hacia dónde confluía el movimiento, los sonidos, los objetos y los relatos. Para hacerlo me había propuesto comparar el entrenamiento profesional de bailarines de danza tradicional en un escenario universitario con las prácticas amateur en la clase de rumba de un club social de sectores medio-alto de Bogotá.

Dada mi larga experiencia como maestra y bailarina, elegí observar los aspectos que entendía eran medulares en las vivencias de maestros y bailarines durante los entrenamientos. Me propuse observar y experimentar las secuencias del movimiento con respecto a su sentido, la manera, orientación y valoración, lo que llama Maxine Sheets-Johnstone (1966, 2011) la estructura cualitativa del movimiento, e inferir desde allí patrones compartidos. Busqué atender a la experiencia sensible entre las personas en la clase acogiendo el modelo octádico propuesto por Katya Mandoki (2006a,2006b,2007) y recogiendo estrategias de observación etnográfica de autores como Emily Martin (2001), Yi-Fu Tuan (2001) Joanne Entwistle (2002) que han buscado capturar la narrativa, el espacio y el vestir respectivamente, desde la experiencia. La matriz de observación que propuse buscó catar la ubicación de las personas en la clase poniendo especial cuidado en el momento en que elegían un lugar para su práctica y la pretensión o no de conservarlo. Fue de mi interés también atender a las músicas y al silencio, pero me enfoqué fundamentalmente en las sonoridades. Con esto me refiero a la manera como manipulaba el profesor el sonido atento a provocar la emoción y el movimiento. Me interesaba entender si se establecían o no patrones de manipulación sonora en la clase. Me interesó también indagar cómo reverberaban músicas y movimientos en la experiencia de las personas en los entrenamientos y fuera de la clase. Así mismo quise recoger las elaboraciones sonoras al movimiento que en términos de animaciones y valoraciones profesores y alumnos aportaban al proceso de entrenamiento como por ejemplo: gritos, onomatopeyas, aliteraciones, el ulular, etc. Fue de particular interés discernir lo que llamé “el cuerpo en el espejo”. Me interesaba registrar las narrativas que se desarrollaban en torno a ello. Busqué rastrear la experiencia del vestir y las imágenes que se deseaban de la propia práctica en danza. Busqué identificar los modelos y normativas que guiaban la experiencia del trabajo docente. Por último, indagué en las trayectorias vitales de los asistentes las metáforas que constituyen esa experiencia de lo

femenino que he denominado la fémina y me propuse entender quién o qué era esa fémina.

Al darle curso al trabajo etnográfico en los dos escenarios elegidos, en las clases de rumba me tropecé con un hallazgo que habría de cambiar parcialmente el rumbo de la investigación. Los materiales que recreaba la clase (secuencias de movimiento, sonoridades, palabras, proxemias, imágenes, etc.) y por los que me deslizaba con comodidad y mucho entusiasmo, correspondían a entrenamientos profesionales que yo reconocía y relacionaba con el Ballet de Colombia. Era como un *déjà vu*. Una extraña sensación de que el tiempo se había deslizado en un engranaje que de la rumba me dirigía a otra experiencia anterior. El *déjà vu* me convenció de que más que comparar un escenario de formación profesional con uno amateur como inicialmente lo había planteado, me interesaba rastrear la presencia de lo "profesional" en el escenario amateur. Mi *déjà vu* me reveló al Ballet de Colombia en los materiales por los que yo me deslizaba placenteramente ya que hacían parte de mis habilidades ya adquiridas, mis disposiciones cinéticas en las que me había entrenado previamente. Lo que ha llamado Sheets-Johnstone (ibíd.), los "yo puedo". Solo ahora, una vez culminada esta investigación pude rastrear esos "yo puedo". Desde muy temprana edad me entrené en Ballet clásico. He sido bailarina de compañías profesionales de Ballet en Cuba y en Colombia. He sido coreógrafa y maestra. En mi infancia y juventud, asistí a escuelas que aún en el presente son dirigidas, o en las que han tenido enorme incidencia, destacados bailarines del Ballet de Colombia de Sonia Osorio. Muchos de mis colegas vienen de esa escuela y mi propuesta alternativa de formación en ballet, le debe en mucho al deseo de indagar por otros tipos de entrenamientos desde una mirada crítica a mi formación temprana.

Para comprender esos materiales que conducían a la fémina tenía que discernir ¿cómo se había fraguado el Ballet de Colombia y su producción artística para que pudiera provocar y fascinar en el presente incluso a mi que tanto lo había cuestionado? Y ¿qué era lo que en él fascinaba?

Para ello he venido rastreando en esta investigación la información sobre el Ballet de Colombia y sus formas de entrenamiento desde el segundo semestre de 2012 hasta el segundo semestre de 2015 entre numerosas personas que de alguna manera estuvieron vinculadas al proceso del Ballet de Colombia, en especial, durante los años ochenta. La

información se obtuvo a través de análisis de imágenes, videos, noticias de prensa, programas de mano y entrevistas semiestructuradas a directores de grupos folklóricos y de danza tradicional, así como gestores y bailarines que asistieron al IV Congreso Nacional e Internacional de Folklor, CIOFF Colombia en Cartagena, diciembre de 2012. En dos breves estancias en Barranquilla y una en Cartagena en el segundo semestre de 2013 y en Bogotá desde junio de 2011 hasta junio de 2015 entrevisté bailarines, reinas de carnaval, capitanas de comparsa, escenógrafos, gestores culturales, funcionarios estatales, directores de compañías de danza folklórica y danza tradicional, amigas de Sonia Osorio de la época, etc. Recogí testimonios tanto de contradictores como de entusiastas seguidores del Ballet y de la maestra. Atendiendo a la matriz de observación descrita anteriormente, busqué reconstruir cómo se daban los entrenamientos en el Ballet de Colombia y ello implicó reconstruir la preparación de las comparsas carnavalescas del Country Club de Barranquilla. Ambos escenarios estaban estrechamente ligados en los testimonios de las personas. Igual sucedió con el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena en donde no desarrollé un trabajo de campo específico, pero las personas siempre lo traían a colación por lo cual también lo incluyo como referencia común en esta investigación. En todos los testimonios, el conjunto de coreografías que constituyen el relato de Nación del Ballet de Colombia, orientó los entrenamientos por lo cual también fueron objeto de análisis.

Pronto salió a relucir que esa narrativa que se había fraguado en los entrenamientos del Ballet de Colombia ponía en escena un modo de producción muy peculiar. Para indagarlo tuve que acudir a Roberto DaMatta (2002) y su propuesta de mirar el carnaval como un modo de operar. Las prácticas carnavalescas de las élites costeñas acunadas desde esos modos de operar, al ser consideradas prestigiosas y deseables, se desplazaron a la compañía folklórica de danza. En el Ballet de Colombia, esa manera de operar se reveló como método de creación y como modo de producción. Como método de creación, desde mediados del siglo XX, el Ballet de Colombia de Sonia Osorio fue elaborando una narrativa que unificó a la Nación en el escenario. Integró “lo negro” de manera carnavalesca, al poner en escena el deseo y la exhibición sexual (lo cual de manera esencialista ha sido persistentemente adjudicado a “lo negro”), desde bailes populares concebidos como una actividad espectacular carnavalesca de las élites costeñas. La denomino narrativa ya que tanto el repertorio del Ballet como sus coreografías, tienen una estructura con un principio, desarrollo, clímax y final. El juego propuesto por la

narrativa del Ballet de Colombia engranó un flujo de actividad estética entre las comparsas del Country Club de Barranquilla, el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena y el Ballet de Colombia. Como modo de producción, la actividad cíclica carnavalesca se volvió permanente gracias a las personas que por estar excluidas de la norma heterosexual llevaban vidas “precarias” como dice Judith Butler (2009). Ellas encontraron en la inversión de posiciones sociales y su neutralización en el exceso carnavalesco, la dramatización de la norma de género que les permitía empoderarse pertenecer y participar en la puesta en escena de la Nación, obteniendo visibilidad, reconocimiento y respeto. Ello permitió que el ballet fuera un escenario productivo por muchos años. Pero también le dio forma desplazada al sexismo que signó las relaciones productivas dentro del ballet. Esa dominación que se ejerció desde la inversión de posiciones carnavalescas y que se condensó en la organización tipo cometa, es lo que he llamado relaciones burlesque. Viajando por todo el país y el mundo, el relato que unificaba a la Nación en el escenario permitió la incorporación burlesque de los excluidos gracias a la dramatización carnavalesca de la relación social.

Quedaba la pregunta: ¿cómo se relacionaba la narración del Ballet con la clase de Rumba?

La indagación la desarrollé en un club de sectores medio-alto de Bogotá ubicado en la zona de Chapinero en la clase de rumba. Dicha clase ha llenado hasta el presente las expectativas del público, especialmente las mujeres adultas, la prueba está en que tras innumerables intentos de buscar una clase que complaciera el interés por modalidades de entrenamientos tipo fitness, la clase se inició en junio de 2011 y continúa muy exitosamente hasta el presente. El trabajo de campo en términos de observación participante de la experiencia en la clase de rumba, lo desarrollé a lo largo de un semestre entre junio y diciembre de 2012. Para ese entonces se daban dos clases a la semana el sábado y domingo. Las entrevistas semiestructuradas y a profundidad fueron elaboradas entre junio de 2011 y julio de 2014. Y desde junio de 2011 asisto a la clase y alimento mis notas en el diario de campo. Las clases son muy nutridas, en promedio asisten entre diez y quince personas, y cambian mucho los asistentes. Con el tiempo se ha ido decantando un grupo regular de unas 12 personas, algunas de las cuales al igual que yo, llevamos cerca de cinco años asistiendo a las clases. La permanencia en las clases fue el criterio que asumí para elegir a mis entrevistadas lo cual justifiqué en que la apropiación de esas disposiciones cinéticas propuestas en la rumba, depende de la

regularidad en la práctica. Las entrevistadas fueron once mujeres cuyo estrato socioeconómico oscilaba entre cuatro y seis. El grupo estaba compuesto por nueve adultas, profesionales exitosas que tenían entre treinta y seis y cincuenta y seis años, una joven de diez y ocho años estudiante de una universidad privada y una niña que para el momento de la entrevista tenía once años y cursaba quinto de primaria en un colegio de sectores medios altos de Bogotá. Seis de las mujeres tienen posgrado y una de ellas doctorado. Además de la joven y la niña, dos de ellas son solteras y el resto casadas con uno o dos hijos. Todas ellas blancas mestizas. Siete son bogotanas y cuatro provienen de provincia: Cali (Valle), Socorro (Santander), Dolores (Tolima), Duitama (Boyacá). Solo una de ellas manifestó tener ascendencia costeña, su padre proviene de La Playa (Cesar).

La plantilla que me permitió recoger información sobre la experiencia sensible en la clase que se condensaba en ese performance de mujer hiperfemenina de la fémina, también fue dejando ver el modus operandi de la clase de rumba como experiencia ritualizada, que algunas de las mujeres definieron con el término de meditación. Ello me demandó profundizar en la propuesta de Tim Ingold (2000,2011a,2011b,2013,2014) cuyos planteamientos me aportaron no solo a la comprensión de la experiencia del entrenamiento en movimiento (enmallados, transducciones y correspondencias), sino me orientaron hacia Mary Carruthers (1998,2008,2010,2013)² donde la ortopraxis, ese seguir las experiencias ejemplares de los maestros, me proporcionó un excelente parangón para entender la experiencia en la clase de rumba. La clase de rumba como parte de la cultura del fitness no es solo una experiencia de musculación que gira en torno a la salud y a pesar de entrenar en muchas secuencias de movimiento que vienen del folklor, allí no se entrena un grupo de danza folklórica para la escena. Se entrena una experiencia estetizada de cuerpo que hace parte de lo que Zandra Pedraza ha denominado experiencias hiperestésicas contemporáneas (Pedraza,2009). Ese hacer en comunidad en clave corporal tiene como nodo de orientación la fémina que encarna el maestro. A semejanza de lo que sucedió entre los judíos de los años veinte, treinta e incluso cincuenta y sesenta en los Estados Unidos, (Fassim,2013), esa fémina fue fraguada fundamentalmente por aquellos que, como lo ha dicho Judith Butler (2009), al no ser reconocidos como parte de la Nación, incorporaron la norma heterosexual desde el exceso. Gracias a la exitosa gestión de tantos años del Ballet de Colombia se fue

² Autora importante para Ingold en la elaboración de su antropología de la vida.

configurando como modelo de lo que era prestigioso y deseable por lo cual la *fémína* no representa la realidad, sino que como dice Fassim para los modelos de comportamiento de Hollywood, se volvió agente de la misma. En el escenario de la rumba, encarnada por el maestro “de cuerpo perfecto”, la *fémína* funge de nodo de orientación de la experiencia social como plantea Carruthers e Ingold, porque las mujeres al aceptar transitar por las experiencias que propone el maestro para acceder a ella, al confiar, habitar y cultivarse (Ingold,2011a) en la ruta que propone el maestro, encuentran una forma de hacerse mujeres, *sexys*, modernas y colombianas.

La tesis central de esta investigación es que en los escenarios indagados, el Ballet de Colombia, la comparsa de las élites y la clase de rumba, el entrenamiento en danza se ha ido elaborando en torno a lo que ha llamado *la fémína*. El término nativo *fémína* designa entre algunos bailarines la etiqueta de deseo y poder fraguada en el ambiente homosexual que se articuló en torno al Ballet de Colombia. También alimenta la ilusión del juego propuesto por la narrativa “*sexy*”, “*moderna*” y “*espectacular*” del Ballet de Colombia que celebraba lo costeño. El núcleo de esa narrativa fue el personaje de la diva, correlato burlesque de la reina, que tuvo en el estilo de la *fémína* su dispositivo sensible. Como dispositivo, ese estilo “*más sexy*”, “*más hembra*” que cruza estereotipos de clase, raza y género, teatraliza la deseabilidad bajo un performance de mujer de poder hiperfemenina, inspirado en la reina y la cultura de masas que permite la puesta en escena de identidades gay. Como personaje desplazado hacia lo alto y situado fuera del tiempo histórico, la diva/reina y su estilo de la *fémína* permite la inclusión carnavalesca o burlesque de lo que es relegado por una sociedad heteronormativa y excluyente. Desde ella es posible el proceso de identificación colectiva, ya que las estrategias estéticas que la dramatizan se soportan en los mecanismos, personajes y formas de organización del ritual carnavalesco.

Capítulo 1

La danza como experiencia estética de la Nación

El déjã vu como ruta metodológica en el estudio de la danza

Ese domingo, ya había pasado una hora de clase. El salón de eventos estaba atiborrado de cuerpos sudorosos y la gente estaba eufórica. Algunas caras amigas se voltearon y e hicieron algún gesto aludiendo a mi tardanza, pero rápidamente una oleada de movimiento las absorbió de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Mientras me doblaba por la cintura para ponerme las zapatillas de danza y de paso calentarme, miré de reojo los cuerpos haciendo los pasos típicos de lo que desde Sonia Osorio se reconoce como mapalé. El tradicional grito de ¡¡¡¡¡COLOMBIAAAA!!! me orientó hacia el profesor, quien a la cabeza de todos bailaba el mismo contoneo característico de los bailarines del *Folklore de proyección* con indudable cualidad técnica y diseño morfológico. Sentí malestar y fastidio, mejor dicho, mala consciencia de estar acolitando todo ese uso comercial de nuestra tradición. Todo estaba allí puesto: La pancarta de *Red- bull bebida energizante* en el fondo del salón de eventos del club, la música en el límite de decibeles apenas soportable, las secuencias cortas de movimiento acelerado y tónico que se repiten a lo largo de uno o dos compases - lo justo para intuir o recordar, mas no aburrir - y el certero sonido gutural del profesor, que se encabalga al acento musical para dirigir nuestros cuerpos hacia el cambio de secuencia. Era fácil seguirlo pues todos reconocíamos la “música de plancha”³. Algunas mujeres entonaban el estribillo cada vez más cargado de emoción, cuando la repetición deja habitar la comodidad cinética en lo que el cuerpo hace, conoce y ya no piensa. Yo seguía las secuencias de mala gana mezquinando mi energía, mientras la clase iba creciendo en su embriaguez y me arrastraba a reconocermé en los

³“Música para planchar” es el nombre peyorativo dado en la primera década del siglo XXI a la balada romántica, el pop en español de los años 70 y 80 (con rezagos de los 60 y otro tanto de los 90). Decir que esta música es “para planchar” es asumir que quien la escucha es la persona que hace el oficio en la casa.” (Torre, 27 de agosto de 2011)

consabidos diseños de movimiento de mi cuerpo. Me sentía violentada entre las destrezas aprendidas y ya incorporadas y la necesidad de poner distancia “como bailarina experta”. Las breves interrupciones entre una y otra canción eran aprovechadas por mis amigas para secarse rápidamente el sudor y comentar –“me estoy muriendo”- o correr hacia el buen mozo “impulsador” de Red-bull a pedir su muestra gratis de bebida energizante. La clase finalizó con una catarsis colectiva provocada muy sagazmente por el profesor usando técnicas de danza afro. Abundaron las exclamaciones de alegría, bienestar, las consabidas sornas en cuanto al estado físico y la edad...yo me acerqué al profesor y le pregunté si él venía de Sonia Osorio, estableciendo no sin cierta pedantería mi distancia. Era bajito, joven, cálculo de unos 32 años muy bien disimulados en ese aspecto de juventud eterna que con tanto esmero cultivamos los bailarines, muy bello, con un cuerpo bien trabajado y tan cariñoso en el trato con las mujeres como lo pueden ser y han sido muchos de mis maestros gays en danza. – “Muñequita, yo estuve con Sonia, pero gracias a Dios mi maestro es Jaime Orozco, el mejor maestro que en mi concepto ha tenido la danza folklórica del país”-. Para completar tuve que fastidiarme con el de Red Bull quien quiso tomarme una foto con la *bebida energizante* al lado del profesor, a lo que contesté con desagrado y salí. Afuera me estaba esperando el antropólogo y me preguntó -“¿qué tal?”-...me regué en prosa sobre qué es o no danza, los usos comerciales de nuestro patrimonio ritual y simbólico, y bla, bla, bla...el antropólogo me paró en seco y me dijo: -“uno no hace etnografía donde está cómodo”-.

Al día siguiente me dolían todos mis músculos y la zona del piramidal estaba terriblemente bloqueada haciendo muy doloroso pararme o sentarme. Me esperaban unos cuantos días de dosis de *ibuprofeno* y algo de reposo.

“Ingenuidad no era que yo creyera todo aquello que hiciste y dijiste/ ingenuidad era que tú mintieras tanto porque a la vuelta perdiste/ Ingenuidad no era que yo te amara/ y que te diera mi vida, sin medida./ Ingenuidad era que tú pensaras que con falsas promesas me quedaría.”⁴

Voy cantando a voz en cuello con una felicidad inimaginable en mi cuerpo, la canción que se ha convertido en un himno en la clase de rumba que completa ya un año. Me la sé de pe a pa como todas mis compañeras. Mi cuerpo se regodea en esa coreografía donde ya aprendí a soltar las nalgas y moverlas con toda la violencia y rapidez que exige Adrián cuando se agacha frente a nuestras caderas y nos reclama con los rapidísimos movimientos de sus manos y la repetición en las palabras:- “menea, menea, menea, menea”- Ya casi muevo mis caderas como una “bailarina afro”, no así la columna que tengo mellada por la danza y la vida, y que aún no puedo entender energéticamente como un flujo para disociarla en la vertical. Hay días en que estoy a punto de entender el bloqueo en el piramidal, pero aún tengo que dialogar energéticamente los embelecos en la alineación que entrené en el ballet y que el estado de ánimo de turno trata de instalar en mi. Me encanta esa canción porque el que todas la sepamos me deja experimentar la fuerza del *cardumen*, esas sinergias que tan felizmente provoca la danza y que ahora sé poco tienen que ver con estilos y técnicas. Y allí estoy detrás de Adrián el profesor, ese joven de cuerpo perfecto que diseña en el espejo, una fémina sensacional al ritmo de las canciones de moda y de nuestra “música autóctona”, y que todas nosotras detrás de él nos afanamos y sentimos felices en poder imitar sintiéndonos con ello muy colombianas.(Relato elaborada a partir de las notas de mi diario de campo)

⁴ *Ingenuidad*, cumbia de la cantante barranquillera Maía ver <https://www.youtube.com/watch?v=3gTTo28IGMc>.

Así pretendía, en el primer semestre del 2012, describir mi experiencia como *cuerpo versado en la danza* que se enfrentaba a su primera clase de rumba de un club social de sectores medios-altos de Bogotá elegida como escenario de mi etnografía en términos de investigación acción participativa⁵. Para mi sorpresa, el entrenamiento aeróbico en la clase de rumba que se vale del pastiche⁶ y utiliza secuencias y temas de bailes de salón como el merengue, reggae, salsa, etc., y todo lo nuevo en tendencias bailables, también me había enrutado a la propuesta que hiciera de los ritmos tradicionales colombianos, el Ballet de Colombia dirigido por Sonia Osorio desde la segunda mitad del siglo XX.

Empecé mi doctorado preguntándome: ¿cómo se configuran y conforman las sensibilidades en los entrenamientos en danza? No pretendía ver la danza como obra de arte (la *poética* como la llama Katya Mandoki(2006a)), sino entender cómo ella ejercía fascinación y prendamiento en la vida cotidiana (la *prosaica* según Mandoki) al estar inmersa en sentimientos e identidades colectivas. Por ser una práctica ampliamente extendida en Colombia, consideraba que nuestras formas de bailar también nos entramaban de manera peculiar como comunidad. La danza de forma muy notoria entre las artes, no es algo que podamos localizar por fuera de la experiencia de las personas. Por ello, era muy apropiada la perspectiva que entiende la estética no como una cualidad del objeto por fuera del mundo social -por lo cual como ya dije no me interesaba ver la danza como objeto u obra coreográfica-, ni tampoco como un estado contemplativo que sugiere al arte como un mundo encantado, sino que ubica la estética en la relación social como coinciden en señalar Katya Mandoki (2006a, 2006b, 2007), Mary Carruthers (1998, 2008, 2010, 2013), Carlos Miñana (2000), entre muchos otros. Para Mandoki la estética en la relación social se cristaliza en el terreno de la presentación de las identidades: el tono de la voz, la aceleración o atenuación en el movimiento, el uso de objetos, sonidos, palabras o gestos para establecer distancia, respeto, intimidad, temor o seducción: en fin, en ese excedente que desplegamos para efectos de valoración social por medio del cual podemos prendarnos emocional y sensiblemente de manera productiva y nutricia o de manera obcecada, cruel o pertinaz a la trama de relaciones sociales . A esa presentación dramática de la persona que plantea Goffman (2001), Mandoki le

⁵ Un primer borrador de ese relato fue elaborado por invitación de la maestra Zandra Pedraza quien tenía a su cargo el *Seminario Cuerpo y Modernidad* realizado como parte de los seminarios del Doctorado de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia en el primer semestre de 2012

⁶ El uso del pastiche caracteriza las prácticas del fitness (Glassner, 1989)

propone un nuevo giro: “Toda puesta en identidad no solo informa al interlocutor respecto de con quién está tratando: también lo intenta persuadir, conmover, incluso fortalecer o someter para lo cual pone en juego estrategias estéticas” (Mandoki,2006b:9). Con ello la autora invita a atender a la textura con que se trenzan las relaciones sociales, pues los elementos hacia los cuales nos sentimos atraídos no solo nos significan cosas (semiosis), sino también nos fascinan (estesis). Por tanto, hay un papel constitutivo de la estética (como estudio de la condición de estesis), en “la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción de conocimiento y, la presentación de identidades” (Mandoki,2006a:9). La estesis es la que posibilita tal adherencia. Ella configura identidades y permite moldearlas, lo que hace posible, por ejemplo, la legitimidad intersubjetiva que requieren las instituciones, o el tejer y difundir ideologías. La autora entiende por identidad:

“El revestimiento de que se envuelve la subjetividad para presentarse ante los otros e integrarse a cada contexto social en que se despliega. La identidad es la piel social de la subjetividad (...) es líquida y móvil, por así decirlo, además de ser plural y en buena medida colectiva (...) no nos pertenece de manera esencial ya que es resultado de interacciones estéticas y semióticas con los otros en modos de hablar, vestir, actuar y mostrarse por estrategias verbales así como aurales, visuales y corporales. (Mandoki,2007:13)

Es así como, para Mandoki, desde la mirada microsociológica que inicia Goffman, la estética no solo se padece o goza sino que es un quehacer donde las personas despliegan estrategias en busca de efectos de valoración ante los otros. Si a nivel interpersonal la estética es un quehacer, en el terreno de la identidad nacional la estética es esa “energía afectiva invertida en la producción y reproducción de esa idea relativamente vaga pero fuertemente emotiva de que existe algo que se entiende por “Nación” que nos denota a todos los que nos reconocemos en ella”(Mandoki,2007:20). El modelo del Estado nacional recluta las sensibilidades colectivas pues la Nación inspira amor y a menudo profundo sacrificio como dice Benedict Anderson (1993) citado por Mandoki. Se expresa en la profusa producción cultural que convoca el nacionalismo: literatura, música, danza, artes plásticas, etc. “Pero se puede afirmar, con la misma contundencia, que **el nacionalismo es también producto**, no solamente causa, de ésta expresión artística” (Mandoki, 2007)⁷, pues el Estado-Nación requiere constantemente de adhesión emocional.

⁷El énfasis es mio.

Hay muchas razones por las cuales la cohesión nacional no se puede dar por hecho en torno a un Estado. En primer lugar están las tendencias esquismogénicas violentas (usando el término de Gregory Bateson, 1972), propias de cualquier sociedad de clases. Me refiero particularmente al antagonismo de clases inherente al modelo capitalista señalado por Marx. En segundo lugar, puesto que se basa en culturas locales, la selección de una sola cultura como dominante y símbolo de “la Nación” necesariamente establece a otras como subordinadas creando conflicto. Aquí es donde **el papel de la dimensión estética y sus prácticas llegan a ser cruciales como vehículos para producir deliberadamente energía afectiva hacia el ideal de unión nacional que encubra estas tendencias. Tal dimensión es estética porque apela a la sensibilidad de sus participantes y provee estímulos sensoriales y un vínculo afectivo con los otros a través de ciertos rituales, experiencias y prácticas en la construcción y reproducción de esa comunidad imaginada.** Además, puede ser fabricado o inventado y, como en la producción artística, sirve para decorar, fantasear o disfrazar, aunque también para revelar. (Mandoki,2007:26)⁸

Es indudable la utilidad de dicho modelo conceptual para mi etnografía, puesto que me permitía interpretar cómo los participantes en los entrenamientos de la rumba se presentaban para persuadir o fascinar y con ello tejer redes de sensibilidades compartidas y así hacer parte de una comunidad. No obstante, lo que el relato de mi clase de rumba que encabeza este capítulo deja ver, es que aquello que reconocemos en la clase de rumba como danza nos hace hacer cosas. Que si yo me sintonizaba con lo que proponía la clase y me entregaba al placer de lo que se hace sin pensar, como lo plantea Gregory Bateson(1972), vivía una experiencia muy distinta de la que conseguía cuando “mezquinaba mi energía”. Mi mezquinar de energía se orientaba en juicios a priori sobre cuáles formas de representar la tradición en la danza son “correctas” y “aceptables”. Con ello me hacía partícipe del saber experto de los artistas de la danza que se adjudican el deber y derecho de valorarla. Por el contrario, tuve que deshacerme de esos juicios a priori para “dejarme ir y entregarme al placer” de hacer parte de una comunidad emocional de colombianidad. Fue entonces cuando consentí en que esa *fémína*⁹, correlato de la diva, o de la reina del carnaval, o de la reina de belleza que el profesor desplegaba en medio de la canción despechada de Maía *Ingenuidad*¹⁰, se volviera nodo de orientación de mi experiencia de colombianidad.

La propuesta de Mandoki se focaliza en los intercambios sociales y parte del juego.

⁸ El subrayado es mio.

⁹ En principio, con el término *fémína* recojo una de las acepciones que de ella ofrece la Real Academia Española (RAE) donde *fémína* es: mujer que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia. ¡Esa sí que es una mujer!

¹⁰ Para ver el video consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=3gTTo28IGMc>

“El juego atraviesa el espesor de lo social como lo atraviesan la estesis y la semiosis. Después de Huizinga, y desde la Prosaica, podemos comprender que la realidad social en todos sus ámbitos se constituye por juegos (y por juegos también se constituyen las identidades como lo señala Goffman en sus análisis). La función de la estética está en la elaboración de los juguetes sociales (utilería y vestuario), de los jugueteros y círculos mágicos (escenografía o setting, término de Goffman) y de los jugadores sociales (todos y cada uno de nosotros). También está en las reglas del juego, en los sonidos que acompañan al juego (porras, gritos, risas, chiflidos) y en la actividad corporal que requieren. Ello no quiere decir que la estética esté a servicio del juego, sino que no hay juego sin estética (prend/a/i/miento) como no hay estética sin juego” (Mandoki, 2006: 173)

Mandoki pone la estética en el terreno del sujeto. Como artista plástica es experta en la imagen y su análisis, por lo que el grueso de su trabajo se centra en desarrollar un modelo analítico hermenéutico que se centra en la presentación de la persona para estudiar la actividad que el sujeto despliega ante los otros para efectos de valoración. La analiza como un documento¹¹. Pero, en esta tesis me interesa revisar la actividad que se despliega con ocasión del juego, los juguetes y jugueteros que señala Mandoki en el párrafo anteriormente citado. La danza como experiencia en movimiento, no es un documento. Es ante todo una actividad que se hace en común a partir del entrenamiento en sus materiales (secuencias de movimiento, sonoridades, proxemias, etc.). Entenderlo fue central en la definición del método a seguir en mi etnografía. La pregunta acerca de: ¿cómo se hace común esa actividad?, ¿cómo nos sintonizamos con “eso” que se hace en común?, y ¿qué hacemos con “eso”? Implica concederle relevancia en la “danza” a “eso”, a su materialidad como artefacto estético o lúdico (juguete y juguetero) que se cristaliza en sus secuencias de movimiento, sonoridades, proxemias, etc., y tienen agencia entre sus agentes situados en una relación social, como lo sugiere la propuesta estética de Mary Carruthers que mencionamos anteriormente.

Para hacer parte de una comunidad en la “danza”, el “baile”, o el “movimiento estructurado”, o como queramos llamarlo, debe uno sintonizarse progresivamente con los otros practicando una y otra vez. De tanto entrenar se adquieren esas destrezas que Maxine Sheets-Johnstone ha llamado los *yo-puedo*, que ha definido como esas

¹¹ En su modelo es posible analizar cómo se organizan los medios de persuasión que serían las palabras, los sonidos, el (los) cuerpo(s) y objetos o imágenes (registros de la *retórica*), valorando la intención, talante o pasión con que se expresan desde el uso del espacio, el ritmo, los énfasis, la liberación y retención de energía (modalidades de la *dramática*). Es de resaltar que los estudios recientes de la retórica la alejan del terreno de la hermenéutica. Tal sucede con Mary Carruthers (1998, 2008) quien demuestra que la retórica más que el arte de persuadir, es el arte de la composición, esto es, de la creación.

habilidades de movernos con confianza en caminos plenos de sentido (Sheets-Johnstone, 2011c). La frase "yo-puedo" viene originalmente del análisis descriptivo de la experiencia de Edmund Husserl. Maxine Sheets-Johnstone la retoma para dar cuenta de que le damos sentido a nuestro ser en el curso de movernos, por ejemplo: esos "yo-puedo" que resultan de entrenarse en menear los hombros, o las caderas, o ajustarse a la métrica y los acentos musicales con los otros en la clase de rumba, etc., y son los que alimentan nuestro sentido de la agencia y de comunidad. Practicando una y otra vez, no solo nos movemos por caminos plenos de sentido, sino que entrenando en comunidad hasta lograr esos *yo-puedo*, es posible ser lo que he llamado *cardumen*, ser un colectivo que se mueve en sincronía, como lo señalo en el relato citado. Relaciono esto con lo propuesto por Keith Basso en su bella etnografía *Wisdom Sits in Places*(1996) quien se pregunta: ¿qué hacen las personas con los lugares? Basso le reconoce a los lugares instrumentalidad simbólica, pues les permiten a los apaches tejer comunidad al hacer del lugar la vivencia del tiempo, como historia personal y colectiva. En términos del antropólogo Tim Ingold (2011a), el lugar sería en ellos un nodo de orientación de la propia experiencia social. Así son "lugares-mundo". De igual manera en la clase de rumba escenario de mi etnografía, la danza como actividad es nodo de orientación de una experiencia social y personal, en este caso, del ser colombiana.

Con el transcurrir del doctorado fue quedando en claro que la pregunta que me situó en la experiencia estética como una actividad y un hecho social, también había elegido un escenario que eran las clases de rumba, donde, como lo plantea Mary Carruthers, estaban comprometidos de igual manera compositores, las composiciones y las audiencias, todos ellos agentes de igual importancia en la experiencia estética (Carruthers, 2013). Entiendo aquí por compositores, a los maestros creadores como por ejemplo Adrián el brillante maestro de la clase de rumba. Las composiciones serían los artefactos que como las coreografías, frases de movimiento o juegos (lógicas de creación y composición), pueblan los entrenamientos en la rumba y en general en la danza. Y siguiendo la propuesta de Carruthers, no uso el término espectadores que supone aquellos que contemplan un espectáculo en el sentido del arte como representación, y que nos remitiría a la noción de estética rebatida por Mandoki. Por audiencias me voy a referir específicamente a los estudiantes o danzantes, aquellos que nos dejamos seducir por la ruta que propone la clase y transitamos nuestra experiencia activamente a través de ella, entre sus partes internas y hacia su meta. En contraste con Mandoki que

focaliza la estética en el despliegue de estrategias para persuadir o fascinar, por parte de por ejemplo: aquel (la persona) o aquello (el Estado), para Carruthers, la estética es una actividad en que todo está relacionado. Es el arte de crear para compartir emotiva y carnalmente una comunidad a partir de los artefactos o experiencias compartidas. Se trata de los artefactos creados por los humanos y las respuestas de los humanos a los artefactos que ellos hacen. En la propuesta de Carruthers, no cabe duda que aquello que se despliega debe estar hecho con tal cualidad que el otro no solo lo valore -como dice Mandoki-, sino que consienta en viajar a través de ello para transitar su propia experiencia. Es una forma de conocer carnal, emocional, reflexionada, vivencial. Los “lugares-mundo” de los que habla Basso solo lo son para aquellas personas que consienten en hacer de ellos, los senderos o estelas para sus propios tránsitos. Los lugares- mundo no son documentos. En mi interpretación y apuntalándome en Carruthers, esos lugares-mundo serían “arte-factos”. Esto supone que para que un lugar pase a ser lugar-mundo (place-world), debe ser objeto de una compleja elaboración de la cual podemos discernir en la etnografía de Keith Basso por lo menos tres estancias. Una primera estancia sería el de los “lugares-nombre” que deben ser enérgicos, sonoros y visuales al prestarle “fuerza poética a las voces de los ancestros”(Basso,1996:23) y que en el caso de la rumba serían los materiales o artefactos que me recordaban al Ballet de Colombia y que el maestro hilvanaba en la clase. Una segunda estancia sería la del hacedor-de-lugar (place-maker), que en la clase de rumba corresponde al compositor o maestro, quien debe excitar y cautivar proponiendo un itinerario. Es quien desliza esos artefactos como engranajes para hacer de las palabras ancestrales o place-name en el caso de Basso, o de los materiales o artefactos en el caso de la rumba, las estelas en las cuales otros pueden caminar y perderse para encontrarse a sí mismos. Una tercera estancia es la manera discursiva como se hace un lugar-mundo (place-world) cuando porciones del pasado son llevadas al presente mediante “el discutir las cosas de los lugar-mundo, -el comparar su contenido, el seguirle la pista a sus implicaciones, el evaluar su fuerza y su debilidad-“(Basso,1996:6-7) y esto, en el caso de la rumba, se da cuando las mujeres se apropian de los materiales propuestos por la clase y desde ellos elaboran sentidos a sus vidas. Es lo que aquí he llamado siguiendo a Carruthers, un citar y glosar. Basso reconoce que ello es un proceso social regular, común y sencillo precisamente porque a veces puede ser muy inventivo. En términos de Basso, “es una manera de construir el pasado, de darle un sentido venerable a la historia humana, también es una manera de construir tradiciones sociales y en el proceso identidades

sociales y personales. Nosotros *somos* en un sentido los lugares-mundo que imaginamos” (Basso, 1996:7). En términos de Ingold (2011a), que encuentro más adecuado para esta etnografía, es una manera de habitar.

De manera que aquello que se despliega solo puede llegar a ser *arte-facto* para otra persona, cuando esa persona lo vuelve su propio itinerario. Es solo entonces cuando lo que se despliega se vuelve común. Por ello, para pensar la estética como una práctica social, no es suficiente caracterizar sus estrategias como plantea Mandoki, sino que habría que entender sus *modus operandi*. Es por lo cual Mary Carruthers le da tanta importancia a la relación entre el compositor, la composición, (que en mi caso serían esos caminos o itinerarios que trazó el profesor en los entrenamientos y que, muy a pesar mio, me seducían para transitarlos desde la comodidad cinética de lo ya aprendido y vivido, de mis yo-puedo) y las audiencias o estudiantes. Estos últimos lo son en la medida en que hayan concedido en serlo, como finalmente yo lo hice, tras el llamado del antropólogo. En el caso de Keith Basso esa configuración emotiva, carnal, vivida de mundos, se apuntala en el arte narrativo como una forma de conocer mediante el cual se traen al presente las palabras de los ancestros. En el caso de la rumba, su forma de conocer yace en ese aprendizaje amparado en la emoción personal y llevada hasta el punto de la catarsis colectiva, que parte del entrenamiento en secuencias cortas de movimiento y sus repeticiones. Solo así serán yo-puedo, esa comodidad cinética que es poder porque se sabe, ya no se piensa y permite ser cardumen con los otros. Pertener.

Mary Carruthers equipara la experiencia estética (esto es el arte como actividad) con la ortopraxis (Carruthers, 1990 (2008), 1998), que es el conjunto de experiencias y técnicas, concebido como un "camino" para ser seguido en aras de revivir el del maestro: el camino hacia la iluminación. El término ortopraxis que viene del estudio comparado de las religiones, es propuesto por la autora también para el arte por ser este un "conocimiento" que sólo puede ser aprendido familiarizándose con prácticas esmeradas en las técnicas y experiencias ejemplares. La mayor parte de este conocimiento no puede ni siquiera fijarse en palabras, pues se debe aprender mediante la práctica, una y otra vez, dice la autora. Así fuera vivido por mi parte como placer o malestar, es claro que entrenar es una forma de memorizar. En repetidas ocasiones lo asocié en la escena que encabeza este capítulo con lo típico y lo autóctono, por tanto también entrenar está relacionado con formas de hacer historia en la danza, ya no concebida como un pasado ya cumplido. A semejanza de los lugares-nombre de los apache, el presente se teje

desde de lo que se ha hecho común como *yo-puedo*. Compartir los *yo-puedo* con los otros, hace posible seguir los itinerarios o caminos que va trazando el maestro (hacedor-de-lugares) con las secuencias de movimiento: el ¡¡¡COLOMBIAAAA!!!, el “menea-menea”, las canciones del despecho de Maía. Al “recordarlos” (anticipaciones), los revivimos en la ruta emotiva, carnal, imaginativa, racional que nos lleva hacia el presente y hacia adelante. Esa autoconsciencia que se obtiene de citar y glosar juntos, no solo desde la palabra sino también desde imágenes, emociones, juicios, sensaciones y secuencias de movimientos, permite recrear en colectivo la experiencia personal de ser colombiana (lugar-mundo). Esa forma de conocer que podemos reconocer en Basso, también es semejante a lo estudiado por Mary Carruthers.

No estoy de acuerdo entonces con la sostenida queja entre los teóricos de la danza acerca de su escurridiza historia. La investigadora mexicana Hilda Islas nos dice: “Ni sólida, ni líquida, ni gaseosa: el estado físico de la danza parece ser la fugacidad. Cuántas palabras han intentado alcanzar este acontecer que se evapora sin poder atraparlo en el vuelo. La danza apenas se configura en tiempo y espacio cuando ya es un hecho pasado.(...) De la danza poco puede explorarse porque poco queda de ella después de que ha sucedido” (Islas,1995:8).

La danza es gaseosa solo si nos desconcertamos por la imposibilidad de volverla un tipo determinado de documento (así mismo como ni un mapa, ni una historia occidental dan cuenta del lugar-mundo de los apache, el registro visual o las historias de la danza no dan cuenta de la danza como experiencia estética). Mary Carruthers ha señalado cómo la cultura de la modernidad es la cultura del documento(Carruthers, 2013). Ello puede ser conveniente para aquellas manifestaciones artísticas a las que se les reconoce formas de registro, lo que facilita la mirada hacia atrás y su análisis. Por ejemplo un cuadro o una escultura en las artes plásticas, o las partituras en la música, o los libretos en el teatro. Las lecturas hacia atrás y la cultura del documento, tiene consecuencias en el campo del arte en la modernidad, cuya *illutio* del juego se instaló en la creatividad y su homologación con novedad. Algo es considerado como creativo porque se le adjudica ser novedad con respecto a lo que le precede, como lo plantea Tim Ingold (2011b). Ello implica siempre una mirada hacia atrás, analítica. Por el contrario, la danza pensada como actividad demanda mirar hacia adelante, mirar el hacer en sí mismo, donde se revelan las habilidades de las personas en seguir las rutas que señala la experiencia y

sus diversos materiales (¡¡¡COLOMBIAAAA!!!, “menea-menea”, etc.). En la propuesta del antropólogo Tim Ingold (2011b) que se alimenta de la de Mary Carruthers, la mirada hacia atrás localiza la fuente de la creatividad en imágenes y objetos y la mirada hacia adelante en los arte-factos¹² y las actuaciones. Entender la estética como actividad del sujeto como lo propone Mandoki y aquí lo hemos asumido, implica reconsiderar tanto la creatividad como su antítesis, la imitación. Ha sido usual en el arte enaltecer la primera al homologarla a innovación de objetos e imágenes, mientras la segunda se censura al considerar que se limita a vaciar réplicas en diseños o patrones ya establecidos. Pero ello “omite la creatividad del verdadero proceso dentro del cual cada diseño es realizado en la práctica. Para recobrar ésta dinámica generativa, la creatividad debe ser leída hacia adelante en el movimiento que le da lugar a las cosas y no hacia atrás en sus resultados.”(Ingold, 2011b: 351). Para los apaches la historia como documento en la historia angloamericana occidental implica una estética diferente a la que ellos experimentan con sus lugares-mundo. Ellos ven a la primera como “remota, intangible, divorciada de manera sospechosa de las fuerzas de la agencia humana” (...) “sin voces que la empujen al presente” (Basso,1996:33-34), en contraste con la segunda que es actividad cautivadora, carnal y emotiva, “extremadamente personal, consistentemente subjetiva, y por tanto altamente variable, entre aquellos que trabajan para producirla” (Basso,1996:32). Así mismo, en la danza habría que reconsiderar el acto creativo no detenido en un objeto o imagen o coreografía innovadora, sino en ese entrenar y apropiar los yo-puedo (lugar-nombre en los apache) que bien pueden ser un gesto o una secuencia coreográfica. Habría que considerar ese transitar emotiva y carnalmente por los itinerarios que trazan los maestros (hacedores-de-lugares) en los entrenamientos en la casa del Ballet de Colombia, la comparsa, el reinado, o la clase de rumba. Habría que tener en cuenta ese glosar citando (la dialéctica que subyace a los lugares-mundo) que recrean y apropian esos yo-puedo para poder participar y pertenecer. Esas glosas permiten profundizar y ampliar el presente, y darle sentido a la propia vida en relación con los otros como sucede en la clase de rumba.

Lo que aquí propongo es que la experiencia en la danza que es su forma de conocer, es su propio registro: es su forma de memoria. Es esa sensación de “yo-puedo” que me llevó a compartir con mis compañeras de la clase de rumba y tejer placenteramente mi colombianidad en la fémina costeña. Pero también, esa sensación de “yo-puedo” me

¹² En el sentido que aquí le hemos otorgado.

llevó al pasado, -a la impresión de haber ya vivido el “menea-menea”, “COLOMBIAAAA”, las aceleraciones, la fémica, la catarsis emocional-, y me orientó hacia Sonia Osorio y el Ballet de Colombia, lo que juzgué como inapropiado y viví al inicio como malestar, dada mi toma de posición en el campo del arte. De manera que para entender la estética de la danza como relación social no habría que mirar solo sus registros, porque no puede limitarse a las estrategias que la persona despliega ante las otras para efectos de valoración como lo propone Mandoki. En la danza, la estética son actividades como la plantea Carruthers. Esos “yo-puedo” de la danza, involucran actividades entre creadores, artefactos y audiencias. Ello permite en el presente el placer de conocer y regodearse en lo ya sabido (por ejemplo: la canción y la coreografía de *Ingenuidad* que cité al inicio) así como resonar con el pasado como un *déjà vu* (Sonia Osorio y el Ballet de Colombia).

A pesar de mis primeras intenciones con el texto que encabeza este capítulo como prueba de mi “conocimiento experto”, mi tránsito por el doctorado en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia me hizo vacilar sobre las certezas que como bailarina, tenía depositadas en ese conocimiento. Y eso precisamente es un acierto en el texto, pues recoge las tensiones de intentar buscar una etnógrafa en la bailarina. Me quedó muy claro que “mi bailarina experta” y “mi bailadora seducida”, eran también parte de los “nativos” que tenía que considerar en mi etnografía si quería entender la experiencia estética como un hecho social. Tomar en serio a la bailarina y la bailadora me llevó a desentrañar las rutas de indagación etnográficas divergentes que señalaban mi malestar y mi placentero viaje a través de dicha experiencia. También a ver su convergencia en la fémica, el estilo que propone el maestro desde dónde hemos acunado familiaridades que se expresan como esos *yo-puedo* que nos hacen sentir en casa pues abren la vida por caminos cinéticos confiables. Ellos también nos han permitido a mis compañeras -ninguna bailarina pero todas frecuentes bailadoras- y a mí, fluir placenteramente con nuestro profesor, sintiéndonos *sexys, volver a ser mujeres, y aprender a ser costeñas para poder sentirnos muy colombianas*. Esa fémica es responsable de un cuerpo de conocimientos social y personalmente entrañables que se evidencia en que tras casi cinco años de entrenamiento en la rumba: sentimos que ahora si empezamos a *serlo* bien.

Tomando lo planteado por Mandoki con respecto a la estética y apuntalándome en Ingold y Carruthers, la danza no solo revela la relación social, sino que también es nodo de

orientación en la experiencia social. La danza como forma de conocimiento colectivo está muy cerca de la retórica medieval de que nos habla Carruthers. Como ortopraxis, la danza es el arte de memorizar, de entrenar formas breves desde la repetición hasta olvidar que se sabe pues se han vuelto lugares comunes. Esos yo-puedo, se localizan en redes emotivas, de forma que pueden ser invocados fácilmente para recrear desde allí lo común como experiencia personal. En la clase de rumba todos podemos compartir colectivamente la actividad de recrear nuestras propias experiencias desde lo que se hizo común. Por ello para poder recorrer en la danza su pasado y su presente hay que atender a esa sensación de haber vivido esa experiencia, de haber estado allí, del déjà vu, que en una de las definiciones de la gente que dice haberlo experimentado recogidas por Alan S. Brown(2004) es: “una extraña sensación de que uno ha sido esto antes a pesar de todo, como si el tiempo hubiera deslizado un engranaje y ahora se repite” (Brown,2004:15).

En resumen, entiendo a la danza como práctica y relación social por ser una actividad donde están comprometidos creadores (maestros), creaciones (artefactos) y audiencias (estudiantes). Si privilegiamos en esa relación la perspectiva y la experiencia de los danzantes, esas secuencias de movimiento, al ser objeto de una compleja elaboración por parte de ellos, devienen en lo que aquí hemos llamado arte-factos. Al aceptar seguir el itinerario que evoca el hacedor-de-caminos (el maestro), quien convoca las experiencias por las que han de transitar, los danzantes entrenan nuevas disposiciones y secuencias de movimiento que se organizan en la red de emociones provocadas con el grito (¡¡COLOMBIAA!!), la aceleración (menea-mena), el despecho (La canción *Ingenuidad* de Maía). Allí se engendran los “yo-puedo” que como caminos cinéticos confiables devienen en las estelas en las cuales los danzantes pueden caminar y perderse para encontrarse a sí mismos y pueden compartírselos como un hecho social. Cuando los danzantes citan y glosan esos yo-puedo no solo en términos de movimiento sino como vivencia encarnada en palabras, emociones e imágenes, los traen al presente. Como dice Basso, es un proceso social regular, común y sencillo y puede llegar a ser muy inventivo.

Por otro lado, la danza como actividad, es un comportamiento inmerso en complejas relaciones de poder. Ella, funge de nodo de orientación en la experiencia de las personas. Siendo una actividad profundamente emocional y creativa, gracias a ella es posible articular, mantener, reformular o negociar diversas identidades. Las relaciones

sociales entonces, no solo son escenarios de coerción, sino también de prendamiento y fascinación como experiencia estética como dice Mandoki. La danza como actividad también produce la experiencia estética de ser parte de la Nación y como un acto profundamente creativo actualiza el pasado como yo-puedo. Ya que somos seres animados dispuestos a la vida desde el movimiento, los yo-puedo que la danza entrena, son formas de conocer que engranan pasado y presente y se pueden transitar como *déjà vu*, como esa sensación de haber sido eso antes. Todo lo anterior justifica el que me dejara llevar por mi *déjà vu* y aceptara las rutas que este señalaba como método de indagación etnográfica.

Siguiendo la pista de Sonia Osorio

Era como si yo ya lo hubiese vivido, como *si yo hubiera sido a pesar de todo esto antes*. Lo que la clase me hacía hacer, era un *déjà vu* y lo experimentaba como un enorme malestar. Como bailarina de larga trayectoria entrenada en ballet (aunque no exclusivamente), profesora, investigadora de danza, mujer, madre y ocasionalmente coreógrafa, las experiencias en la clase resonaban con la controvertida propuesta de Sonia Osorio, que tuvo todo su esplendor en la segunda mitad del siglo XX en Colombia, a pesar de que el mismo testimonio del profesor lo negara. Al igual que yo que tuve que realizar toda esta indagación durante cinco años y medio para poder reconocer solo al final que fui formada tempranamente en esta estética¹³, él, como ya lo dije, no se reconoce (o reconocía en ese momento) como alumno o seguidor de ella: más bien como contradictor, como así lo han sido numerosos representantes del ballet folklórico de proyección¹⁴ encabezados por el maestro Jaime Orozco¹⁵. Ello sucede igualmente entre

¹³ Ver introducción.

¹⁴ Como lo dice el apelativo, folklor que dialoga con el ballet y otras manifestaciones del campo artístico. En el aparte Del Ballet Romántico a los Ballets Folklóricos Nacionales del capítulo uno y en Las reglas del capítulo dos desarrollo más ampliamente el tema.

¹⁵ Jaime Orozco nace en Medellín en 1931 y muere en Bogotá en 2015. El maestro Orozco es considerado en el campo de la danza como el creador del género Ballet folklórico en Colombia. Fue uno de los maestros que tuvo a su cargo la dirección de la Corporación Ballet de Colombia que posteriormente pasó a ser el Ballet de Colombia a cargo de Sonia Osorio. Amplios sectores de la danza siguen considerando este hecho como una usurpación, e incluso, en una entrevista concedida a la revista Semana el maestro Orozco afirmó haber sido el creador del Ballet de Colombia (Semana.com, 2002). En el 2014, en la celebración del Mes del Artista Colombiano, el sector Cultura, Recreación y Deporte y los Consejos de Arte, Cultura y Patrimonio fue homenajeado el Maestro Jaime Orozco por sus aportes a la danza en Colombia. "Coreógrafo,

los bailarines de danza tradicional¹⁶, de la danza contemporánea y otros muchos que compartimos el santoral que en la actualidad entroniza a la maestra Delia Zapata Olivella (1926-2001). ¿Podía confiar en mi malestar como ruta válida para reconstruir los procesos de configuración de ese entrenamiento? Sí, puesto que la negación es una dinámica del campo del arte como campo de lucha y de producción de valor que se soporta en el actuar del artista como mediador de lo que Pierre Bourdieu (2005) define como estructuras:

¿No habría que preguntarse acaso si el trabajo ejercido sobre la forma no es el que hace posible la amnesia parcial de estructuras profundas, y reprimidas, si, en definitiva, el escritor más preocupado por la investigación formal -como Flaubert y tantos otros después de él- no se ve obligado a actuar como médium de las estructuras (social o psicológica) que alcanzan la objetivación, a través de él y de su labor sobre unas palabras inductoras, “cuerpos conductores”, pero también pantallas más o menos opacas” (Bourdieu,2005:20)

Gran parte de la literatura sobre la danza en Colombia se dedica a manuales coreográficos o a recopilar las obras y dar cuenta de sus creadores. La mayor parte data de la segunda mitad del siglo XX. El gran editor de estos trabajos es el Ministerio de Cultura o instituciones como IDARTES (Instituto Distrital de las Artes de Bogotá) o la Orquesta Filarmónica de Bogotá o la ya extinta Secretaría de Recreación y Deporte de Bogotá. Al revisar sus temas no pareciera ser correcto darle importancia a la influencia del Ballet de Colombia de Sonia Osorio. El que nunca la nombren las investigaciones universitarias que he consultado sobre el tema de la danza, parece también confirmarlo. En el 2005 se encargó al maestro Gilberto Martínez, reconocido músico y bailarín de Delia Zapata Olivella, hacer un recuento de *La Danza Folklórica Tradicional en Bogotá 1950-2003* (Martínez, 2005). En ella tan solo se menciona dos veces a Sonia Osorio y al Ballet de Colombia y de manera tangencial, lo que nos llevaría a inferir que era una agrupación menor e incluso fugaz. Más aún, la única publicación reciente que hasta ahora he encontrado, que busca ser “un valioso aporte a la historia de las artes escénicas colombianas” (Orozco-Lucena,2012:7) auspiciada por la Asociación Alambique (agrupación de artistas de la danza contemporánea) en cooperación con IDARTES y el

investigador del folclor en general: productor ejecutivo de espectáculos, director artístico, director general, docente, diseñador de vestuario tradicional, gestor cultural, creador coreográfico con un estilo muy personal, generador de un nuevo estilo de la danza colombiana, lo que llamamos hoy en día BALLET FOLCLORICO, formador de públicos y de bailarines.” <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/localidades/videos/jaime-orozco-premio-en-danza-mesdelartista2014> consultado 12/05/2015.

¹⁶ Vertiente que se precia de investigar desde los saberes “vernáculos” populares.

Ministerio de Cultura, pareciera desalentar mi déjà vu. El libro *Programa de Mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (Orozco-Lucena, 2012) de bella y cuidada edición “cuya metodología de investigación ampliamente participativa, permitió que emergieran del olvido algunas obras de la danza tradicional y varios procesos creativos de las artes dancísticas de los últimos años” (Orozco-Lucena,2012:7), con doscientos diez y seis páginas -donde más de la mitad son imágenes fotográficas-, le dedica ocho, a *La leyenda del Dorado*, obra que inauguraba el espectáculo del Ballet de Sonia Osorio. La obra de Sonia Osorio está agrupada bajo el capítulo de “Esplendores” junto con *La Mujer del Año*, musical auspiciado por Caracol Televisión y el Teatro Nacional en 1990, que si mal no recuerdo, duró en cartelera menos de un año. El libro buscó recoger “las obras que habitan en la memoria de la comunidad dancística”(Orozco-Lucena, 2012) entrevistando coreógrafos, bailarines y espectadores durante los meses de julio y agosto de 2011. La metodología fue llevar las obras más recordadas a un espacio virtual de votación que permitía incluso introducir nuevos nombres. Los editores reconocen las fragilidades de dicho método por la resistencia de las comunidades al mecanismo y las dificultades inherentes a los espacios virtuales y a su vez se sorprenden de que fueran más votadas las obras más recientes -recuerdo haber recibido muchos correos de mis estudiantes de danza pidiendo que votara por sus obras-. Es un libro de artistas, que busca, encomiable y bellamente, recoger algo de la historia de la danza en Colombia. No hay estadísticas, ni definiciones más específicas de las poblaciones consultadas, ni tampoco son muy explícitos los criterios curatoriales¹⁷, y no pretende abrir el dato de su densidad histórica. Las treinta y dos obras seleccionadas se tienden de manera horizontal buscando reconstruirlas con imágenes y palabras de quienes las invocan. Excepto por los capítulos que las agrupan, en su orden: “Territorios, Dislocaciones, Soledades, Sincretismos, Empirismo, Esplendores, Ritualidades y Resistencias”, y por la fecha en que se estrenaron, pareciera que todas tienen el mismo peso histórico, aunque solo tres de ellas pertenecen a los años 70: *Cabildo en Carnaval* (1976) de Delia Zapata Olivella que hace parte de “Territorios” y encabeza la publicación: *La leyenda del Dorado* de Sonia Osorio que se data vagamente en los años setenta, pues al parecer no lograron ubicar con precisión su estreno, -o quizás nunca tuvo algo así como un estreno, cosa que sospecho y apuntala mi argumentación en el capítulo dos-, y el *Potro Azul* de Jacinto

¹⁷ “Se tuvieron presentes criterios de espacio, tiempo, temática, procederes creativos, dispositivos de transformación en las miradas y aproximaciones a la danza, y la apropiación social de las obras con sus públicos y sus contextos” (Orozco-Lucena,2012:8-10)

Jaramillo, estrenada en 1975, agrupado con otros títulos en la última sesión del libro bajo nombre “Resistencias”. No es pretensión de los editores dar a conocer las virulentas luchas por la legitimidad y el reconocimiento que se dieron entre estos folkloristas y que esta publicación en su intento de ignorarlas, refuerza nuevamente. Pero sorprende cruzar los recuerdos de mi infancia y juventud plagados de la presencia casi que omnipresente en los medios y en la vida nacional de Sonia Osorio y su grupo, con esa casi que casual mención en medio de coreografías, la mayor parte de ellas de danza contemporánea, de factura reciente, muchas de las cuales tuvieron muy breve cartelera. Tras recorrer el libro centrado en describir brevemente las obras y algunos recuerdos sobre la gesta de sus creadores, sigue intacta la desazón que instaló mi *déjà vu*. ¿De la danza lo que se recuerda son solo las coreografías como obras en el escenario? Y ¿qué hace la gente con eso que recuerda? Si contrasto que *La leyenda del Dorado* encabezó infinidad de espectáculos que estuvieron integrados por miles de personas de todo el país y que recorrió la geografía nacional e internacional a lo largo de más de 60 años, no cabe duda de que lo que fue excluido de Sonia Osorio y el Ballet de Colombia, fue precisamente una dimensión histórica que al parecer se desdibuja cuando solo la pensamos en términos de coreografías escogidas por personas del campo de la danza. En ese sentido el libro pareciera estar interesado más que en el recuerdo de la danza, en su olvido.

Laure Guilbert en su libro *Danser avec le troisième Reich* (Guilbert, 2000) dice muy certeramente sobre la danza y el olvido que,

Los bailarines no buscan reconstruir un pasado histórico sino reanudarlo con un flujo subjetivo y corporal. Para ellos la palabra es –a mismo título que el cuerpo- un medio para transmitir un imaginario artístico. Es por ello que su testimonio revela menos un discurso analítico que un relato narrativo. Ello alimenta la “historia santa” de la danza, solo capaz de dar cuenta de los orígenes cosmogónicos del arte del movimiento y del desarrollo de sus eventos fabulosos. Su verdad se sitúa en el idilio, y por fuera del campo de la historia. (Guilbert, 2000: 12-13)

Las narrativas del campo de la danza que señalan las grandes obras están insertas en sus luchas. Habría que rastrear entonces el olvido, lo soslayado o minimizado de Sonia Osorio para poder dialogar con mi molesto *déjà vu*. Tal vez la importancia del Ballet de Colombia de Sonia Osorio no esté tanto en haberse erigido como un hito a la luz del canon de valoración de la danza como arte que apadrinan las vanguardias artísticas en la actualidad, ni las políticas del Estado inspiradas por la constitución del 92. Fue en esta donde se consagraron los derechos de las minorías étnicas y con ello el discurso

escénico de Delia Zapata Olivella se catapultó entre ciertos sectores de la danza como lo políticamente correcto. No es dato menor que quien le concediera a Sonia Osorio y su Ballet la representación de Colombia fue Misael Pastrana Borrero que gobernó entre 1970 y 1974. La obra de Sonia Osorio que está enmarcada en la constitución de 1886, marca el tránsito hacia lo que Peter Wade(2002) ha llamado la costañización de la identidad nacional. Por ello, probablemente no es posible seguir a Sonia Osorio en la actualidad en la poética -la estética en el arte-, sino en la prosaica, -la estética en la vida cotidiana- “que ha sido crucial en los procesos de fraguado de los estados modernos”(Mandoki,2007:11). Entonces para rastrear mi malestar y mi déjà vu, “no hay que suponer que la estética es una diosa, sino una gata: hay que seguirla de noche para descubrir sus travesuras” (Mandoki,2006^a:11). Y allí sí sorprende la plena vigencia de Sonia Osorio y su Ballet. El texto *Danza, Tradición y Contemporaneidad: Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural* (2008) editado por el Ministerio de Cultura, recoge los escritos de los maestros reconocidos y financiados por este mismo Ministerio para ejercer funciones de docencia a lo largo de todo el territorio nacional. El propósito era formar a maestros de las regiones en las técnicas “correctas” para revelar la identidad de lo que somos como Nación que se supone estaría en el cuerpo y el movimiento regional. Allí la fuerza de los proyectos de los folkloristas y de manera notable el de Sonia Osorio y su grupo en las redes estéticas prosaicas es indudable. Los maestros se quejan de manera generalizada de tropezarse con la incómoda persistencia de formas de interpretar la tradición que se han enquistado en las regiones¹⁸, donde se supone debe residir lo ancestral, aquello más natural, incontaminado y vernáculo. Las quejas señalan tres direcciones. Aquellas que apuntan a hacer valer el conocimiento experto frente a un conocimiento “natural” que encuentran en los bailarines de las regiones, considerado hoy en día insuficiente para enfrentar el escenario. Aquellas que señalan las formas acartonadas y repetitivas de hacer la *danza tradicional*, como se ha denominado el legado de Delia Zapata Olivella y proyectos afines, a las que se les reconoce el valor de la investigación, entendiendo por investigación esos largos periplos hacia las regiones, buscando en los confines de la “civilización” el “cuerpo ancestral”, o como lo llamaría Michel de Certeau (1994) “la belleza de lo muerto”. Esas formas acartonadas se rechazan porque están ligadas a la

¹⁸ En un gesto del Estado centralista y típicamente civilizador, los maestros reconocidos en las ciudades principales, fueron contratados por Estado para llevar nuevos conocimientos a las regiones.

danza como propiedad de familias y seguidores que pretenden fijar la tradición bajo el argumento que solo habría una forma de hacer las danzas vernáculas en el escenario, cuyas claves las tienen los herederos de sus secretos. Y por último, las quejas más virulentas se dirigen hacia aquellas persistencias que se consideran estéticamente inaceptables como son las del *ballet folklórico de proyección*.

El Ballet folklórico de proyección de amplia difusión en el país, que se deriva de la danza clásica como veremos más adelante, le debe mucho a la influencia de dos grandes pioneros del género: Amalia Hernández (1917-2000) de México y Igor Moiseyev (1906-2007) de la antigua URSS. Ambas naciones emergen de una revolución en los albores del siglo XX, y ambas depositan en la cultura y el arte la tarea de configurar su modernidad que debía disponerse en el terreno de lo popular. Moiseyev y Hernández no solo son pioneros y fuente de inspiración para una de las principales formas de danza contemporánea del mundo, los ballets folklóricos (Pérez-Soto, 2008), sino como dice Katya Mandoki, le dieron forma y figura a esa idea emotiva de ser y pertenecer a la Nación. Esta forma de ballet folklórico en la actualidad es ampliamente descalificada entre el movimiento contemporáneo de la danza en Colombia, por “contaminar” con técnicas y motivos extranjerizantes provenientes de la danza clásica europea nuestras tradiciones vernáculas, desdibujándolas. En el extremo de la censura a esta vertiente está la propuesta de Sonia Osorio, que también se cataloga como ballet folklórico de proyección, y se descalifica explícitamente por ser moralmente inaceptable, tildando a su espectáculo de lujurioso, exhibicionista y de vaudeville (Parra, 2008). En últimas se lo desestima por ser no solo estética, sino moralmente incorrecto. Por la persistencia de tales quejas de los maestros, así como por el cada vez más amplio radio de acción del programa llamado *Formación de Formadores* empeñado en remediar esas desviaciones de lo genuinamente ancestral, es indudable que esas formas de danza tradicional o folklórica escénica se propagaron de manera exitosa por todo el país. Y que entre ellas, es relevante aunque ahora se la califique de inaceptable, la presencia de Sonia Osorio y su propuesta.

También en mi clase ahora llamada de *Historia y Teoría de la Danza en Contexto I* del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital, se deslizó esa estética desde 2005 hasta el 2013 cuando mis estudiantes (que totalizan unos trescientos cincuenta durante todos esos años) aceptaron mi invitación a presentar el primer día del seminario una imagen o texto que sintieran hablaba de **su** historia de la danza en

Colombia. El seminario se llenó desde entonces de la densidad y complejidad de la experiencia en la danza en Colombia, que poco o nada tiene que ver con esas galerías de la fama publicadas bajo el auspicio del Estado. Imágenes de funciones escolares, grupos de casas de la cultura, festivales y concursos, de salsa, tango, folklor, hip-hop, porras, baile árabe, etc., carnavales de Barranquilla, Negros y Blancos, Riosucio, de la Panela, de la Yuca etc. Hubo muchas fotografías de un grupo numeroso en la típica alineación al estilo militar que tanto se hace en los grupos de danza folklórica de proyección. Todas casi idénticas a no ser por el escenario: París, España, Estados Unidos, Argentina, capitales y pueblos de Colombia como lo muestran las imágenes en la figura 2.



Figura 2: Fotografías de los estudiantes¹⁹.

A ello se suman las palabras del estudiante hinchadas de orgullo, de “estar haciendo patria” como otras muchas que agradecen que la danza “los rescató de”, “creyó en ellos”, “les ha dado”, “le deben”, “les permite”, “los hizo visibles”, “les dio sentido”, “amigos”, “escenarios de competencia”, “afecto”...o también resentidas con aquellos que no creyeron en ellos: un maestro descalificador, o los padres y de manera recurrente, el padre. No pocos son testimonios de resistencia, confrontación y orgullo, en diversas identidades y etnicidades entrelazados a estatuas de Bolívar, mapas de África o imágenes místicas,De manera soterrada, con el paso de los semestres y a medida que el currículo de la carrera se fue haciendo más abierto a las experiencias de los

¹⁹ La imagen de la izquierda fue presentada por Andrés Morales y fue tomada en agosto del 2010 en Százhalombatta-Hungría. La de la derecha fue cedida por Jonathan Alexander Rojas Olarte y fue tomada en Sibaté-Cundinamarca en el 2009 Grupo Tradición colombiana, dirigido por el maestro Héctor Fabio Sanabria. Agradezco a los estudiantes el haberme cedido sus imágenes.

estudiantes, fueron haciendo su aparición imágenes cada vez más afirmativas de estrellas mediáticas como Michael Jackson, Beyoncé, Madona con emocionadas declaraciones: lujo, ballet y glamour se asomaba por todas partes en la vida de cabaret, transformismo, plumas, lentejuelas, tacones, show burlesque, gestos provocativos, Incluso hicieron su aparición de manera vergonzante imágenes de reinados de belleza regionales. No pocos fueron los homenajes a quienes ellos consideran su gran maestro o maestra acompañado de conmovidas declaraciones de afecto, agradecimiento y reverencia, más numerosas en la danza tradicional o el ballet folklórico que en otros géneros. Exhibiciones de triunfos ante la adversidad y la pobreza, fantasías con la fama y orgullo de hacer parte de comunidades También uno que otro amigo o mentor, que los llenó de coraje para seguir su “destino” de artistas, lo que para muchísimos de ellos conlleva el alivio de poder ejercer el derecho a elecciones diversas no solo de profesión, sino de género. En el 2012, ya estudiando el doctorado y cuando empecé a rastrear la pista de Sonia Osorio para mi tesis, pude reconocer su estética (color, brillo, composición, lujo y su *fémima*) en innumerables de esas imágenes que la celebraban, la imitaban, sin jamás nombrarla a ella o su Ballet. Haciendo memoria, un ciclón de lo que no se dijo, encubrió, obvió, ignoró, o no entendí, no permití, no fui capaz de ver ni oír, cobró unas dimensiones gigantescas y fascinantes. Me percaté de lo difícil que es ser artista e investigar el arte en términos de las ciencias sociales. La toma de posición en el campo enrarece la mirada. Recuerdo la foto en una cancha de basketball pobremente iluminada y el estudiante en una compleja torsión de hip-hop sobre una mano ante un parche de amigos de un barrio del sur de Bogotá. Superpuesta a esa imagen, su sueño dorado: un sofisticado escenario europeo, de factura semejante a la de la riña de gallos, donde se compite en hip-hop a punta de virtuosismo por una gloria que será global, personal y del parche en el barrio. Otra lección magistral de quien presentó una foto entrenando ballet para no revelar como muchos de mis estudiantes, que venía de los grupos de danza que tienen iglesias no católicas del país, donde consideran a la danza folklórica una herramienta de adoctrinamiento y culto. Donde yo veía el resultado de la formación en agrupaciones o escuelas de lo que aceptamos como arte, o la gesta sacrificada y mesiánica de los artistas-maestros en los numerosos programas de formación del Distrito o del Ministerio para la convivencia ciudadana o la identidad nacional, él soñaba una ruta personal, fascinante, mediática y global hacia la reivindicación o la fama. O ella con el recorrido espiritual hacia la consagración como pastora de alguna iglesia protestante carismática o pentecostal haciendo folklor.

Todo lo que allí pusieron como su historia, reveló la enorme importancia que le conceden a la danza por ser nodo de orientación en sus vidas. En la danza se mapearon encontrando identidades que les permiten presentarse como personas, ser y representar comunidades. Muchos de ellos, que por sus elecciones profesionales o de género se ven frecuentemente despojados de sus redes familiares o sociales, logran hacer parte de otras formas de comunidad bailando. En sus historias, la danza va más allá de la obra, o de la gesta del maestro. Se venera al maestro, o se recuerda a la obra porque les ofreció una ruta para transitar su propia experiencia. Sus historias en la danza en Colombia me confirmaron que las formas escénicas de la danza y de manera destacada la danza tradicional o el ballet folklórico, se manifiestan no solo en lo que se ha reconocido como el mundo del arte o la poética, lo que llama Mandoki el iceberg de la estética, sino **por su lugar en la vida cotidiana**. Las danzas se producen y reproducen en la familia, la escuela, el barrio, la religión, el parche, la población, la Nación, la región. Y allí cobran poca importancia las grandes faldas-banderas de Colombia, los colores, la apostura, el brillo, el lujo, el performance de una mujer hiperfemenina, el glamour, etc., que son tan características del legado del Ballet de Colombia.

La experiencia de seguirle la pista a Sonia Osorio y su grupo tampoco tuvo éxito al consultar documentos académicos. No conozco hasta el presente ninguna tesis que haya trabajado el tema. Tampoco tuve mucho éxito al consultar un texto tan riguroso como lo es el de Egberto Bermúdez²⁰ "Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-1970" (2012) quien hace un brillante panorama histórico sobre la actividad etnomusicología en Colombia. El autor propone el Panamericanismo como marco explicativo para entender el papel jugado por las élites y la injerencia de Estados Unidos en los dramáticos cambios sociales del período, todo ello en relación a la configuración del campo de los estudios etnomusicológicos en Colombia. Como evento crítico el autor elige rastrear cómo se va fijando un canon en la transcripción de la música afro colombiana y la corrección o no del mismo. Para ello, el autor examina canciones, manuales coreográficos, artículos de prensa, partituras, etc. A pesar de que una de sus fuentes principales es la Revista Cromos, donde temas como el Reinado de Belleza de Cartagena han ocupado sistemáticamente sus titulares, y que el período de análisis elegido recoge los años de gestación del Ballet de Colombia, ello no merece ninguna mención. El eje de indagación elegido lo justifica ya que el Ballet de Colombia nunca

²⁰ Agradezco al Profesor Carlos Miñana el haberme proporcionado esa valiosa referencia.

desarrolló ningún tipo de manual o partitura y dado el marco de referencia elegido por el autor, no se la podría asociar con la transcripción de la música afro-colombiana. Los Ballets Folklóricos Nacionales, a pesar de su incuestionable importancia en la configuración de las naciones-estado han recibido muy escasa atención en la academia. No lo es menos el caso de Sonia Osorio y su grupo cuya valoración ha estado signada por su señalamiento como expresiones folklóricas inauténticas que se ven reforzadas con estigmas de consumo y banalidad dado el vínculo que sostuvo por muchos años el Ballet de Colombia y el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena.

Mi *déjà vu* como malestar resuena con los documentos que se vienen levantando en torno a la historia de la danza que son financiados por el Estado, donde tienen asiento las luchas de poder entre los artistas del campo y en las cuales yo he estado inmersa. Allí ha primado el sesgo que han ido imponiendo los bailarines de danza contemporánea y sus narrativas frecuentemente ancladas en lo que María Julia Carozzi ha denominado el mito moderno de la danza, el cual sin duda ha alimentado una parte importante de la producción de la antropología de la danza. En contraste, en los testimonios de mis estudiantes, ellos reconocen su historia de la danza como ruta emotiva y placentera para encontrarse, pertenecer y participar, donde la *fémmina* del Ballet de Colombia está muy presente y donde la danza como actividad está estrechamente ligada a la adhesión afectiva a diversas etnicidades e identidades de género, regionales, nacionales o globales y los muy diversos sentidos que se les adjudican.

Discusiones sobre danza y antropología

Son ya muy numerosas las genealogías críticas que se vienen realizando en torno a la antropología de la danza, entre otras, Reed(1998), Hanna(1988), Grau y Wierre-Gore(2005), Citro(2012), Carozzi (2011), amén de las recopilaciones de textos que se consideran claves para el estudio de la antropología de la danza como lo es el trabajo de Ann Dils y Ann Cooper Al-bright(2001), o de recopilaciones que buscan agrupar textos en relación a tipos de danza como en los textos de Susanna Sloat (2.002,2010). Entre ellas me interesa seguir sobre todo la argumentación de Carozzi y Grau dado que las autoras

cuestionan la consideración de la categoría cuerpo como eje central de la reflexión de la antropología de la danza. En esta investigación fue fundamental la perspectiva de la antropología histórica de los estudios sobre el cuerpo que propone Zandra Pedraza (2008: Zandra Pedraza, 2010) que nos invita a considerar críticamente la convicción moderna de que la condición humana es corporal, historizando sus formas de conocimiento y sus prácticas las cuales construyen formas de organización de la vida. Historizar la noción de cuerpo nos lleva a situarlo en el contexto de la modernidad en Occidente. “El cuerpo es una construcción histórica, social, política y cultural” (Pedraza, 2010:8). Con esta afirmación, la investigadora da cuenta de la enorme utilidad que supone para las ciencias sociales y en general el conocimiento, el campo de los estudios del cuerpo y el vínculo de éste conocimiento con la antropología del sujeto moderno. El acercamiento crítico que propone pone en tensión la noción misma de cuerpo al invitarnos a preguntarnos ¿quién dice qué de cuál cuerpo? Por otro lado, Pedraza nos llama la atención sobre la condición encarnada del pensamiento racional que instala un entresijo difícil de revelar, y es que somos cuerpo solo en virtud de la condición moderna. Es en Occidente donde *somos cuerpo*.

La perspectiva de la antropología histórica propuesta por Pedraza, me ha permitido cuestionarme cómo, al poner el foco en el cuerpo al hacer danza, nos deslizamos irremediabilmente al precepto racional de su propia configuración como categoría de la vida. Estamos retados por nuestras formas de conocer como cuerpo que tiene una larga historia de elaboración y que configuran el cuerpo desde el cuál conocemos. En el Seminario Cuerpo y Modernidad, Pedraza nos hacía caer en cuenta que, por un lado, los cuerpos agencian las valencias que son útiles para la sociedad en que viven -el universo laboral y de realización vital a que están abocados los jóvenes de hoy, demanda otras percepciones del tiempo, del riesgo, de la estabilidad catapultada por el vértigo-. Por otro lado, esos cuerpos viven de manera traslapada las muchas capas de sentido y modos que la modernidad ha ido fraguando en torno a lo que es un cuerpo, las que están estrechamente ligadas a la historia de las formas de conocimiento y producción en torno al capital, sus resistencias, y la cambiante comprensión de la vida y lo humano. Por otra parte hacer del cuerpo, el movimiento, el sonido, etc., un material al servicio de la producción artística en la danza contemporánea y moderna, implica, como vimos en Bourdieu(2005) citado anteriormente, el ejercicio necesario de negación para el rol del artista como mediador de lo que se ha llamado las estructuras sociales.

Discutamos tres textos que buscan establecer genealogías críticas en torno a la antropología de la danza, más una discusión sobre las danzas del Caribe. El primero de ellos, el capítulo de María Julia Carozzi: “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza” en el libro *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad* (2011). El segundo, el libro *Anthropologie de la Danse. Genese et Construction d’une Discipline* de Andrée Grau y Georgina Wierre-Gore (2005). El tercero, el capítulo de Silvia Citro: “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas” del libro *Cuerpos en movimiento* (2012). Y por último la Introducción de Susanna Sloat a *Caribbean Dance. From Abakua to Souk. How movement shapes identity* (2002). Todos ellos revelan la complejidad que supone la investigación de la danza. No es solo la dificultad metodológica y teórica de asir la danza para poder estudiarla. También hay que considerar el destacado rol que se le ha reconocido o asignado como ritual paradigmático y revelador de sociedades simples en la antropología, o como instrumento que configura, o evento que cohesiona, caracteriza o constituye a los estados Nación, a los grupos étnicos, a las organizaciones populares, etc. A ello se le agrega el papel protagónico que han venido ejerciendo bailarines antropólogos, que no solo han enriquecido y complejizado perspectivas teóricas y metodológicas, sino que por lo demás, entraman la reflexión teórica con los desarrollos del arte y los intereses en conflicto del campo de la danza, no pocas veces tejidos en torno a los intereses del Estado. Para la muestra un botón de la reflexión de María Julia Carozzi (2011) sobre las dificultades inherentes a considerar narrativas y movimientos en la teorización sobre la danza:

Observaciones que solo registran movimientos y entrevistas que identifican palabras con pensamientos: movimientos que se suponen “corporales” y palabras que se asumen como “significados” y “creencias”: teorías que imaginan poderes, actuando exclusivamente sobre la palabra en tanto el movimiento se propone como necesariamente “liberador”: gestos que se sueñan posibilitando una comunicación universal, y superadoras de las barreras “culturales” que impone el lenguaje y teorías que ordenan evolutivamente la experiencia del movimiento y la palabra, permean tanto las prácticas etnográficas como las conceptualizaciones que intentan describir y analizar el movimiento en distintas culturas y contextos.” (Carozzi,2011:13)

En general, los tres primeros textos mencionados coinciden en señalar ciertos momentos claves en la consolidación de la antropología de la danza como disciplina que surge en respuesta al desafío de dar cuenta del movimiento. Las frecuentes descripciones de la danza en la antropología, que como señala Carozzi (2011) por norma general

desatendían los movimientos con acotaciones tan generales como “todos bailan en círculo”, comienza a ser superada hacia los años 60 y 70 con las llamadas pioneras de la antropología de la danza. Entre ellas están: Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce, Judith Hanna y Drid Williams. Silvia Citro (2012) acertadamente llama la atención sobre el hecho de que fueran mujeres, y el cruce desde los inicios de la disciplina entre el movimiento de la naciente “danza moderna” norteamericana y la antropología de la danza, donde “la inquietud no se centraba solo en cuestiones teórico-metodológicas referidas a investigaciones académicas, **sino también a los modos en que se podían comunicar, enseñar y representar en escena las danzas étnicas y folklóricas**” (Citro, 2012:27)²¹. Desde entonces, la apertura de la danza como campo de conocimiento en la antropología y el cruce entre el oficio del bailarín y el del etnógrafo, ha abierto la práctica de la danza como arte a la investigación etnográfica lo que ha significado aportes de enorme complejidad y riqueza. A su vez es también un llamado, como vimos en el aparte anterior, al extrañamiento y reflexividad sobre el bailarín como etnógrafo y su relación con el campo de la danza. Aunque las autoras arriba citadas reconocen la complejidad de esa doble condición de bailarinas y etnógrafas, me interesa seguir la ruta propuesta por Carozzi quien reflexionando críticamente sobre la relación entre narrativa y movimiento en la antropología de la danza, pone en cuestión el mito moderno de la danza que tiende a considerarla como experiencia previa a la relación social al pretender seguir sus “materiales” (cuerpo, movimiento, espacio, tiempo, contacto, etc). Carozzi hace un llamado a atender no solo lo que se dice acerca de la danza, sino a las palabras y su relación con el movimiento en los escenarios rituales, escénicos y los entrenamientos. Esto me permite dialogar con la ruta que marcó mi *déjà vu* expuesto en el aparte anterior, y seguirle la pista a la danza como viaje a través de sus experiencias estéticas. Esto incluye movimientos, palabras, imágenes, sonidos, prácticas del vestir, donde las narrativas no solo acunan la práctica, sino que se desencadenan y recolectan a partir de ella. Estos serían los momentos claves que brindaron nuevas perspectivas en torno a la relación palabra-movimiento en la antropología de la danza como lo señala Carozzi.

Un primer paso fue cuestionar el baile, pues no podía seguir siendo considerado como un comportamiento natural, que generalmente se ubicaba en las culturas primitivas y que habría evolucionado a las formas más complejas y sofisticadas de la danza teatral

²¹ El énfasis es mío.

occidental. Los trabajos de las pioneras de la antropología de la danza se ocuparon de señalar el carácter etnocéntrico de la concepción de “la danza” como un rasgo humano universal y previo al lenguaje y por lo mismo se criticó su universalidad. Adrienne Kaeppler hacia los años 70 problematizó la categoría “danza” en contextos occidentales y propuso la distinción entre danza y baile, que fue ampliamente empleada sucesivamente, así como se reemplazó “la categoría “música” por la de “sonido”, propuesta por Feld (1991) en etnomusicología, y a la del “teatro” por la de “performance” en los estudios del performance” (Carozzi,2011:14). Investigadoras como André Grau usa la categoría de movimientos estructurados propuestos por Kaeppler (A. Grau, 2005). En la etnografía que propongo no hago distinción entre los términos baile y danza ya que como ya lo expuse, en la perspectiva estética aquí asumida, la Poética (prácticas estéticas en el arte) y la Prosaica (prácticas estéticas en la vida cotidiana) no se contraponen y se retroalimentan:

“La Poética es un área especializada de la Prosaica que se ocupa de estudiar la poesis profesional de la producción y la recepción artística. Otra forma de entender a la Prosaica es como socioestética, es decir la estética de la vida social, por la cual la poética en cuanto práctica social de legitimación de ciertos objetos para la contemplación artística, forma parte de ella” (Mandoki, 2006a: 150).

Un segundo cambio en la investigación sobre la danza se dio al considerar a la danza y otros rituales como sistemas humanos de significados estructurados, que son objeto de comunicación y de conocimiento. Carozzi resalta que el lenguaje tal como era concebido en los años 70, resultó ser un modelo eficaz para la descripción e interpretación de sistemas no lingüísticos de movimiento. Investigaciones de este corte se caracterizan por su rigurosidad en la descripción, análisis y escritura de la danza como manifestación sociocultural y de significado. Como lo resalta Andrée Grau y Georgiana Wierre-Gore(2005), para algunos es cuestión de encontrar herramientas analíticas descriptivas adaptadas a la tradición de la danza estudiada y levantar un conjunto de danzas para compararlas y sacar de ellas principios generales. Para los otros se trata de construir un método aplicable apto para todo tipo de danzas, pero que tiene en cuenta la perspectiva indígena. Es así como hacia los noventa, Drid Williams, para quien el movimiento como mensaje visible ocultaría un código, se ocupa también de desnaturalizarlo y dotarlo de sentidos locales, preguntándose qué hacen, piensan y conceptualizan las personas desde su punto de vista, cuando a nuestros ojos aparecen bailando. Blacking citado por

Carozzi, pone de presente que “Películas, videos y notaciones como las de Laban²² son formas útiles para referirse al objeto de estudio pero no pueden explicar qué está sucediendo como experiencia cuando se baila, porque la danza como tópico de estudio antropológico es sobre la acción subjetiva y no solo sobre el comportamiento observado” (Carozzi,2011:18).

Otro aporte fundamental refuerza mi propuesta de preguntar, no qué significa sino qué hace la gente con la danza, fue la influencia de los estudios sobre el performance de los años ochenta, que llaman la atención sobre el contexto de la situación danzada. En esta tendencia que señala Carozzi estarían las investigaciones pioneras de Kaepler hacia los ochenta o Kapferer ya en este siglo. La primera plantea que el movimiento puede comunicar visualmente lo que oralmente no se considera culturalmente apropiado afirmar. El segundo, Bruce Kapferer, concluye que la danza se da aparte de la vida cotidiana y fuera de la razón: no representa realidades externas y tiene su propia lógica emergente. No obstante, para entenderla, hay que considerar el performance en su totalidad: observar a los bailarines, entender las canciones y atender a los miembros del auditorio como actores. Es el caso de la competencia de baile Mucholongo en Bushbuckridge, donde mientras los movimientos y los trajes de los bailarines representan solo memorias históricas, las letras de sus canciones y las acciones del auditorio aluden a eventos políticos contemporáneos, las condiciones económicas y la vida cotidiana.

Hacia los noventa los estudios sobre el cuerpo influyeron notablemente en los estudios antropológicos sobre la danza, no obstante ello no es recíproco, como lo señala Farnell citada por Carozzi. Farnell reclama “la necesidad de conectar las discusiones del cuerpo culturalmente (in)formado con el cuerpo móvil, es decir, con la concepción de la persona como actor físico en el mundo social” citado en Carozzi (2011:20). Carozzi toma el concepto de habitus definido por Pierre Bourdieu en el sentido de ese conjunto de disposiciones duraderas que se aprenden mediante el cuerpo, se incorporan mediante las prácticas a través de “un proceso de familiarización práctica que no pasa por la consciencia” (Carozzi,2011:21). Ella señala como ha orientado numerosos trabajos sobre la danza. Muchos de estos lo emplean como modelo para analizar procesos de enseñanza/aprendizaje, resaltando, por ejemplo, persistencias de posturas o

²² Rudolf von Laban publicó en 1928, un sistema de notación del movimiento que fue alimentado por otros investigadores, hasta convertirse en un sistema de notación potente y flexible: la notación Laban, labanotación o cinetografía Laban.

disposiciones cinéticas previamente adquiridas en contextos diferentes. Carozzi señala cómo el indudable aporte de dar cuenta del cuerpo en movimiento, conlleva en no pocas ocasiones asumir que los movimientos que se describen no pasan por la consciencia. El interés por corregir el desaire al cuerpo en movimiento frecuentemente ha devenido en considerar

“Al movimiento humano como independiente de la palabra generalmente identificada con la mente. Esa operación, fuertemente enraizada en el sentido común, constituye una repetición más de la práctica de considerar a quienes bailan y practican deportes, pero también – y por extensión- a quienes transportan objetos, talan árboles o limpian casas- los “operarios”, los trabajadores “manuales”, las amas de casa y las empleadas domésticas- como seres radicalmente diferentes de quienes leemos y escribimos: cuerpos móviles carentes de palabras y, por lo tanto, de una vía regia de participación en el poder en los sistemas democráticos.” (Carozzi,2011:23)

También coincido plenamente con Carozzi, en que hablar de la danza como un saber inefable del cuerpo refuerza el cartesianismo e incluso el etnocentrismo como lo deja ver Andrée Grau quien dice con vehemencia: “Ni el “baile” ni el “cuerpo” pueden ser aceptados como conceptos universales ya que están incrustados dentro de una típica manera "occidental" de dar sentido al mundo” (Grau,2005:141). Habría que agregar a ello lo señalado por Zandra Pedraza, que los estudios históricos sobre la antropología del cuerpo nos invitan a considerar críticamente la convicción moderna de que la condición humana es corporal. Historizar el cuerpo es también historizar sus formas de conocimiento y sus prácticas, las cuales construyen formas de organización de la vida y de la misma condición humana (Pedraza,2008:2010). Ello lo reafirman etnografías como la de Brian Lande (2007) quien demuestra que así la respiración parezca ser lo más natural y orgánico, habitar una institución como el ejército puede significar tener que aprender a respirar en forma culturalmente distinta. Todo ello pone en tensión afirmaciones como las de Anya Peterson Royce en el 2001, una de las pioneras de la antropología de la danza, e incluso más recientemente las de Thomas Csordas en el 2008 de amplia influencia en los estudios sobre la danza. La primera afirma que “el cuerpo en movimiento sabe cosas, incorporadas e inefables, que no se pueden expresar por ningún otro medio que no sea el propio movimiento” (Carozzi,2011:24). Csordas por su parte, a partir de la distinción de Merleau- Ponty entre percepción y reflexión y el concepto de habitus de Bourdieu planteó el cuerpo como fundamento existencial de la cultura. Ello supone la posibilidad de “estar en el mundo de un modo culturalmente

informado pero previo a la distinción entre cuerpo y mente, y entre sujeto y objeto y a una posterior reflexión, generadora de los procesos de objetivación y clasificación” (Carozzi,2011:25). Basándose en lo planteado por Brenda Farnell en 2008, Carozzi retoma la posición de esta investigadora negándose a considerar que haya una mente que piensa y un cuerpo que experimenta. El llamado permanente de Myriam Jimeno, mi directora en este proyecto de investigación a siempre considerar lo que dicen, hacen y sienten las personas indagadas como el gran desafío de la investigación etnográfica, indudablemente cuestiona perspectivas como la anteriormente señalada, que bien puede derivar en nuevos esencialismos.

Etnografías de finales del XX y lo que va del XXI han venido demostrando como en la danza se articulan, mantienen, reformulan y negocian identidades étnicas, raciales, religiosas y de género como lo señala Carozzi. Todas ellas reconocen la danza como escenario de identidades a las que se le asignan diversos atributos. Numerosas etnografías demuestran cómo ideologías políticas de los gobernantes son determinantes en la selección de danzas nacionales. Tal sería el caso de la etnografía de Gloria Strauss citada por Carozzi, donde la selección del ballet como danza nacional en China obedece a que “las posibilidades narrativas del ballet, su vocabulario de movimiento que enfatiza la fuerza y la acción, y las posibilidades de sus movimientos para expresar igualdad de género, fueron cruciales para su adopción como danza nacional durante la revolución cultural China” (Carozzi,2011:27). También resalta esta autora la afamada etnografía de Ivonne Daniel quien hacia 1995 señala que la selección de la rumba como baile nacional de Cuba tras la revolución, respondió a los intereses políticos dado su origen popular y la asociación con la herencia africana (más adelante volveremos a tratar con más detalle el tema de la rumba). No son pocas las investigaciones que dan cuenta de la danza como un comportamiento inmerso en complejas relaciones de poder como lo demostraré también en esta tesis.

Carozzi señala como codificar la danza y describirla contribuye a su congelamiento, o a su adaptación a sensibilidades estéticas cosmopolitas recogiendo lo citado por Meyer, Brandes y Savigliano. Para mis inquietudes sobre cómo se nacionaliza la danza, qué hace la gente con la danza, y que nos hace hacer, es muy útil tener en cuenta el señalamiento que hace Carozzi del “mito moderno” de la danza. Este se construye sobre el borramiento de las intenciones políticas de los autores en las historias impresas de la danza, que suprimen y seleccionan contactos, géneros, estilos y performers, como

sucede en los textos escritos sobre la danza en Colombia que vimos en el aparte anterior. Matthew Harp Allen (Harp Allen, 1997) muestra cómo el término ampliamente usado de “resurgimiento” (revival), en el discurso sobre la danza en India, enmascara diversos procesos: repoblación, re-construcción, re-contextualización, restauración y renombramiento de danzas tradicionales. Carozzi resalta que el término resurgimiento al tiempo que focaliza la atención exclusivamente sobre los aspectos formales y artísticos de la danza, esencializa y enmascara un proceso histórico complejo que conecta un gran número de agentes de diversos países y disciplinas. Yo agregaría que además se ignora el cómo se dramatizan las danzas para ser codificadas y nacionalizadas, lo que responde a diversos y complejos entramados de intereses como lo demostrará esta tesis. Desde otro punto de vista, como lo plantea Déborah Poole en 1990 citada por Carozzi, en su estudio sobre la festividad del Qoyllorit'i en Perú, el adjudicarle ciertos valores a ciertas danzas andinas en el proceso de hacerlas nacionales permitió enmascarar prácticas ante “los ojos de los colonizadores que, culturalmente cegados a la percepción de dichos usos, las clasificaban como danzas religiosas” (Carozzi,2011:30),.

Carozzi cuestiona el enfoque que considera que el movimiento es previo a las relaciones establecidas en el discurso. Tal es el planteamiento de autores como Erin Manning en el 2007 donde los cuerpos generan espacio-tiempo, lo que supondría que el mundo aparece cuando el cuerpo se mueve. “Asumir que la individuación que se produce en el baile se desarrolla por fuera y previamente a las identidades, supone un ordenamiento evolutivo entre movimiento y relaciones de poder y refuerza el carácter primitivo de la danza aunque se presente como liberador” (Carozzi,2011:31). Ello supone asumir, como bien lo argumenta Carozzi recogiendo la crítica de Helen Thomas en el 2003, que la danza se desarrolla por fuera de procesos de significación del lenguaje. Maxine Sheets-Johnstone (2011b), filósofa bailarina en la que me he apuntalado en esta indagación, también considera que la experiencia fenomenológica de la danza se vivencia como un despliegue del espacio y el tiempo en el movimiento. De ahí la sensación de creación implícita en su práctica, pero al contrario de Manning, Sheets-Johnstone considera que esta experiencia es acunada en comunidades en el hacer. No está por tanto por fuera de las relaciones de poder. Ya volveremos más adelante sobre este tema.

En resumen, habiendo sido considerada como revelación de lo social en la antropología, a partir de los años 60 la investigación en danza se transformó radicalmente al ser

denunciado el sesgo evolucionista y etnocéntrico de considerar “la danza” como una categoría universal. La antropología de la danza la ha venido estudiando desde perspectivas como la del lenguaje, el performance, el cuerpo, el movimiento o las relaciones de poder, entre otras. Todas ellas han contribuido a complejizar críticamente la investigación y si atendemos a la argumentación de Carozzi, en ocasiones también han alimentado de alguna manera a la danza como un mito moderno.

Siguiéndole la pista a la danza y su relación con la configuración de los estados Nación desde los repertorios folklóricos, las genealogías críticas ya citadas de Grau y Wierre-Gore, Citro y Carozzi, así como en la *Breve Historia del Folklor Argentino. 1920-1970: Identidad, Política y Nación* de Oscar Chamosa (2012), y la investigación de Ana María Tamayo Duque (2013) dan cuenta de cómo se ha dado la permanencia de esos relatos folklóricos ligada a los grandes intereses que los han “operado”. Es así cómo, en la primera mitad del siglo XX en los países latinoamericanos y de la Europa del Este, se levantaron colecciones folklóricas integradas por registros audiovisuales y escritos sobre estas tradiciones sus puestas en escena. En Europa del Este, Grau y Wierre-Gore resaltan el papel del Estado en la configuración de esos repertorios folklóricos como relatos nacionales. Los investigadores dan cuenta de la consolidación de una tradición de trabajo en equipo muy presente en Europa del Este y sin duda impuesta por razones ideológicas en los institutos de etnología y otras estructuras paraestatales. Allí los estudios sobre el folklor han estado muy influenciados por los estudios de la danza como lenguaje. Perspectivas críticas emanadas del seno de esa comunidad de investigadores, delatan los intereses ideológicos y el talante autoritario de dichas investigaciones (Grau y Wierre-Gore,2005).

En cuanto a los países latinoamericanos, el texto de Oscar Chamosa (2012) da cuenta de cómo confluyeron en promover el folklor criollo, el gobierno peronista argentino, élites regionales en peligro de perder sus privilegios, el partido comunista y varios sellos radiofónicos apadrinados por empresas nacionales e internacionales, que competían por un mercado interno. “El folklor con su idealización nostálgica de la vida rural y de la estructura social preindustrial, era funcional al proceso de formación del estado-Nación moderno”(Chamosa,2012:26). Ya para el siglo XXI, la investigación de Ana María Tamayo (2013) recoge los complejos procesos de patrimonialización de que son objeto dichas prácticas folklóricas como el carnaval y la cumbia en Colombia. Como consecuencia del cruce con intereses transnacionales de una economía globalizada en

torno al mercado, la Nación y sus “patrimonios ancestrales” se encarnan en los cuerpos danzantes, generizados y racializados, de cumbiamberas y reinas que se ofrecen para el consumo turístico. Por el indudable interés de esta última investigación para mi tesis donde la autora cruza carnaval, cumbia, reinas e identidad, -cruce que comparto plenamente-, voy a reseñarla brevemente.

En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival (2013) Ana María Tamayo-Duque elabora el primer trabajo doctoral en Estudios Críticos de la Danza en Colombia del que yo tenga noticia. Trabaja el tema de la configuración de una identidad colombiana mestiza nacional y regional en torno al cuerpo de cumbiamberas y reinas del Carnaval de Barranquilla. Se propuso la autora revisar sus propias investigaciones anteriores, en especial su trabajo de campo en el Carnaval de Barranquilla (1998-1999) y reconsiderarlas “desde una perspectiva crítica informada” focalizándose en las prácticas corporales. Analizando a posteriori su indagación preliminar, la autora busca reconstruirse críticamente como cuerpo²³ entre los cuerpos del carnaval y se focaliza en recoger lo que se dice en poemas, canciones, leyendas, y estereotipos comunes, sobre el cuerpo de la cumbia y en especial de la cumbiambera como un mito nacional. La belleza construida e idealizada de la reina del carnaval y la cumbiambera, sirven de “encarnación femenina de ideas sobre género, deseo, estructura social, clase y diferenciación racial” (Tamayo-Duque,2013:5), y allí se intersectan categorías sociales establecidas, terreno fértil para la producción de sentido. La autora, que se apunala en el feminismo, en estudios sobre el cuerpo, el género, la raza y estudios para analizar la danza, da cuenta de cómo, durante este siglo XXI, los procesos de patrimonialización objetalizan y comercializan “los cuerpos que danzan”, tanto en el carnaval como en sus innumerables referencias comerciales. Es así como los cuerpos de cumbiamberas y reinas, enclasados y racializados, entrecruzan políticas e intereses del Estado y del mercado regional, nacional y trasnacional. Frente a esto, la autora también reclama por las tensiones de los participantes del carnaval a quienes “no se les permite innovar –como en las comparsas de tradición- estrictamente limitadas a mantener la "tradición" y la memoria” (Tamayo-Duque,2013:171):

“El proceso de patrimonialización de un fenómeno fluido e intangible no es una tarea fácil, especialmente cuando la manifestación material es el propio cuerpo. La materialidad del cuerpo colombiano está siendo intersectada en

²³ La autora se sitúa como una joven de sectores medios, bailarina, antropóloga y “paisa” en medio de los danzantes barranquilleros.

circuitos económicos, por una parte, y como mano de obra de manufacturas, Por otra parte, como remanente barato exótico y atávico de un pasado idílico e imaginario” (Tamayo-Duque,2013:176).

Son indudables los aportes de esta investigación que nos permite ver las nuevas dimensiones que toman ya en el siglo XXI esas prácticas y repertorios folklóricos en entornos globalizados. En ese escenario, para la autora, el mercado sería el gran responsable de la esencialización del carnaval como tiempo mítico:

Para que el Carnaval circule libremente en el circuito de mercado hay que esencializarlo y su esencia debe fijarse en un tiempo mítico[...] Este tipo de política cultural, con su enfoque hacia la protección y conservación, congelan las prácticas en el tiempo, "salvaguardándolas" de la gente" [...] Este tipo de pasado como de Disney, donde todo funciona como debería y nada cambia, es fijado en la mente y algunos cuerpos de los practicantes de carnaval que están tratando de mantener la autenticidad y la tradición en el Carnaval contra las fuerzas pululantes de creación y cambio (Tamayo-Duque,2013:170,173,176)

Y así mismo, la lógica del mercado orienta el performance carnavalesco en términos de consumo:

Estos cuerpos están mercantilizados, exotizado y escenificados de cierta manera para darle a la audiencia del Carnaval (sea esta una audiencia en la acera de los desfiles de Carnaval, en casa viendo su transmisión o en un cruce que acaba de llegar al puerto de Cartagena) una cierta experiencia de placer y disfrute que re-crea y distribuye conceptos de identidad y estructura social en Colombia” (Tamayo-Duque,2013:176).

He de reiterar el indudable acierto de la investigadora en vincular el reinado, la cumbia, el carnaval con la identidad cruzada por los intereses del mercado y el Estado. La patrimonialización y sus formas de “operar” la danza folklórica revelan la enorme coerción social que se puede llegar a ejercer. No obstante, la investigación de Tamayo-Duque presupone a la danza como evento escénico donde a diferencia de lo que aquí hemos planteado, creadores, artefactos y espectadores se presentan como categorías delimitadas y diferenciadas entre sí. Es así como la práctica de danza tradicional se reubica como los “cuerpos que danzan racializados, enclasados y generizados” y así asumidos como objetos son manipulados por el cruce de intereses entre mercado y Estado –que en estos términos serían los grandes creadores- para ser exhibidos y disfrutados como mercancías por los espectadores. Pero como ya se ha dicho, en esta investigación propongo estudiar la danza no como evento escénico, sino como una actividad, lo que privilegia la perspectiva y la experiencia de los danzantes y donde las

relaciones sociales no solo son escenarios de coerción, sino también de prendamiento, goce y fascinación. Parafraseando a Katya Mandoki, la danza es una actividad que se ejerce para pertenecer, participar, fascinar, persuadir, seducir, someter y negociar: trenzar imaginarios y legitimar formas de poder. Allí no es tan claro que agentes externos controlen los cuerpos de los danzantes, ni son tan nítidas las distinciones entre creadores, espectadores y artefactos o prácticas danzadas. Por lo mismo, habría que abrir el placer y el deseo más allá del consumo y la danza como experiencia mítica ancestral, más allá del mercado. Para lo primero voy a rastrear el placer en la recopilación de Susanna Sloat (Sloat, 2002) sobre la danza del Caribe. Para lo segundo seguiré la argumentación de Roberto DaMatta en torno al papel del acto ritual en las sociedades modernas y cómo lo relaciono con los repertorios del Ballet de Colombia.

Susanna Sloat, escritora, editora y consultora de arte norteamericana, en *Caribbean Dance. From Abakua to Souk. How movement shapes identity* (Sloat, 2002) nos ofrece un giro en la mirada sobre la relación entre danzas y naciones. Sloat proporciona una panorámica descriptiva que compendia numerosos escritos de diversas procedencias (artistas, gestores, antropólogos, historiadores, etc.) y perspectivas sobre los bailes del Caribe, agrupándola por países sin ofrecer ningún tipo de análisis crítico, dejando esto al lector. No obstante, la autora busca que reverberen unos escritos en otros, y en tales insistencias “enmarcar el libro con los lentes que revelan las africanías” (Sloat,2002:xi), sin negar por ello influencias españolas e indígenas. Hay tres invitaciones de Sloat que quiero destacar que considero tendrían que tenerse en cuenta también para pensar la danza como actividad y no como esencia o documento: la primera es que la autora incentive de entrada a considerar perspectivas que estudian más las transformaciones y resignificaciones en las herencias de la diáspora africana y no solo las que identifican las persistencias de lo que se conoce como africanías. La segunda invitación es a trascender “las fronteras que se establecen habitualmente al encajonar los géneros musicales y danzantes dentro de categorías como tradicional, popular, comercial o artístico, entre otras”(Quintero Rivera, Jul-Dec.,2005) . Y la tercera, muy relacionada con las anteriores, es la invitación a considerar también la génesis de dichas danzas en relación con el campo del arte norteamericano. Tales invitaciones resuenan en el énfasis propuesto por la autora no solo sobre la asombrosa influencia global de las danzas del Caribe, sino también sobre su génesis permanente trasnacional. Las danzas caribeñas que permanentemente nacen y renacen han sido consagradas como verdaderas prácticas

placenteras transnacionales, ya que están insertas en poderosos circuitos comerciales que han hecho del Caribe el paraíso tropical del turismo. A su vez, los ritmos caribeños no solo se han hecho danzas nacionales caracterizando las diferencias entre países sino que hacen parte vigorosa de la vida cotidiana, no solo del Caribe:

Los coreógrafos en los escenarios así sean posmodernos austeros pueden adicionar algo de la fluidez de la cadera caribeña a los ritmos caribes cuando desean sugerir **sensualidad o placer**. (...) Los ritmos caribes, danzas y fragmentos de movimientos danzados así como una actitud frente al movimiento, alcanzan más allá de las islas, más allá de las amplias comunidades de diáspora de las Indias Occidentales a Norte América, Latinoamérica y Europa, para ser **gozosamente abrazada a lo largo del mundo** (Sloat,2002:vii)

Más que ver los bailes caribeños como el cadáver exquisito, manipulado por diversos intereses como plantea la reflexión seminal de Michel de Certeau²⁴, Sloat pone el énfasis en el gozo, la sensualidad como ejes claves también en la reflexión sobre las danzas caribeñas.

El cuerpo o el movimiento no son ajenos a las relaciones sociales, pero si los entrenamientos y prácticas de la danza ofrecen enorme gozo y placer. En los dos apartes que siguen busco reconstruir cómo en la danza escénica en occidente se ha ido configurando la Nación-estado en clave de género. Los ballets folklóricos nacionales han dramatizado la identidad nacional en relación con la norma de género. En Colombia son herederos de esta vertiente artística Sonia Osorio, Delia Zapata, Jacinto Jaramillo, Jaime Orozco entre otros muchos. Al final del capítulo retomaré el tema de hacer una comunidad en la danza en clave de cuerpo.

²⁴ “La “cultura popular” supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado. (...) Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado al pueblo y la ha reservado a los letrados y aficionados. De este modo, no puede sorprender que éstos la hayan juzgado “en vías de desaparición”, que se atengan a preservar las ruinas, o que vean, con la calma de un lugar más acá de la historia, el horizonte de un paraíso perdido” (De Certau,1994:47-48)

Del Ballet Romántico a los Ballets Folklóricos nacionales

El género es central en la historia de la danza occidental porque, en palabras de Lynn Garafola, “la danza es un arte del cuerpo, el único arte donde el cuerpo se presenta tanto como realidad física como representación de esa realidad” (1988:14). La autora señala que la danza se ha identificado de manera notoria con las mujeres, quienes como artistas han dominado el escenario desde 1830. Ellas han configurado desde el ballet la potente feminidad que encapsula el ícono de la ballerina e incluso la representación del bailarín noble. También han fungido de coreógrafas y matriarcas artísticas en los movimientos contestatarios de las vanguardias. Así mismo la danza ha sido asociada con la sexualidad tildada de inapropiada. Tal es el caso de la prostitución sexual femenina y a partir del siglo XX, con la homosexualidad masculina.

Como tema, el sexo ha sido un elemento básico de la coreografía, desde la visión de la unión romántica encarnado en los pas de deux del siglo XIX, al falocentrismo de los dramas recientes de la lujuria y culpa de Martha Graham. El sexismo, también, es endémico a la danza: en el ballet, las coreógrafas siguen siendo una rareza, en tanto en el ballet como en la danza moderna, los hombres han tenido el control de instituciones fundadas y llevadas a la madurez por las mujeres. En la anorexia y el SIDA, por otra parte, la danza enfrenta problemas agudos de salud relacionados con el sexo que aquejan a la sociedad en general.” (Garafola,1988:14)

Sexo, sexualidad, género, así como el sexismo, han sido medulares en la danza occidental ya que al encarnar en los cuerpos representaciones de lo femenino y lo masculino, las prácticas danzadas –parafraseando a Mara Viveros (2004)- han hecho parte de estructuras de poder y formas de ordenamiento de las prácticas sociales en Occidente. El proceso civilizatorio (Elías,2009) fue configurando formas de comportamiento y vivencias de las emociones como contención en el cuerpo y en términos espaciales, deslindando lo privado, lo íntimo y lo público. Susan Leight-Foster en su libro: *Coreography Narrative. Ballet's staging of story and desire* (1998), plantea que antes de la Revolución Francesa, el escenario de la Opera de París albergaba dioses o reyes que demostraban el comportamiento social prescrito dentro de las rígidas jerarquías monárquicas. Tras la revolución, el origen de las acciones escénicas se situó en el carácter, en los sentimientos del individuo. El lugar donde residieron esos sentimientos fue el cuerpo, que escrudñado por la investigación científica devino en objeto de dominio y control. Con el entrenamiento en danza el cuerpo aprendió a estar erecto por si mismo (no más corsés) y a configurar una geometría muscular que daba cuenta de la nueva política sobre el cuerpo apuntalada en los descubrimientos anatómicos que soportaron la distinción entre los sexos. La acción de los ballets

dependía de la habilidad física que se demostraba con la ejecución virtuosa de posiciones y pasos, y la demandante representación de la acción pantomímica apasionada.

A la par que se asociaba cada género con específicas funciones sociales (la mujer lo doméstico, el hombre lo público), el eje de la acción escénica fue la narración del deseo que encontró su desplazamiento dramático en la historia de amor romántico (Leight-Foster, 1998). Esa opción coreográfica ofreció el escenario para que el Ballet romántico modelara *la ballerina*, ese ser extraño, ícono de feminidad, gracia, broma, exotismo y misterio (Garafola, 1997) que fue integral al nuevo ordenamiento político de los cuerpos desde género, clase y raza.

Con su conmovedora mirada y su falda etérea, ella habitaba valles aislados, misteriosos lagos, secretas florestas, salvajes brezales, un mundo lejano de la casa y el hogar que en el ballet, la poesía y la ópera como ficción, exaltaron la idea romántica de la naturaleza. Así mismo la codificaron a ella [la ballerina] como habitante exótica de la periferia de la civilización europea. (Garafola, 1997:2)

Lynn Garafola (1997) plantea cómo el Ballet se reinventó como un arte moderno entre 1830 y 1840, momento en que coinciden los ciclos de la Revolución Francesa con el nacionalismo emergente por doquier y el colonialismo. Entre 1830 y 1840 se desató una verdadera locura por las danzas “étnicas” entre élites y clases populares. Se degustaban tanto en las puestas en escena del ballet y la ópera, como en los bailes públicos.

Aunque Francia no carecía de tradiciones folklóricas, la mayoría de los bailes nacionales en el escenario francés venían de la periferia subdesarrollada. El sur de Italia, España, Escocia, Tirol, Europa del este y central representaban el otro primitivo que la marcha del colonialismo francés identificaría más tarde con el Medio Oriente. Incluso, las imágenes de las danzas nacionales revelaron la existencia de una jerarquía exótica-erótica. Con sus seductoras curvas y su influencia árabe, la danza española representó el nido de oriente en el seno de Europa (Garafola, 1997:3).

Las danzas nacionales ofrecieron enorme riqueza en vestuarios y escenografías además de autenticidad y color local a la narración escénica. A su vez, sirvieron a la propia narrativa. Garafola muestra cómo en el ballet *Eoline* de Jules Perrot, el “idioma de la mazurca”, el gran baile nacional polaco, sirvió para dar cuenta de las transformaciones psicológicas y emocionales que experimentaba la heroína al sucumbir al poder hipnótico del demonio. Por su parte, el llamado ballet blanco (la ballerina vestida de blanco virginal replicada en masa por el cuerpo de baile), fue la gran innovación del Ballet romántico que albergó el adagio o pas de deux (baile de pareja) donde incluso el papel del hombre

podía ser actuado por mujeres. Las **figuras 3 y 4** representan en su orden Le ballet blanc en el Pas de quatre y la bailarina travesti en el divertimento de Hamlet.

Figura 3: A la izquierda, *Pas de Quatre*. Litografías del Ballet Romántico, 1845. The New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornaroli Collection²⁵

Figura 4: A la derecha, Angelina Fioretti y Blanche Montaubry en el divertimento de Hamlet, opera de Amboise Thomas (1868), coreografiada por Lucien Petipa.²⁶



²⁵ Tomado de <http://exhibitions.nypl.org/treasures/items/show/137>, consultado 30/04/2016

²⁶ Tomado de Garafola, Lynn. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet." *Dance Research Journal*. Congress on Research in Dance, Cambridge University Press 17/18 (1985): 35-40.

El ballet blanco fue concebido en estilo clásico, esto es, en el lexicón internacional o supranacional de la danza de escuela. Como fenómeno universal y universalizante, la nueva danza de escuela fue estrictamente generizada. La técnica del XVIII no distinguía los sexos. Esto cambió sin embargo, con los avances técnicos del temprano siglo XIX que inició un proceso de diferenciación que eventualmente transformó el ballet en un arte acerca de la mujer actuado por las mujeres para los hombres. El trabajo de punta devino en metáfora de la feminidad, el verdadero tema del ballet romántico. El creciente arsenal de la bailarina no fue solo la punta. Ella usurpó el adagio, alguna vez esfera del danzante noble, se hizo a sus armoniosas poses y desarrolló sus gentiles movimiento. Su danza puso luz y gracia como premio, cualidades que amortiguaron la fuerza que requería sus movimientos. Con roles de hombre que de manera creciente eran interpretados por mujeres vestidas como hombres, el ballet romántico no solo feminizó la representación de los hombres sino que los hizo redundantes. (Garafola, 1997:4)

Garafola dice que, el ballet fue un movimiento internacional que floreció de Nápoles, a Buenos Aires, a San Petersburgo gracias a que sus grandes estrellas peregrinaron en extensos tours que podían durar años. Las obras se vendían como partituras anotadas, lo que permitió no solo reproducir repertorios en teatros de la periferia sino que estableció que la música era tan crucial a la identidad del ballet como la historia. Por otra parte, la litografía diseminó ampliamente la iconografía del ballet gracias a lo cual Marie Taglioni, quien jamás bailó en Estados Unidos, pudo ser reconocida y considerada como celebridad internacional al ser la imagen de las portadas de las partituras musicales publicadas en Philadelphia y Nueva York. En todo esto fue central la ballerina.

La imagen de la bailarina como criatura aparte, la encarnación de la belleza, el deseo y la otredad, no murió con la era romántica. Persiste aún hoy en día a pesar de los enormes cambios en el gusto y los retos periódicos debidos a la entrada radical de la homosexualidad con Sergei Diaghilev, quien procuró invertir sus atributos [los de la ballerina] en una nueva casta andrógina de estrella masculina (Garafola,1997:2)

Hacia finales del siglo XIX el ballet dejó de ser un arte independiente encontrando nuevos escenarios en la ópera, el teatro musical y las variedades o music hall. Según Margarita Tortajada (2007) en la llamada Belle Époque imperó la comercialización de las artes escénicas predominando lo que fuera espectacular y masivo. A pesar de la crisis, el ballet siguió su ruta como arte de alta cultura en otros polos de desarrollo como Dinamarca, Rusia e Italia. En Rusia, bajo el régimen zarista, el ballet se convirtió en “el nuevo ornamento de un régimen aristocrático” (Tortajada,2007:60) y la ballerina nuevamente fue el foco escénico.

En "The Legacies of the Ballets Russes, Lynn Garafola (2011) plantea que hacia 1900 el ballet era la moneda de un intercambio global que consistía en una multiplicidad de prácticas (terminología francesa, virtuosismo italiano, repertorios internacionales) que ya eran convencionales entre sectores populares y de las élites. Sin embargo, esa práctica transnacional obtuvo un resonante éxito como expresión de *lo ruso* bajo la empresa artística de los *Ballets Rusos* de Sergei Diaghilev. Con Diaghilev, el ballet adquirió una marca de identidad nacional. La compañía se inicia en 1909 asociada a los teatros imperiales rusos. Gracias a sus giras internacionales en 1911 se independiza de los Ballets Imperiales y se convierte en una compañía independiente residente en París o Londres. La compañía muere con la muerte de Diaghilev en 1929. El legado de Los *Ballets Rusos* es inconmensurable en la historia del arte. Fue "un laboratorio de experimentación que exploró las nuevas tecnologías del cuerpo y definió el arte de la coreografía como la búsqueda de nuevas formas, impregnada de una visión subjetiva" (Garafola,2011:33). Diaghilev convocó creadores de las vanguardias, pintores, músicos, coreógrafos, diseñadores bajo el modelo de una creación colaborativa. Con Stravinsky y *La consagración de la primavera*, "alteró el curso de la música del siglo XX" (Garafola, 2011:33), y redefinió la relación entre música y danza, como también la jerarquía exótica-erótica en el escenario como lo muestra la **figura 5**.

Figura 5: Wastlav Nijinsky en *Preludio de la siesta de un fauno*.²⁷

²⁷ Tomado de <http://maria-scrapbook.livejournal.com/424.html>, consultado 11/05/2016



Diaghilev era un hombre gay, y en la medida que los *Ballets Rusos* era una expresión de su visión creativa personal, su orientación sexual dejó una marca en la estética de la compañía. Para Diaghilev, el ballet no era una meditación sobre la feminidad que realizan las mujeres para una audiencia de los hombres, como lo había sido durante gran parte del siglo XIX, sino un arte impregnado de la sexualidad queer y que pone de relieve a los hombres. (Garafola,2011:33)

Esa nueva visibilidad de lo erótico masculino desde el bailarín andrógino corresponde a nuevos públicos. Margarita Tortajada (2007) plantea que las mujeres, fueron las grandes financiadoras de Los *Ballets Rusos* además de un público compuesto por élites sociales, artistas e intelectuales, gran parte de ellos homosexuales, quienes se involucraban de manera directa en la compañía. Dice la autora que el talento de los bailarines, los nuevos públicos y las capacidades publicitarias-yo agregaría creativas- de Diaghilev, le dieron “respetabilidad a la danza heterodoxa y se revolucionó la mirada del espectador y las imágenes de los y las bailarinas” (Tortajada,2007:63). Yo coincidiría con Garafola (2011) en que *Los Ballets Rusos* exploraron la fascinación con lo que desde los años 80 se reconoce como queer bajo el manto del riesgo estético y el glamour. Muerto Diaghilev el legado de Los *Ballets Rusos* se diseminó por el mundo bajo la forma de lucrativas subastas de arte (libretos, escenografías, telones, vestuarios, programas, imágenes, etc. todo ello obra de los grandes artistas que colaboraron en la compañía), repertorios, narrativas culturales, metodologías coreográficas, estética, historiografía, películas de Hollywood, etc. Si bien según Garafola, se archivó la revolución erótica de Diaghilev, su obra ha sido retomada como bandera por el movimiento gay o los reclamos feministas, así mismo alimentó las enormes transformaciones que se dieron con la danza moderna y sus desarrollos posteriores en la danza contemporánea. Sin embargo en las compañías post-Diaghilev, que incluían bailarines de diversa elección de género, en el performance escénico imperó la heteronormatividad.

Parte de ese legado fue a dar a lo que Anthony Shay (2002) ha llamado las compañías folklóricas estatales un típico producto cultural de la posguerra. Son manifestaciones dancísticas poco reconocidas y estudiadas, menospreciadas por los críticos y académicos encallados en cuestionar la autenticidad de sus representaciones de danzas tradicionales. Teniendo en cuenta que esas adaptaciones de formas de danza tradicional a la escena han sido financiadas por los estados-Nación en aras de sus agendas políticas Shay propone un giro en la apreciación de este género dancístico con la pregunta ¿cómo se ha teatralizado en estas compañías la identidad nacional? Las compañías folklóricas estatales promueven entre sus grupos el orgullo de Nación y la lealtad a los valores que se le adjudican y difunden al resto del mundo imágenes atractivas y admirables de lo que se performa como su diversidad cultural y su gente. Los términos del performance son estrictamente heterosexuales ya que en la inmensa mayoría de sus cuadros, destilan el amor romántico a la pareja como leitmotiv de toda

cultura. La pionera de todas de todas estas compañías de danza, fue la de Igor Alexandrovich Moiseyev (1906-2007).

Los Ballets de Moiseyev

Me recuerdo adolescente, asistiendo a uno de los espectáculos de Moiseyev que en ese entonces participó, como cierre del evento político-cultural de un partido de izquierda y bajo el patrocinio de la Casa de la Amistad Colombo-soviética. El evento político era tenso y perturbador. El coliseo cubierto El Campín de Bogotá estaba abigarrado de pancartas, volantes, serpentinas, pitos, gritos: predominaba el color rojo del partido y el blanco como emblema de la paz. El ambiente fue exacerbándose con las arengas cada vez más virulentas de los oradores. Un sonido mal amplificado las hacían ininteligibles y alarmantes, no así a los lemas y frases que coreaba el público. Se intercalaban las consignas impetuosas y airadas que denunciaban atropellos y reclamaban derechos de campesinos, estudiantes, empleados, etc con las demandas de silencio por parte de quienes buscaban afanosos escuchar a los líderes. Yo agarraba con fuerza el brazo de mi padre llena de miedo y tensión, mirando como pájaro asustado a todas partes, atenta a los gestos, las caras, las consignas, temiendo cualquier provocación que desencadenara la violencia. El ambiente estaba cargado de emociones y temor a las retaliaciones de la cruenta represión política de los años 70 en Colombia. Tras horas de estar oyendo denuncias, doctrinas y propuestas, estaba embotada por el cansancio, el miedo y la sed, cuando el sonido de una brillante orquesta acalló inmediatamente gritos y consignas. Unos cincuenta bailarines bellos, ágiles, blancos, invadieron el escenario exhibiendo con sus danzas un mundo ordenado y feliz de hombres y mujeres jóvenes. La sucesión de cuadros coloridos de las diferentes repúblicas de la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) me encandiló con su fuerza, y aceleración. Todo era perfecto y virtuoso en esa muestra campesina. La vida de mujiks bigotudos y bonachones, enfundados en bombachos azul brillante y altas botas negras, era representada por jóvenes en pareja o solos que rivalizaban en el centro del escenario por exhibir complejas y riesgosas destrezas. Me quedé boquiabierta. Atrás de ellos, en semicírculo, muchachas muy jóvenes y bellas, francamente igualitas, parecían también extasiadas con las destrezas de esos campesinos, bien sea arrodillándose por momentos, lo que hacía ver los saltos de ellos más impresionantes, o siguiendo el

compás de la música con rítmicos cabeceos. Me di cuenta de que no era la única arrobada con el espectáculo, cuando sentí el ruido atronador de las palmas del público que coreaba los acentos de la música y las pirouettes. No acabaron de salir, cuando una fila de muchachas de largos, pulcros, y elegantes vestidos rojos, se deslizaba dulcemente como una exhalación por todo el escenario al son de la música de balalaikas, dibujando círculos que se diluían en filas para volverse luego, ochos y diagonales como por arte de magia, pues ni siquiera parecían caminar. En otro cuadro, las floridas pañoletas rusas que tanto me habían llamado la atención en los cuellos de muchas de las mujeres del evento, las vi cubriendo los cabellos de las bailarinas quienes con sus faldas campana de colores y botas rojas, elaboraban complejos zapateos con rapidez y precisión asombrosa junto con sus parejas masculinas. El mundo de la URSS, de la dictadura del proletariado que varias veces se había mencionado con admiración en el evento, hacía su aparición como la materialización de un sueño. Una comunidad de iguales, jóvenes, hombres y mujeres heterosexuales, alegre, ordenada, vibrante y exótica llegó para quedarse en mi imaginación de joven bailarina.

No soy la única. Si se busca en You tube por *Ballet de Moiseyev*, se despliegan en el acto una sinnúmero de piezas cortas de danza, entre 2 y 6 minutos, no solo de las naciones de la antigua URSS, sino también de México, España, Grecia, Argentina, Italia, entre otras, además de breves escenas costumbristas, divertimentos sobre los oficios, etc, en todo tipo de escenarios y eventos del mundo. La propagación de las danzas de Moiseyev ha sido inconmensurable a lo largo de la segunda mitad de siglo XX y lo que va del presente siglo, desde que hicieron su aparición magistral en los centros de consagración del arte a nivel internacional: París, New York, Londres. Si bien la lectura de la obra parece coincidir con la aquí relatada, no así los contextos como nos lo confirma Anthony Shay en su texto *Choreographics Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power* (2002). Anterior a la llegada de Moiseyev, la imagen de los rusos para los norteamericanos, estaba signada por la estigmatización que hiciera Hollywood al amparo de la llamada “Guerra Fría”. “Los performances de Moiseyev crearon un final coreografiado al teatro de la política siniestra de McCarthy” (Shay, 2002:60) al mostrar a la URSS no solo como una Nación de seres humanos, jóvenes, trabajadores, vitales, poderosos, sino además, como un ramillete de coloridas y exóticas naciones igualitarias en el escenario. El ballet de Moiseyev como pionero en el género de las compañías de danza folklórica nacional financiadas por el Estado, escenifica la

idea pivote del nacionalismo de que todos los ciudadanos son irrefutablemente iguales (Shay citando a Herzfeld,2002) ²⁸. Probablemente el fenómeno de los Ballets Folklóricos Nacionales no puede ser entendido por fuera del escenario de la Guerra Fría.

La configuración de éste arcoíris de iguales en el escenario, hace parte del proceso de rusificación de la URSS que tiene una larga historia bajo el imperio de los Zares y continúa con la revolución bolchevique, donde el dominio político y cultural se manifestó entre otras, en la imposición del ruso sobre otras lenguas o en el mandato de escenificación de las danzas folklóricas y sus modos de presentación en Occidente (Shay,2002:61). Hacia mitad del siglo XX la danza folklórica, por ser considerada el arte del pueblo y portar la identidad étnica, se impuso a las naciones que constituían la URSS como una representación colectiva, pública y generizada, a imagen y semejanza del Ballet de Moiseyev. Shay relata cómo se dieron muchas resistencias. Por ejemplo, en las naciones musulmanas algunas jóvenes fueron incluso asesinadas por deshonrar a sus familias, ya que lo que la mirada occidental entiende como danza²⁹ lo realizaban mujeres solas improvisando exclusivamente en los entornos domésticos de sus relaciones de parentesco. En Uzbekistan bailes elaborados por niños con ciertos vestidos femeninos fueron catalogados como insanos por las autoridades soviéticas. A pesar de las resistencias, con la financiación del estado fueron creados grupos amateurs, semi-profesionales y profesionales en todo el territorio –incluso la KGB tenía el suyo- para lo cual, fueron enviados artistas rusos para enseñar a los nativos cómo crear auténticas danzas folklóricas (Shay, 2002).

Para un experto en el tema como Anthony Shay (2002), probablemente no ha habido en la historia del mundo mayor financiación a la danza que en la URSS anterior a la Perestroika. Una compañía como el Bolshoi, equiparable a la de Moiseyev, empleaba 2.000 personas hacia 1989. Los bailarines tenían salarios semejantes a otras profesiones, además del privilegio en épocas de la “cortina de hierro”, de viajar al

²⁸ “La compañía de danza de Moiseyev se inició en 1937 en los inicios de la II guerra mundial, pero su mayor impacto se dio con la reforma política del mundo como resultado de la guerra. Durante este período de la dominación política directa de la U.R.S.S. de Europa del Este y la popularidad e influencia en otras regiones del mundo llevó a la emulación generalizada del modelo soviético de diferentes tipos de instituciones, incluyendo la formación de empresas patrocinadas por el Estado de danza profesionales”(Shay,1999:29)

²⁹ Para revisar el tema del etnocentrismo en la danza ver el texto "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" de Joann Kealiinohomoku (2001)

exterior. La compañía de Moiseyev ha producido grandes recursos para el antiguo y el nuevo estado soviético, amén de traer resultados diplomáticos para la URSS.

El arte de encontrar “la esencia particular de cada grupo específico” reduciéndolos a sus “rasgos de carácter” donde esas representaciones pueden ser equiparables con la participación política y social en la Nación-estado en opinión de Shay, lo hereda Moiseyev de la danza clásica, en especial de las danzas nacionales que como vimos eran estructurales al ballet romántico. Tras la Revolución Francesa, el extraordinario desarrollo del vocabulario del ballet que celebra el heroísmo y las nuevas libertades del cuerpo gracias a los nuevos vestuarios y costumbres, crea un lenguaje universal comparable con el lenguaje de élite francés e italiano que vino a sustituir a los dialectos locales. Es así cómo, filtrado por la tradición imperial rusa, la danza se codificaba cada vez más en el lenguaje. Las danzas nacionales acabaron siendo divertimentos intercambiables del tercer acto de los grandes ballets al tiempo que el *Ballet blanco*, con su virginal y blanca bailarina terminó siendo concebido en el lexicón de la danza de escuela como vimos anteriormente. Bajo el patronazgo de los zares, sobre todo de Catalina la Grande, “la formación del bailarín clásico confirió a los artistas, en éste caso a los bailarines, un rango social equiparable al del ejército u otros organismos al servicio de la corte” (Abad-Carlés,2004:93). La gran contribución del ruso Igor Alexandrovich Moiseyev (1906-2007) es haber tomado las danzas nacionales -conocidas también como danzas de carácter- que para entonces eran satelitales tanto en la formación de un bailarín como en la puesta en escena del ballet, y volverlas nucleares en los dos ámbitos. Las consolidó y complejizó en un lexicón inspirado en el ballet, que enfatiza la interpretación energética y atlética. Con ello logró distanciarse de la imagen etérea del ballet clásico objeto de muchas sospechas por parte de las autoridades soviéticas por su asociación con la aristocracia y apropiar esa supuesta capacidad del lexicón del ballet de servir de tamiz para interpretar cualquier comunidad, Nación, oficio o situación en el escenario. Ese lexicón universal es precisamente el responsable de la igualdad en medio de la diversidad y también de la fácil comprensión del espectador. Moiseyev destiló a un repertorio de pasos, poses y gestos compartidos (lexicón de danzas de carácter) cientos de bailes, cada uno de los cuales se asociaba a una cultura específica. Al ponerlos en solución de continuidad junto con otros bailes-Nación así destilados, se refuerza en el espectador la sensación de disponibilidad y comprensión de la “esencia” de cada cultura singular y a su vez se asiste al espectáculo de la URSS como una república armónica de

naciones. Con cerca de 600 piezas de danza, Moiseyev pone en escena lo exótico como ritmo y culto al movimiento, donde la clave es “estar fuera del tiempo de la actividad profana y entrar en otro tiempo: es decir, el ritmo en sí”³⁰ (Kracauer,2008:46). El ritmo es la eternidad. La posibilidad del éxtasis para danzantes y público se magnifica con la meticulosa precisión en los movimientos, acrobacias impresionantes, costosos atuendos y el acompañamiento de una orquesta que aumenta auditivamente los efectos del espectáculo visual.

Otro aspecto fundamental de los Ballets de Moiseyev, que se ha replicado ad infinitum en los grupos de danza folklórica a lo largo del planeta, es la forma de suite que como conjunto de piezas cortas (de dos a seis minutos) intercambiables, facilitan los tours de las compañías. Atrás quedaron las largas y ostentosas narraciones en el escenario. Prácticamente no hay ni escenografía, ni utilería. La responsabilidad del contexto diverso en lo narrado recae en el vestuario y el manejo de la energía de los danzantes en el escenario. Lo narrado tan universal como el lexicón, es el flirtreo como excusa para la representación heterosexual y joven del mundo escenificado. Más que campesinos esos hombres y mujeres jóvenes que nos miran de frente, bailando para nosotros, son fuerza de trabajo ideal y anónima que conquista el espacio y el tiempo al viajar y bailar. La gesta de Moiseyev, fue de la mano de Anatoly Lunacharsky quien presidió el Comisariado Popular de Educación desde 1917 hasta 1928 y fue uno de los grandes ideólogos culturales de la revolución rusa.³¹

³⁰ Que como vimos es lo propio de las vanguardias artísticas.

³¹ Aunque Lunacharsky abogaba por la libertad creativa y las vanguardias, el mandato de conciliar la utopía socialista con las condiciones de la Rusia pos revolucionaria conllevó a la consolidación del realismo socialista. “La forma realista y el contenido ideológico que caracterizarían al arte soviético se justificarían por el alto porcentaje de analfabetismo y la nula familiaridad que la mayoría de la población tenía con los lenguajes vanguardistas, los cuales se les presentaban como ajenos e incomprensibles. En los años posteriores al triunfo de la revolución, el nuevo régimen necesitaría con urgencia del arte para movilizar a las masas y consolidarse. No había tiempo que perder, así que recurrieron al lenguaje que les era familiar. Utilizaron formas legibles, saturadas de ideas y sentimientos, para hablar de la lucha de las clases proletarias por el poder” tomado de <http://polticaculturalrusa1917-27.blogspot.com/2007/12/el-papel-de-lunacharsky-como-comisario.html> consultado 01/07/2013

Amalia Hernández y la Nación mexicana y latinoamericana

También la educación alentó el espíritu con el que se emprendió el gran proyecto artístico y cultural de construir la Nación tras la revolución mexicana. Las equivalencias entre la URSS y México son evidentes. Ambas naciones emergen de una revolución en los albores del siglo XX, y ambas depositan en la cultura y el arte la tarea de configurar su modernidad que debía disponerse en el terreno de lo popular. Moiseyev y Amalia Hernández no solo son pioneros y fuente de inspiración para una de las principales formas de danza contemporánea del mundo, los ballets folklóricos (Perez-Soto,2008), sino parafraseando a Katya Mandoki, le dieron forma y figura a esas

“prácticas de producción y reproducción de esa idea relativamente vaga pero fuertemente emotiva de que existe algo que se entiende por Nación que nos denota a todos los que nos reconocemos en ella” (Mandoki,2007:20)

Esa idea emotiva de Nación, que en Moiseyev va de la mano de series de hombres y mujeres que se mueven como cadenas de montaje, llevando pasos y vestuarios regionales para dar cuenta fundamentalmente de la igualdad, eficiencia y productividad del proletariado, en el Ballet de Amalia Hernández de México, se pone en escena como un relato de la Nación orientado por el tema del mestizaje que inspiró en su momento la obra de José Vasconcelos (Oaxaca, 1882 - Ciudad de México, 1959). Margarita Tortajada en su texto “Bailar la Patria y la revolución”(2004) da cuenta como esa transformación social que buscaba la lucha armada buscó recrear el imaginario social bajo un nuevo concepto de Nación que “se manifestó en la búsqueda de un México verdadero, el que era original y diferente, el que permitía ser “distinto” hacia afuera, pero que “unía” hacia el interior.”(Tortajada,2004:56)

Para José Vasconcelos, abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano, la población latinoamericana era el pueblo elegido con la misión divina de integrar blancos, negros e indios. *El mestizo cósmico*, piedra angular del proyecto vasconcelista, entiende la identidad nacional como continental, en términos de raza, pero cambiando el peso semántico de lo material a lo espiritual, de lo corporal al mestizaje estético: " Por mi raza hablará mi espíritu" es la famosa frase acuñada por Vasconcelos que reza en el escudo de la UNAM³² (Grace-Miller,2004).

³² Universidad Nacional Autónoma de México.

“Nuestra raza debe desarrollar una cultura de nuevas ternuras, una esencia espiritual absolutamente libre (...) nuestra tarea es demostrar que el mestizo y la población indígena son capaces de asimilar e igualar la cultura blanca. El hombre blanco es nuestro medio hermano de sangre y nuestro maestro en cultura” (Grace-Miller,2004:45-49)

El proyecto vasconcelista impulsó la danza escénica con el fin de crear una danza nacional. El mito de la nueva Nación que nació de la revolución mexicana se expresó durante las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, en obras que representaban el “carácter nacional” en forma de personajes, vestuarios, músicas, escenografías, etc, que “retrataban lo mexicano”. Dichas obras abrevaron de las llamadas “Misiones Culturales” gracias a las cuales las danzas populares e indígenas se conocieron en las ciudades y se enseñaron en la escuela “con misioneros laicos, especialistas, “ambulantes” que recorrían el país aprendiendo las artes, artesanías y creencias indígenas para después difundirlas en los centros urbanos” (Tortajada,2001:223). Más adelante, hacia los cincuenta con Miguel Covarrubias, influyente artista e investigador que tuvo una breve etapa de funcionario estatal, se expidieron directrices consagrando a la danza moderna como la técnica apropiada por considerarla un lenguaje moderno y universal considerado apropiado para poner en escena el indigenismo. Descartaba la danza folklórica porque se desvirtuaba en el teatro y por supuesto la danza clásica.

En un acto de rebeldía contra las directrices oficiales pero con el firme apoyo de la radio y televisión de su época, Amalia Hernández “depuró y elevó” en términos de los críticos de la época, “las muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna” (Arreola citado por Tortajada 2001:453). Las volvió espectáculo. “Lo que hacemos son piezas de teatro basadas en el folklore. Investigamos cuidadosamente, los vestidos son creados en un estilo particular apropiado a los grandes escenarios donde nos presentamos” (Hernández citada por Shay 2002:36)

Para la época en que Moiseyev sale a Europa y Estados Unidos, lo hace Hernández con su ballet folklórico y obtuvo al igual que él gran éxito. Incluso en México, acaba siendo un espectáculo masivo que produce cuantiosos ingresos, sobre todo por la asistencia de turistas. Ello le valió el reconocimiento de las autoridades pero también el celo del gobierno de López Matéus quien quiso expropiarlo (Tortajada, 2001:457) pero Hernández, quien no solo era una brillante coreógrafa sino una sagaz empresaria y gestora, se aseguró de no perder el control de la compañía haciendo de ella un negocio familiar que el estado apoyó adjudicándole el Teatro de Bellas Artes. Este teatro de

ópera, le dio la dispensa a Hernández de incorporar un coro de música mexicana y hacer del Ballet Folklórico de México una experiencia espectacular.

Amalia Hernández fue una mujer de mucho talento y visión. Su enorme éxito se debe en gran parte a su origen de clase alta, que le aseguró entre otras, una educación privilegiada en danza. Su padre, poderoso político y hacendado, le proporcionó los mejores maestros, y entrenó en varias técnicas de danza. Supo moverse con habilidad en sus redes sociales y políticas, y al elegir la danza folklórica, se aseguró el éxito en un campo no dominado por los hombres. No heredó como Moiseyev una tradición institucionalizada en la danza escénica. Por el contrario, aportó junto con importantes figuras de la danza mexicana (todas femeninas) para institucionalizarla. Pero si heredó un ambicioso proyecto cultural al que se habían sumado importantes artistas e intelectuales (Frida Kalho, Best Maugard, Rivera, Siqueiros, entre otros) al amparo de las políticas de Vasconcelos, que configuraron en el indigenismo, una vertiente fundamental de la vanguardia cultural y artística latinoamericana.

El indigenismo perpetuó muchas inequidades. Vasconcelos y Best Maugard como muchos intelectuales de su época, invisibilizaron a los indígenas y la población afro. De hecho, la inclusión de los indígenas en el proyecto regional y en la ciudadanía nacional se restringía a las contribuciones precolombinas. Se hablaba de los indígenas pero sin los indígenas y como arriba se menciona, se privilegiaba la cultura del blanco (Grace-Miller,2004).

Así mismo Amalia Hernández crea un relato de la Nación mexicana hecho a la medida del gusto de la clase a la que pertenecía. El indígena de su obra se recrea a partir de códices aztecas y figuras de barro de danzantes precolombinos, haciendo una narración de movimiento entre figura y figura usando secuencias de Martha Graham, danza contemporánea regional que clamaba descender de los aztecas, recreaciones de danzas griegas o de películas bíblicas. Con el tono ponderado, serio, cargado de misterio, logra ser convincente para el espectador, quien siente que está en presencia de antiguos rituales y celebraciones (Shay,2002:96). Esas mismas estrategias las emplea en las danzas mestizas donde utiliza pasos y figuras de regiones específicas. El relato de la Nación mestiza de Hernández recorre desde el pasado indígena azteca, mitos indígenas antropomorfos, íconos de la revolución mexicana, diversas danzas regionales mestizas, para culminar con el cierre apoteósico del Jarabe tapatío. No hay que olvidar que la

espectacularización del Jarabe Tapatío se remonta en México a la recreación que hiciera en 1919 la gran bailarina rusa Ana Pavlova (1881-1931)³³ teniendo como mentor y censor a Adolfo Best Maugard³⁴, en un México aún convulsionado por las efervescencias revolucionarias (Salazkina,2009), como lo muestra la **Figura 6** .

Figura 6: Fantasía Mexicana de Anna Pavlova³⁵



³³ Anna Pavlova encarna la ballerina estelar del siglo XX. Estudió en el Teatro Imperial de San Petersburgo, se unió a Los *Ballets Rusos* y en 1913 fundó su propia compañía con sede en Londres con la que recorrió el mundo. La Pavlova incluía en su repertorio números de concierto con elementos de danza de los distintos países que visitaba cosa que hizo en México en 1919 cuando en el circo de toros y ante un público masivo, finalizó su espectáculo con la *Fantasía Mexicana* donde recreaba la danza popular “Jarabe Tapatío” en zapatillas de punta

³⁴ (Junio 11, 1891 a agosto 25, 1964) fue un pintor mexicano, director de cine y guionista.

³⁵ Tomado de <http://terror.io/2013/05/pavlova/> consultado 30/04/201

Gran parte de esa emoción que provoca en los públicos el sentirse frente a lo tradicional, reside en el manejo de largas faldas en las mujeres que las ubica en un pasado incierto y más allá del tiempo, lo que por lo demás es medular en los aportes artísticos de Amalia Hernández. El performance de la mujer de Hernández tiene mucho de Frida Khalo (Coyohacán –México, 1907-1954) como se ve en la **Figura 7**, y también de Loie Fuller (Estados Unidos 1862- Francia 1928) como lo ejemplifica la **Figura 8** la bailarina norteamericana que precedió a Isadora Duncan en sorprender a las vanguardias artísticas de Europa con sus exploraciones con telas en movimiento y la luz. La imagen de la mujer de la danza Fiesta de Tlacotalpan pareciera ser la feliz conjunción de las dos como se ve en la **Figura 9**

Figura 7: A la izquierda, imagen de Frida Kalho³⁶

Figura 8: A la derecha, Fiesta de Tlacotalpan Ballet Folklórico de México³⁷

Figura 9: Abajo, Loie Fuller³⁸

³⁶ tomada de <https://fridakahloresume.wordpress.com/> 01/05/2016

³⁷ Tomada de <http://lasnoticiasmexico.com/blog53/category/noticias/page/158/> consultada 01/05/2016

³⁸ Tomada de <http://musedance.com/loie-fuller/> consultada 01/05/2016



Manejar esas inmensas faldas llenas de añadidos de tela, significó desarrollar la técnica del “faldeo” que caracteriza la obra de Hernández y será profusamente imitada en Colombia por Sonia Osorio y en el mundo. Lo característico del faldeo de Hernández es que dispara la imaginación del espectador hacia la riqueza formal que provoca el movimiento.

Amalia Hernández no pone al espectador a distancia de un concierto como lo hace Moiseyev con sus enormes telones monocromáticos, con bailarines siempre de frente desfilando en ordenadas series que enfatizan en lo exacto e idéntico, y donde cada bailarín se repite al infinito. El espectador está invitado a mirar desde la distancia pues

prevalece el cálculo y la contención en el movimiento que siempre se organiza en torno de un eje central como lo ilustra la **Figura 10**

Figura 10 Gopak. Ballet de Moiseyev³⁹



Figura 11 Danza de los marineros⁴⁰



Hernández en cambio, usa telones pintados por importantes artistas, que junto con una acertada iluminación ubican al espectador en contextos específicos. La música en vivo con numerosos instrumentos vernáculos y cantantes, muchas veces está dentro de la escena con los bailarines. Todos habitan el espacio usando todos los frentes y provocando la sensación de profundidad. Es un mundo para habitar, no solo para mirar.

³⁹ Tomado de <http://sputniknews.com/photo/20120210/171247401.html>, consultado 08/05/2016

⁴⁰ Tomado de http://www.operaandballet.com/other/tch_2009-04-23/info/sid=GLE_1&play_date_from=01-Apr-2016&play_date_to=25-Apr-2016&playbills=34688, consultado 08/05/2016

Y ese mundo, como bien lo dice Shay (2002) está cargado de emotividad, desmesura y fantasía.

Si bien son muchos bailarines vestidos iguales, el énfasis no está en repetir un cuerpo, sino en crear la magnificencia y la hipérbole como se ve en la **figura 12**.

Figura 12: Danza de los Quetzales Ballet Folklórico de México⁴¹



Tiene la marca de Vasconcelos y su cuestionamiento de la ideología dominante que a pesar de las inconsistencias y paradojas sigue siendo hoy en día tremendamente seductor para el llamado tercer mundo (Foster citado por Grace-Miller,2004:43)

“Así, lo que fue el gran defecto de América Latina, su mestizaje, devino en sus escritos en su mejor cualidad. Tomó las marcas que percibían la inferioridad nacional y regional, como la irracionalidad, la emotividad, el entusiasmo desbocado, la sensibilidad y las dirigió como características de un pueblo privilegiado” (Grace-Miller,2004:43)

El Ballet de México de Amalia Hernández es hoy en día una empresa monumental de 600 artistas, tres compañías (una de las cuales gira en el extranjero, otra en México y otra sirve de remplazo) y una escuela de 400 alumnos que recrea desde la danza la

⁴¹ Tomada de <https://www.flickr.com/photos/imagenfinephotography/5782372092> consultada 01/05/2016

identidad mexicana. Tras 60 años de continuidad artística el Ballet de Amalia Hernández es como dijo un locutor de uno de los tantos programas que le hicieron a su muerte como homenaje: “embajador hacia afuera y hacia adentro de la identidad propia”.

En la entrevista que concediera Sonia Osorio en 1978 para Canal Caracol-radio, los periodistas que se hicieron voceros de uno de los cultores de la danza en Colombia, el Maestro Jacinto Jaramillo. Él al igual que otros muchos, cuestionaba la “autenticidad” del Ballet de Colombia como agrupación artística representativa de la cultura nacional, y más aún popular. Frente a los insistentes cuestionamientos, así contestó la Maestra:

“El ballet de Colombia surge de una proposición que yo hice al presidente Pastrana para la creación de un ballet nacional y para la institucionalización de la profesión del bailarín. Los bailarines en ese entonces no tenían sueldo, no tenían seguridad social, no tenían nada. Y yo expliqué todos los problemas, la gran miseria en que vivían todos ellos, en una propuesta que hice al presidente Pastrana, porque él hizo un comité cultural en que estaban representadas todas las artes por una persona muy determinada en la pintura, la escultura, la danza, y ese comité me nombró a mi presidenta. Esto me dio la oportunidad de estar más cerca de Misael Pastrana y presentarle y hablarle del problema del bailarín en Colombia, y de la necesidad de que hubiera un ballet nacional que centralizara éste movimiento. Pastrana lo acogió y lo creo, pero antes de dármelo a mi se lo dieron a muchas personas: se lo dieron a Delia Zapata, se lo dieron a Hernando Monroy, se lo dieron a Jaime Orozco, se lo dieron a una señora llamada Lucía Jaramillo de Trujillo y en éste período del ballet, el ballet fue un absoluto fracaso. Cuando ya todo el mundo había fracasado, entonces me llamaron a mi, para que recogiera los restos de éste ballet. Y a los 25 días exactos de ser directora, comenzamos con el primer espectáculo que fue para el alcalde de Londres, y desde entonces el ballet ha pasado por una serie indiscutible de éxitos locales, nacionales e internacionales, que ha mostrado al país y que le ha dado una de las mejores prensas del mundo. Yo desafío a una rueda de prensa con todos los periodistas de todo el país, a que lean toda la crítica internacional que tiene el ballet de Colombia y que vean las cartas de los embajadores, de lo benéfico que ha sido en mostrar un país casi que desconocido en una forma amable, en una forma artística, una forma creativa. Nosotros nunca nos presentamos como unas danzas típicas colombianas, sino como un espectáculo colombiano...”(Caracol, Marzo 28 de 2011(1978)

Como lo expresa su comentario, la Maestra Osorio se sentía la autora de una empresa artística y política formidable que nadie de la época había podido resolver. Esgrimía como argumento la buena crítica de la prensa internacional y las cartas de los embajadores, pero no es menos dicente la mención a sus estrechos vínculos sociales que le aseguraban la cercanía con presidentes, renombrados artistas, políticos y empresarios. En sus términos, los expertos del folklor en Colombia habían sido responsables de unos estruendosos fracasos en el extranjero, “los poquitos grupos que han salido que no son el mío han tenido la peor crítica de prensa y han tenido una reacción terrible de parte de todos los colombianos, como fue el fracaso del espectáculo que llevaron a Radio City”. (Ibid). Con el espectáculo de Radio City se refiere a la

aclamada participación de Grupo de Danzas de Delia Zapata Olivella a quien ni siquiera nombra. También los describía como “ratones de biblioteca” incapaces de “salir”, y sobre todo de crear una imagen favorable del país en el extranjero, ser aclamados y reconocidos. Osorio hace énfasis en un aspecto que aún hasta el presente es soslayado en las virulentas discusiones entre folkloristas y es la agencia del artista al crear un relato escénico de la identidad nacional. Señala un nodo problemático a las pretensiones de “autenticidad” cuando la obra es resultado de investigaciones inspiradas en los métodos etnográficos como sucedía con Jaramillo o Zapata. Así mismo pone de presente otro de los grandes temas sesgados en las discusiones en torno a la autenticidad y es el de los “públicos”. De alguna manera para Osorio, la autenticidad que reclamaban los expertos en Colombia desconoce la necesidad de hacer de las tradiciones un espectáculo que “estilice” la tradición.

“Entonces en el mundo entero yo quiero contarles a Ustedes una cosa: Hay grandes expertos en folklor internacional y todos saben perfectamente que un ballet que sale como el de Filipinas –es decir vamos a ver todos los ballets que triunfan ahora en el mundo el de Filipinas, el de Méjico, todos los *Ballets Rusos*, Moiseyev – todos son estilizaciones que parten de una raíz folklórica pero suben a la categoría de gran espectáculo porque si no, no podrían entrar en el universo que significan los grandes espectáculos. Porque la gente ya tiene una sensibilidad especial y no se aguantaría en ningún momento un espectáculo que no fuera artístico. Entonces Usted coge todas las críticas que yo tengo en el mundo rusas, húngaras, chekoslovacas, francesas, suizas, y encuentra que dicen: “Sonia Osorio parte de la raíz folklórica y pero lo lleva a un alto nivel de espectáculo. Dicen: el...el éxito de la señora Osorio depende de que no solamente copia la raíz folklórica sino que le da su propia interpretación artística. Entonces esto que aquí algunos consideran que es como un pecado, es la clave y la llave del éxito de todos los espectáculos del mundo. Moiseiev por ejemplo llega aquí, se llenan los teatros y tiene una fama mundial van a ver eso y se quedan encantadas y ven unos tipos dando vueltas en el escenario venciendo la ley de gravedad. Entonces ustedes se imaginan que eso es un ballet folklórico, ¡nooo! porque el campesino que está sembrando papa no tiene tiempo de pasarse 8 horas diarias en una academia para vencer la ley de la gravedad e impactar al mundo con sus pirouettes. Todos esos ballets son estilizaciones de un folklor. Yo estaba en Leningrado en una rueda de prensa y pregunté si en Rusia todavía se hacían las danzas que veíamos en todos sus ballets por fuera. Y me contestaron: **no aquí ya el campesino baila muy poco. Aquí lo único que ha sobrevivido es el folklor inventado de Moiseiev.**” (Caracol, Marzo 28 de 2011(1978).⁴²

A despecho de las demandas por la “autenticidad”, la maestra Osorio da cuenta de la invención de la tradición y de la acción definitiva y nada inocente del artista. Sonia Osorio da cuenta también de sus influencias estéticas: Amalia Hernández, Moiseyev, Ballet de Filipinas, las que también han acunado las coreografías y las prácticas de entrenamiento

⁴² El énfasis es mio.

y creación en danza escénica de Jaime Orozco, Delia Zapata, Jacinto Jaramillo y tantos otros. Los “restos del ballet” que ella llevara en veinticinco días a la gloria en Londres, según sus palabras, estaban conformados por: bailarines entrenados, modos de entrenamiento y coreografías que los maestros anteriores, entre ellos y de manera notable Jaime Orozco, habían aportado al proyecto fallido de compañía nacional de danza, como veremos en el capítulo dos. Jaime Orozco, quien es reconocido por mi profesor de rumba Adrián como su maestro, tuvo a su vez varios maestros rusos que hacen parte de la inmensa diáspora de bailarines, maestros y coreógrafos que creó la disolución de los *Ballets Rusos* y la revolución bolchevique, además de la exportación soviética de sus prácticas artísticas. Uno de ellos fue Kyril Pikieris⁴³ maestro ruso cuya compañía de danza hizo parte de la programación de la televisión nacional en su debut en 1954 que como sabemos se vincula al proyecto de Nación que encabezó Rojas Pinilla⁴⁴. De manera que ese conjunto de prácticas que hereda el Ballet de Colombia de Sonia Osorio que también se elaboró desde los patrones de entrenamiento y creación que recrean la tradición rusa de Moiseyev, recoge en sus prácticas diversos proyectos de Nación.

Margarita Tortajada plantea para el caso de México que “la danza escénica estableció relaciones estructurales con el Estado posrevolucionario. Así como participó en procesos

⁴³ Kiril Pikieris fue un brillante maestro ruso que dejó su impronta de formación a muchas generaciones de bailarines en Colombia. En Medellín se le ha homenajeado por ser considerado primer Maestro de Escuela de Ballet Clásico en la ciudad.

⁴⁴ La participación en la televisión del grupo de Pikieris también hizo parte de proyectos estatales como lo muestra la investigación de María Isabel Zapata y Consuelo Ospina de Fernández. “En un panorama de relativo auge económico que posibilitaba la imagen benefactora del gobierno populista, infructuosamente la “dictadura” militar trataba de detener la violencia heredada de los antiguos regímenes y el inicio del desorden social orquestado por la clase política que había sido desplazada del botín burocrático. En este contexto, los textos consultados recuerdan la inauguración de la televisión, como único acto conmemorativo del “golpe” militar -13 de junio de 1953-, después de que el gobierno declarara luto nacional a raíz de los hechos violentos que habían dejado como resultado un alto número de estudiantes muertos. Las imágenes que los colombianos vieron esa noche eran la concretización de un proyecto concebido y auspiciado por Rojas Pinilla(...) Los anteriores autores y toda una generación aún recuerdan la emoción de ese 13 de junio de 1954 esperando la primera transmisión que inició a las nueve de la noche con el Himno Nacional interpretado por la Orquesta Sinfónica, y que continuó con las palabras del presidente: un Noticiero Internacional Tele News: un recital de violín y piano –interpretado por Frank Preus e Hilda Adler-, un film documental, una breve obra de teatro (El niño del pantano, de Bernardo Romero): una película, un sketch cómico con los Tolimenses, una película enviada por las Naciones Unidas, **un recital de danzas folclóricas**, Tele-final y, de nuevo, para cerrar la emisión, el Himno Nacional. (Zapata y Ospina, 2005:111-112) El subrayado es mio. Ese recital estuvo a cargo de la Academia Kiril Pikieris.

de cohesión nacional, se valió del Estado para configurarse como un campo artístico autónomo y una profesión respetable lo cual logró al refuncionalizar el discurso oficial y ejercer su poder interpretativo como artistas y mexicanos”(Tortajada,2004:65). La danza escénica en Colombia, también tiene estrechas relaciones con la configuración de un sentido de lo nacional en Colombia, a la sombra de la cual ha ido fraguando su propio campo. De tal manera que la pregunta no sería sobre la “autenticidad” de las coreografías, sino ¿de qué manera los diferentes grupos que disputaban el reconocimiento como tradiciones auténticas dramatizaron en el escenario la identidad nacional? Uno de estos grupos fue la versión costeña que hiciera Sonia Osorio con el Ballet de Colombia

Comunidad en el hacer en clave corporal

Rastrear la huella del Ballet de Colombia de Sonia Osorio dejó en evidencia lo frustrante que puede ser seguirla en la valoración que ha merecido como artefacto o diseño coreográfico. Tal es el caso arriba citado del texto *Programa de mano*(Orozco, 2012). Tampoco podemos seguirla de manera satisfactoria por haber logrado formas adecuadas o inadecuadas de transcripción de saberes ancestrales, como es el caso de las obras citadas en el artículo de Egberto Bermudez (2012), donde ni siquiera es mencionada. Más que como obra de arte o documento que salvaguarda la tradición, las huellas del Ballet de Colombia son visibles en sus prácticas: como puesta en escena de identidades, como forma de pertenecer y participar en diversas comunidades o de tener visibilidad, lugar, poder, etc., como se dijo en el aparte anterior. Dichas prácticas se materializan no solo en las coreografías, sino en los “cuerpos” de los danzantes que siguen esos patrones de movimiento incorporando modos de operar. Movimientos y cuerpo son encarnados por quienes han logrado la maestría en ello por lo cual son los expertos calificados para entrenar a otros. Por ello, más que una experiencia, la clase de rumba como práctica corporal es una actividad estetizante como lo plantea Zandra Pedraza (2009). Hay que confiar en ese conjunto de experiencias que constituyen la actividad estetizante para que ella despliegue su agencia. Confiar es la primera condición para que se dé esa comunidad en el hacer, que permite cultivar (crecer, transformarse) y habitar los patrones de cuerpo y movimientos en que se acuna la práctica. Pero se confía solo aquello que ha logrado ser prestigioso.

Habría entonces que acudir a Tim Ingold (2000) y rastrear la estela del Ballet de Colombia no en sus diseños o formas, sino en sus materiales y prácticas. Las coreografías del Ballet de Colombia se han sostenido a lo largo del tiempo no por estar en manuales de danza, ni por ser un diseño en la mente que se lleva y se aplica a diversos escenarios, sino porque su forma emerge (coreografía y “cuerpo”), a semejanza de lo señalado por Tim Ingold en *On weaving a basket* (2000) al seguir las prácticas del saber experto de aquel que ha logrado la maestría en esos patrones de movimiento. Retomo lo que Ingold recoge de lo planteado por Franz Boas en *Arte Primitivo* (1947) con respecto a la cestería, donde la repetición rítmica de patrones de movimiento experto da lugar a la regularidad de la forma.

No niego que el artesano puede comenzar a trabajar con una idea bastante clara de la forma que desea crear. La forma real, el hormigón de la cesta, sin embargo, no sale de la idea. Más bien llega a existir a través del despliegue gradual de ese campo de fuerzas creadas a través de la participación activa y sensual del practicante con el material. Este campo no es ni interno para el material ni interno para el practicante (de ahí externo al material): Más bien, se corta a través de la interfaz emergente entre ellos. Efectivamente, la forma de la cesta emerge a través de un patrón de movimiento experto, y es la repetición rítmica de ese movimiento que da lugar a la regularidad de la forma. Este punto se hizo hace mucho tiempo por Franz Boas, en su obra clásica sobre el arte primitivo." (Ingold, 2011a: 342)

Puede ser que la imagen de las coreografías pre-exista en la mente de los innumerables bailarines que han participado y propagado el “legado” del Ballet de Colombia. Pero si hay regularidad en las formas coreográficas a lo largo del tiempo, es porque ha habido regularidad en las prácticas. Y es que coreografías como las del Ballet de Colombia, no se crean y se llevan a los movimientos y cuerpos de una vez y para siempre -de hecho su autoría fue siempre un terreno en disputa⁴⁵-. Se hacen, se traman, se trenzan, se entrelazan y crecen como performance entre el grupo de bailarines que les dan vida y las tejen una y otra vez a lo largo del tiempo como lo veremos en el capítulo dos. Habría que rastrear entonces la génesis de tales artefactos coreográficos y sus condensaciones en los cuerpos desde ese *modus operandi*. En tal sentido resulta muy útil el artículo de Carlos Miñana: Los problemas de la memoria musical en la conexión África - Colombia: el caso de las marimbas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana, (2011). Retomando lo expuesto por Oliver Sacks en su ensayo *Musicofilia* (2009), el autor nos invita a atender a

⁴⁵ Tan lo fue que a medida que fue sofisticando sus procesos administrativos, el Ballet de Colombia reguló la producción creativa de sus bailarines un contrato que incluía la cesación al ballet de las innovaciones que hiciera el bailarín. Una de mis entrevistadas Dora lo mencionó, lo cual también consta en el contrato que yo suscribí con el Ballet de Colombia en 1985.

la memoria inconsciente, a esas formas del saber hacer experto presente en los procedimientos bajo los cuales se construyen las marimbas de la Costa Pacífica. Ese saber hacer cobra un nuevo giro en su artículo “Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?”, (2009). Recogiendo lo propuesto por Tim Ingold en varias de sus obras y Jean Lave en *La cognición en la práctica* (1991) y otros autores, Miñana nos lleva a ver cómo las relaciones intergeneracionales en las prácticas musicales en el sur de los Andes colombianos (sus formas de organización, producción y circulación) cuestionan las nociones de enseñanza o aprendizaje y de socialización en términos de transmisión cultural y progreso. Se adquieren habilidades por el compromiso atento con la actividad y todos sus constituyentes, “con el incremento de la participación en, y la reproducción de, comunidades de practicantes”.(Miñana, 229). Entre esa comunidad de músicos que estudia Miñana, lo que se replica son modos de operar que emergen de las relaciones que se establecen con lo humano y lo no humano. Con respecto a estas perspectivas, hay un giro importante a considerar en la reflexión sobre la clase de rumba. Y es lo que ha llamado Zandra Pedraza: el giro corporal. En la rumba, las mujeres no pretenden ser bailarinas, ni participar en grupos de danza tradicional o folklórica haciendo parte de sus coreografías y sus modos de producción y circulación. Ellas quieren hacerse **a un cuerpo** –así mismo como el artesano quiere hacer una canasta-, pues la rumba hace parte de las prácticas de entrenamiento corporal del llamado fitness. Si se me permite la similitud, el cuerpo en los entrenamientos en la rumba es como la canasta, y el maestro es el dueño del cuerpo y del camino para lograrlo. Y ante ese camino la invitación no es ni a producir, ni a construir, sino, como dice Ingold, a confiar, cultivarse (o crecer) y habitar. Y eso precisamente fue lo que experimenté al dejarme llevar por el conjunto de experiencias que proponía el maestro.

Barry Glassner en su texto *Fitness and the Postmodern Self* (1989) lo define así: ““fitness” se refiere al estado general de la persona en bienestar psico-físico de su mente así como de su cuerpo” (1989:81). El término registra la creciente industria de los “clubes de la salud” cuyo eje ya no está en la infecciones sino en la prevención del envejecimiento. Las palabras fitness y salud han devenido en sinónimos en la vida diaria, donde la palabra más que un mero movimiento alude a un programa de ejercicio.

“El típico vídeo de ejercicio (al igual que sus homólogos en vivo en clubes de salud) implica también la danza, la imaginería nostálgica o futurista, y sus correlaciones comerciales (...)

El uso del pastiche, entendiendo por esto el “préstamo de diversas imágenes, estilos y tradiciones, incluyendo tanto de la alta como baja cultura, comerciales y artísticas, del pasado, presente y futuro, siempre y cuando puedan ser utilizables. Tal pastiche es una forma de cita sin contexto” (Glassner,1989:181)

Como parte del fitness, la clase de rumba hace uso del pastiche. Por ello es posible encontrar en ella frases de movimiento o modos de operar del Ballet de Colombia ya que el fitness permite liberarse de dualidades propias de la modernidad tales como “experto vs aficionados, ser vs cuerpo, varón vs hembra o trabajo vs ocio” (ibíd.:182). Glassner habla de una práctica posmoderna o más exactamente “dismoderna” en el sentido que permite “desilusionar, desarmar, desamblar, disolver, desunir, etc.” (ibíd.:181) en aras de una experiencia donde la persona está “en contacto”, “en cuidado”, “en control del cuerpo”, cuerpo que es locus de un millonario intercambio comercial y un sitio de acción moral. “Las actividades de fitness (acondicionamiento físico) con frecuencia se realizan con otras personas en programas grupales, de modo que el cuerpo se convierte en un foco de interacción y, por tanto, un componente clave del "yo" -esa experiencia del ser en el que la visión de la comunidad está vitalmente presente (Mead 1934, secciones 22 y 25)” (ibíd.:183), esto sucede incluso aun cuando se experimenta en la propia casa frente a los videos. Citando a Baudrillard (1987), el autor argumenta que haciendo fitness, la persona interpreta su cuerpo desde disciplinas como la medicina y lo experimenta dentro del contexto y las imágenes repetidas de los medios masivos de comunicación. Yo enfatizaría como dije anteriormente, que el fitness más que las imágenes, lo que ofrece son las prácticas bajo las cuales se puede llegar a ser ese cuerpo. Prácticas que permiten a la persona experimentar e “incorporar” lo que esta vitalmente presente en la comunidad como lo plantea Margaret Med citada por Glassner, y que hacen de la experiencia corporal escenario del sentido existencial y de bienestar en la contemporaneidad como lo afirma Zandra Pedraza(2009).

Zandra Pedraza nos habla de las “múltiples expresiones de las intervenciones y las experiencias de carácter estético que suceden en el mundo contemporáneo” (2009:75) y el giro afectivo que vienen tomando. Si bien están marcadas por el consumo y el hedonismo donde el cuerpo es blanco de una norma estereotipada, la autora hace énfasis en que “los componentes emocionales y subversivos de la experiencia afloran como recursos políticos para los más diversos grupos que la norma moderna situó al margen o excluyó al instaurar un orden corporal racionalista, y que en ese ambiente estético tienen una oportunidad.”(Perdraza,2009:75). Y es que según la autora, en las

llamadas “sociedades de la experiencia”⁴⁶, en especial desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a la tecnología, el consumo y el conocimiento científico, uno de los elementos fundamentales de la condición humana es la garantía de derechos estéticos. La masificación de la estetización se vincula “con la experiencia corporal como hecho que traduce la noción contemporánea de bienestar y sentido existencial. (Pedraza,2009:76).

“el cuerpo que se ha convertido en campo de batalla, en fundamento de la subjetividad, en el terreno existencial de la cultura y en promesa de emancipación, es el resultado de la conjunción de formas de conocimiento y de prácticas capaces de construir aspectos centrales de las formas de vida de la sociedad contemporánea” (Pedraza,2010:15)

Pedraza acuna el término *hiperestesias*, refiriéndose con ello a “las experiencias incrementadas de sí a través de las percepciones corporales y las actividades de la subjetividad, de la clasificación y el ordenamiento estético de las sensaciones y, en general, de la sensibilidad” (ibíd.:79) Dicho término resuena con la noción de estesis como despliegue de ese excedente estético para la presentación de identidades para pertenecer y participar en una relación social, acuñado por Katya Mandoki que citamos anteriormente.

La clase de rumba no se da como baile en pareja en un salón lleno de parejas danzantes. Tampoco es una puesta en escena de una práctica “ancestral” africana⁴⁷, ni como se dijo de un grupo folklórico. Es un escenario para experiencias hiperestésicas que se dan en un salón de entrenamiento, el cual replica las condiciones de “espacio vacío” bajo las cuales se dieron los entrenamientos del Ballet de Colombia al igual que otros muchos grupos de danza. Si bien Ingold dice:

Por habilidades no me refiero a las técnicas del cuerpo, sino las capacidades de acción y percepción de todo el ser orgánico (mente indisolublemente al cuerpo) situado en un entorno ricamente estructurado. Como propiedades de los organismos humanos las habilidades son tanto biológicas como culturales. (...)Las habilidades no se transmiten de generación en generación, pero se cultivan en cada uno, incorporado en el modus operandi del organismo humano en desarrollo mediante la capacitación y experiencia en la ejecución de tareas determinadas. (...) Entonces, el estudio de la habilidad demanda una perspectiva

⁴⁶ “La sociedad de la experiencia es una noción que nombra a aquellas sociedades en las cuales, en una perspectiva histórica e intercultural, las concepciones de la vida están orientadas por y hacia procesos subjetivos que juegan un papel importante en la construcción del mundo social. En dichas sociedades, la experiencia designa procesos subjetivos entrelazados, vividos por un sujeto cuyos sistemas constitutivos son el cuerpo y la conciencia (Schuster, 1992). La sociedad de la experiencia es particularmente llamativa en relación con la disponibilidad de tiempo y recursos para la satisfacción subjetiva que se experimenta realizando actividades placenteras.” (Pedraza,2009:81)

⁴⁷ En el capítulo tres revisaremos este tema con más detenimiento.

que sitúe al practicante, de entrada, en el contexto de su implicación activa con los constituyentes de su entorno. Por tanto la relación entre humanos, que estamos acostumbrados a llamar “social”, es por tanto un subconjunto de las relaciones ecológicas.” (The perception, p.5)

No obstante, la clave aquí es que esas “relaciones ecológicas” se dan en el “espacio vacío” del salón de danza donde se vive una experiencia de “cuerpo liberado” que transita en un espacio sin obstrucciones y donde es posible articular un nuevo orden en este caso corporal. La conjunción de cuerpo liberado, espacio vacío y la articulación de un nuevo orden ya había sido llevada a la práctica por los planificadores de la Revolución Francesa, lo que demuestra Richard Sennet en el capítulo El cuerpo Liberado de su libro: *Carne y Piedra. El cuerpo y la sociedad en la civilización occidental* (1997)⁴⁸.

El salón luminoso de entrenamiento, con su dotación de espejos, pisos planos, y espacio amplio desprovisto de objetos que invita al tránsito libre, es una condición compartida en los entrenamientos del Ballet de Colombia, del salón de aeróbicos del club donde se dan la clase de rumba y en numerosas prácticas de danza. A pesar de que compartan el salón vacío, hay una diferencia fundamental entre las prácticas. En el Ballet de Colombia se entrenaba (y entrena) un cuerpo para la escena. En la rumba ese “espacio vacío” que brinda condiciones semejantes a las de un laboratorio a servicio del movimiento, que pretende replicar en la forma del salón y en el espejo la disposición de todo teatro occidental, esta puesto para que cobre todo el protagonismo en la clase de rumba la experiencia del hacer en comunidad en clave corporal ante el espejo. Allí se entrena una experiencia estetizada de cuerpo donde se cruza lo íntimo con lo público, y retomo con ello lo afirmado por Eric Fassim en su texto: *Habitus, conciencia y deseo o la intimidad atravesada por el espacio público* (2013).

⁴⁸ La Revolución concibió la libertad en el espacio como mero volumen, volumen sin obstrucción, sin límites, un espacio en que todo fuera «transparente», en el que, según el crítico Jean Starobinski, nada estuviera oculto (...) los planificadores de la Revolución intentaron crear volúmenes abiertos desprovistos de obstáculos naturales al movimiento y la visión. (...) el volumen de libertad consumaba la creencia ilustrada en la libertad de movimiento. (...) El poder explica, tanto como el idealismo, los volúmenes de libertad, pues eran espacios que permitían la máxima vigilancia policial sobre la multitud. Sin embargo, la visión revolucionaria, tal y como la describe Francois Furet, también perseguía esa disonancia, la disonancia de articular un nuevo orden humano en el vacío. (...) Revolución mostró cómo las multitudes de ciudadanos se apaciguaban cada vez más en los grandes volúmenes abiertos donde la Revolución escenificaba sus acontecimientos públicos más importantes. El espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario. (Sennet, 1997:312-317)

Volvamos un poco atrás. No podremos entender de manera apropiada el legado del Ballet de Colombia así como el de cualquiera de las compañías de danza que lograron márgenes de recordación al replicar sus relatos como Ballets Folklóricos Nacionales, si no consideramos que sus representaciones hacen parte del espacio público. Entendiendo espacio público en el sentido en que lo es para Eric Fassim, “como escenario de debate, de controversia, de polémica y de representación”(Fassim,2013:140)⁴⁹. Fassim parte de que se ha entendido que el espacio público es un lugar de dominación, por lo tanto, de exclusión de los subalternos. Y en ese sentido también se ha criticado profusamente la gesta del Ballet de Colombia. El reclamo por la autenticidad tiene como trasfondo el imaginario de que las danzas folklóricas deberían representar la realidad de las comunidades tradicionales o ancestrales. Como lo plantea Anthony Shay (2002) bajo dicho argumento la academia pone en cuestión dicha representación bajo el supuesto que con sus coreografías amañadas quienes fueron excluidos fueron precisamente aquellos a quienes esas coreografías debía representar: el “pueblo”. Espejeando esos argumentos de la academia, grupos rivales lo retoman para descalificar la puesta en escena del Ballet de Colombia aduciendo que deforma las tradiciones con lentejuelas, plumas y glamour. Incluso los mismos grupos que han sido exitosos y lograron ser reconocidos como representantes de las naciones argumentan la valía de sus obras en el mismo sentido⁵⁰. Pero el espacio público es un escenario de poder que no solo imposibilita a los desposeídos, sino que posibilita y contribuye a generar sujetos como dice Fassim (2013) “no habitamos las normas a ciegas pues no somos su simple objeto, también somos el sujeto de estas. (ibíd.,2013:147). El habitus estaría presente en los modos operandi (esquemas de percepción, de apreciación y de acción) que implican formas de

⁴⁹ El subrayado es mio.

⁵⁰ “Todos estos conjuntos de danza popular afirman que los individuos, a menudo el coreógrafo o director artístico, realizan cantidades prodigiosas de investigación de campo con el fin de presentar los más auténticos productos coreográficos posible. Las reclamaciones de autenticidad ocupan un lugar preponderante en el programa de mano, artículos de periódicos y otras publicaciones que estas empresas generan. Sin embargo, debido a que estas compañías profesionales presentan con frecuencia coreografías altamente estilizadas y cuidadosamente coreografiadas escenifican un género de danza que difiere de los bailes no profesionales que se encuentran entre las poblaciones de los aldeanos y gentes de las tribus, la mayoría de los investigadores de baile han rechazado los análisis serios de estas empresas como "no auténticas", "mañosas", y "teatrales"(2). Esta elusión académica ha creado un vacío crucial en la literatura de investigación de la danza y, por consiguiente pocos estudios que abordan el tema de la danza étnica / tradicional / popular analizan o incluso mencionan que existen estas empresas altamente visibles y compañías de danza influyentes, que son vistas por millones de espectadores entusiastas,”(Shay,1999:29).

dominación. Pero a su vez de actuación creativa frente a ella desde “una conciencia parcial, la cual no afirma per se que estemos con la entera y absoluta voluntad para reinventarnos”(Fassim,2013:147), pues incorporamos lo que se supone que somos, nos dice el autor. Y eso es lo que hemos venido rastreando con la ballerina, o la estrella andrógina, o los modelos de heterosexualidad en los ballets folklóricos nacionales. Las técnicas del cuerpo son un hecho social. Revelan un cuerpo sexuado y nacionalizado como lo afirma Fassim partiendo de Mauss,

Las diferencias que existen entre “negros” y “blancos” o entre franceses, ingleses e italianos se deben más a la incorporación de un *habitus* que a una evidencia de orden natural. “(...) En otras palabras, ser negro no es algo natural, se deviene negro. Esto implica esforzarse en serlo, del mismo modo que es necesario hacerlo para llegar a ser mujer, hombre, blanco, francés o colombiano.”(Fassim,2013:147) “se trata de incorporaciones y en particular de las referidas al género y al sexo que, como la raza y la Nación, pasan por el cuerpo, se incorporan.” (Fassim,2013:152 Pie de página)

El ballet ha hecho parte del espacio público desde el siglo XVIII, que como vimos está vinculado a la ordenación y jerarquización entre lo público y lo privado y al conjunto de transformaciones sociales implícitas en los cambios en torno a cómo se produce la representación teatral. Por supuesto la historia del ballet también está atravesada por la puesta en escena de lo nacional en el mundo bipolar de la Guerra Fría. Así como los individuos actúan el espacio público siendo parcialmente conscientes de la norma que los excluye actuándolas creativamente (Fassim,2013), las naciones emergentes latinoamericanas también se pusieron en escena en los términos en que habían sido excluidas como tercer mundo. Y allí cumplió un papel crucial la estética.

El Ballet folklórico como lo demostré en el breve rastreo histórico anterior, al igual que el cine, no es un reflejo de la realidad sino que la produce “produce modelos, normas de comportamiento y, por esta vía, maneras de andar “deseables”(...) “lo que es deseable en última instancia es conformarse con, adecuarse, a la norma.”(Fassim,2013:151). El imitar es lo que es deseable o legítimo tiene que ver también con las modas o el prestigio como lo afirma Eric Fassim recogiendo la noción de habitus de Mauss. “Es precisamente en esta idea de prestigio de la persona que está ejecutándolo, la que hace el acto ordenado, autorizado y aprobado en relación con la persona imitada, donde se encuentra el elemento social” (Fassim citando a Mauss,2013:152). Volviendo a nuestra argumentación, es indudable que la fémina ha logrado ser una experiencia de estetización prestigiosa y deseable. Y dicha fémina así como la ballerina o la star andrógina ha sido actuada por aquellos excluidos.

“El hecho de pertenecer a un grupo social considerado como totalmente anormal conlleva a una obsesión con las normas, al punto de verse forzado a probar que se es más normal que los demás. (...) “que la mejor manera de encarnar las normas a la perfección tiene que ver con el hecho de ajustarse a las mismas de manera excesiva, incluso al punto de la ridiculez.” ¿Cómo lograr convertirse en blanco cuando no se es uno?, ¿cómo lograr identificarse con la Nación cuando se está al margen de esta? Hollywood fue inventado por los judíos, los que estaban al margen. Esta afirmación devela una relación paradójica entre ser poseedor de una poderosa industria cultural como el cine y, al mismo tiempo, no ser reconocido como parte de la Nación. Lo único que contaba es integrarse “aquí se revela el trasfondo del argumento de Butler, quienes producen estas imágenes “normales”, quienes generan estos modelos sobre lo que es deseable, serán los judíos mismos, pero no aquellos que se identifican plenamente con la Nación, sino justamente aquellos que se sienten marginados y rechazados por esta.” (Fassim,2013:156)

Como dice Fassim, construir un “fantasma” de Nación en Hollywood o en el Ballet de Colombia opera en ambos sentidos. Tanto entre quienes lo producen como entre quienes lo reciben. En el caso de Norteamérica y el cine de Hollywood son los judíos y no los blancos protestantes quienes la producen.

Al desear ser como ellos, construyen una fantasmagoría de estos, una imagen que no es real pero que se convierte en un modelo a imitar. No existe entonces el espacio público por una parte y la auténtica experiencia social por la otra. Podemos decir, como traté de demostrarlo, que la experiencia social de quienes no tienen acceso al espacio público también está mediatizada por representaciones públicas y, lo reitero, esto inclusive hasta en la intimidad más propia, más individual.(Fassim,2013:157)

Sonia Osorio y los bailarines del Ballet de Colombia elaboraron la puesta en escena de danzas y cuerpos desde una consciencia parcial de la norma que los excluía en el espacio público, pero así mismo, el Ballet de Colombia como institución apadrinada por el estado actuó la exclusión, ese primitivo que era para Europa y Estados Unidos. Haber podido entender parcialmente esto y actuarlo de manera creativa fue lo que les dio el éxito. De manera que la narrativa de Nación del Ballet de Colombia no ha representado a la Nación. La ha ayudado a encontrar en la manera como se dramatiza la integración de los excluidos a lo público. Bien sean personas o naciones. Y en ello el hecho social son las dramatizaciones que hacen posible la presentación de personas o Estados. Ya vimos que esas cadenas de montaje permitieron percibir a la URSS como una Nación de proletarios unidos (ver página 62). Así mismo lo mestizo como experiencia exótica en la desmesura es lo que integra la Nación mexicana de Amalia Hernández (ver página 63). Lo prestigioso han sido esas dramatizaciones. Veamos ahora de qué otros elementos se valió la dramatización prestigiosa del Ballet de Colombia.

Lo costeño, el burlesque y la mulata en la dramatización prestigiosa del Ballet de Colombia

Para los años cincuenta del siglo XX en Colombia dos folkloristas hoy emblemáticas, Delia Zapata Olivella y Sonia Osorio, lograron hacer parte de las cabezas visibles de las danzas folklóricas de la época: Jacinto Jaramillo, Jaime Orozco, Hernando Monroy, etc. - todos hombres-, y de las disputas en que se debatía la configuración de un sentido de lo nacional. Ambas mujeres, se encabalaron en el proceso de tropicalización o costeñización del país que menciona Peter Wade (2002) y aportaron para que se resituara lo nacional en lo costeño (entretelones negro) cuando aún a principios de siglo, el país se venía reconociendo como andino y blanco (indígena en su tras escena). En Europa, las vanguardias artísticas en los inicios del XX, nos dice Florencia Garramuño (2007), habían apelado a lo primitivo como un corte con la tradición nacional y lo buscaron por fuera de sus fronteras. Por contraste con Europa, continúa Garramuño, en América Latina lo primitivo es lo local en un doble gesto que es al mismo tiempo cosmopolita y nacionalista, pues rompe con la tradición recuperando el pasado. Como dice Partha Chatterjee, citado por Garramuño, “el nacionalismo fuera de Europa estuvo históricamente fusionado con la cuestión colonial” (Garramuño,2007:109).

Porque si en Europa la apelación al primitivo figuraba como ruptura con la tradición europea y como una de las formas, por tanto, de renovar la aprehensión y la representación literaria y en ese sentido, como vector de lo nuevo, **en América Latina ese primitivismo implica en cambio una inmersión en el pasado nacional** [...] se trata de elaborar el carácter “primitivo” y sensual de éstos productos como una marca de la modernidad más atildada. [...] productos anfibios apuntando simultáneamente a lo nacional que vendría de un pasado “originario” y a lo moderno de una forma que ha tenido éxito en París y en los ambientes internacionales que dictan la moda y proponen formas de modernidad [...](Garramuño,2007:109:40)⁵¹

Como dice la autora, un producto de la cultura popular se aceptaba y se convertía en símbolo de la identidad nacional sólo una vez hubiera sido aceptado como exótico por parte de Europa o Estados Unidos. Si para Europa y Estados Unidos lo primitivo era lo exótico ubicado allende sus fronteras, en Latinoamérica se buscaba que señalara el pasado y a su vez, estuviera en consonancia con el significado de lo moderno. Tal es el caso de “lo negro” que recoge Peter Wade (2002) en el proceso de lo que él llamó la costeñización del país:

En el siglo XIX la música costeña fue marginada como símbolo nacional: posteriormente, dentro del contexto de modernización rápida de mediados del siglo xx y el surgimiento de los medios de comunicación, sus formas adaptadas

⁵¹ El subrayado es mío.

fueron aceptadas como símbolo nacional: y en la década del 90 el consumo nostálgico dio lugar al rescate de sus formas más antiguas. En ninguno de estos períodos se negó la diferencia cultural y racial, sino que se le otorgó una localización distinta, con la precisión de que el negro siempre ha estado ubicado en los peldaños inferiores. Al principio música costeña y negritud han sido percibidos básicamente como algo primitivo y salvaje, ligados al África y a lo extranjero: para mediados del siglo xx, a estos significados que mantenían su potencial conflictivo, se le superponían ideas sobre esta música como algo moderno, emocionante y liberador, especialmente en el sentido sexual. Y en la década del 90 estaban presentes todos estos significados, solo que ahora el primer plano era para la noción de nostalgia auténtica. (Wade,2002:301-302)

Si bien, la sexualidad ha estado en el centro de la presentación y recepción de la música costeña, -de manera notoria en su versión comercial-, esa “sexualidad abierta” de los costeños hace parte de “una inveterada y consolidada imaginería con ribetes racistas sobre la sexualidad negra” (Wade,2002:263) que intelectuales costeños y no costeños participaron en configurar. Peter Wade nos dice como esa sexualidad abierta se apuntala en ciertas facetas de la organización familiar costeña, o en la percepción de la gente del Caribe como más “relajada”, más franca, más sincera, todo ello ligado a la idea de una sexualidad no reprimida. Se trata de ofrecer lo que se asume que es la cualidad sexual de mujeres negras jóvenes como disponibles para el consumo. No obstante, según Wade, en las músicas costeñas lo que estaría disponible, más que las mujeres negras, es una estética de playa brisa y mar en las sonoridades, las imágenes y los temas. En términos de la estética como actividad que aquí hemos venido argumentando, lo que se ofreció a negros y no negros desde la segunda mitad del siglo XX en Colombia es un escenario tropical estereotipado que es posible transitar emotivamente desde las músicas costeñas, adquiriendo “algunos de los significados de “calentura” y sensualidad típicamente asociados en Colombia con jóvenes mujeres negras” (Wade,2002:259-260). Bajo esa forma desplazada, la negritud pudo ser resituada de primitiva a moderna, y esa sexualidad abierta pudo ser consumida no solo como objeto sexual de los hombres en general, sino que también, entrenada en el baile y de tal manera ser incorporada por mujeres y hombres no negros. Taussig dice citado por Wade: “incorporar algo de la corporeidad sensitiva del original, es decir, copiar al otro sugiere la posibilidad de convertirse en el otro” (Wade,2002:261). Atendiendo a lo hasta aquí expuesto, dada su extraordinaria difusión en todo el país, las músicas costeñas más que copiar e incorporar, permitieron a sus numerosas audiencias mapearse como más sexys, más libres, más relajadas, canalizando emociones hacia esa vivencia primitiva y moderna de ser colombianos.

Peter Wade nunca pierde de vista que esas músicas fueron hechas para ser bailadas y el hecho de que hayan logrado una difusión masiva transformó una práctica que había sido incluso tildada de inmoral por las autoridades religiosas. Las músicas costeñas en su versión baile de salón cautivaron a los medellinenses, bogotanos, costeños y en general a todo el país desde la segunda mitad del siglo XX, por su fácil apropiación y su alegre “sabrosura” que se liga al movimiento de cadera. Así como lo resalta el testimonio de Ema Valderrama citada por Wade cuando “la belleza de la Costa permaneció “para siempre” en sus ojos y en su alma, y descubrió que el ritmo de la música costeña era “tan sabroso”, tan delicioso, que aún en Bogotá “no había caderas” que no hubieran sido excitadas por este sonido” (Wade,2002:270). La gente pudo “remodelarse” como dice Wade, moviendo las caderas al son de los ritmos de la región costeña.

La imagen de liberación sexual atribuida a los costeños y a la música costeña fue uno de los principales elementos detrás de la popularidad creciente de esta música en interior del país. (...) en la música de Lucho Bermúdez y Pacho Galán no había sexualidad explícita pero, sin embargo, estaba allí en la imaginación del observador. Los temas sexuales evocados por la música parecen encajar dentro de nuevas maneras de concebir las relaciones entre hombre y mujer, nuevas ideas sobre lo que constituye un comportamiento moderado, incluso si estas nuevas maneras continúan siendo patriarcales. El bailar ofrecía la posibilidad de expresar algo que estaba adentro, pero que también estaba ansioso por salir, así como de apropiarse nuevos elementos y transformarse uno mismo, proyectándose sobre uno mismo, y especialmente sobre el propio cuerpo (como “proyecto inconcluso” para utilizar la frase de Chris Schilling (1993: 114) para crear algo nuevo. **La sensualidad y alegría atribuida a la región costeña podría convertirse en parte de todos a través de su identidad como colombianos.** (Wade,2002:264)⁵²

Esa fina apreciación de Wade que busca dar cuenta de la trascendencia de la experiencia del bailar en esos procesos de costeñización del país, considero más fructífero entenderla en términos de actividad. El movimiento de la cadera es una actividad estetizante, experiencia que es placentera por su repetición y es ese placer el que lleva a las personas a aceptar transitar emotivamente por esa experiencia para darle sentido a su presente y hacer parte con ello de un flujo colectivo. In-corporar el meneamenea de la cadera es un acto repetitivo y profundamente creativo en los términos que aquí lo hemos considerado.

El que Delia Zapata y Sonia Osorio pudieran contribuir a la costeñización del país a través del baile se debe en gran medida a que este acabó siendo un nodo importante de orientación de la experiencia moderna de ser colombiano hacia la segunda mitad del

⁵² El subrayado es mío.

siglo pasado y hasta el presente. No es intención de esta tesis ahondar en la importante propuesta de Delia Zapata Olivella, pues ello merece su propia indagación. Solo será mencionada en términos de contraste porque parafraseando a Florencia Garramuño (2007), la configuración de ese sentido de lo nacional que se expresa en la fémica creada desde el Ballet de Colombia, también intersecta numerosas prácticas, entre ellas las de aquellos agentes que se le oponen. El baile fue ocasión para que estas dos coreógrafas pudieran presentarse como mujeres modernas. Ambas buscaron ser expresión de lo costeño desde sus propuestas, que fueron configurándose como antagónicas en relación al tratamiento de lo negro. Es así cómo, un baile tan emblemático hoy en día como es la cumbia, fue elaborado a nivel práctico de manera contrapuesta por ambas folkloristas. Mover de una forma u otra la cadera adscribía al danzante en una u otra vertiente de la polémica y a versiones contrapuestas de esa experiencia identitaria. Por la importancia que tiene en esta indagación voy a referirme brevemente a ello.

En términos musicales existen varios tipos de cumbia en Colombia. La cumbia en singular es un término acuñado por las disqueras que remite a una esencia, "que como todo esencialismo es imposible de discernir"(Sevilla y otros, 2014:220), que inicialmente identificaba a los pobladores de la Costa Atlántica y pasó a ser el paradigma de la identidad nacional durante el siglo XX al ser también apropiada por las clases medias, la industria fonográfica y las élites nacionales.⁵³ Es en buena parte responsable de la llamada "costeñización" del país que ha proporcionado un lenguaje de placer susceptible de ser articulado por toda la sociedad, como lo resalta Peter Wade (2000). Su notable difusión y producción como fenómeno transnacional, (Blanco,2005) se refleja en las clases de rumba cuando bailamos no solo cumbias colombianas, sino también

⁵³ "En términos musicales, en Colombia existen varios tipos de cumbia y no uno solo. El ritmo de cumbia que aparece primero es la cumbia del conjunto de flauta de millo. Existe también la cumbia del conjunto de gaitas que es una adaptación que se dio a mediados del siglo XX por los gaiteros de San Jacinto. Un tercer tipo de cumbia es el interpretado por orquestas de baile de salón típicas de los años cuarenta y cincuenta, como las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Otro tipo de cumbia colombiana sería la interpretada en acordeón, cuyo principal exponente es Andrés Landero. Y podríamos hablar de un quinto tipo de cumbia, que se ha extendido por Latinoamérica, desde Argentina hasta México, que está influenciada por músicas caribeñas colombianas, pero presenta estilos diversos. Aunque todas estas músicas tienen similitudes, corresponden a ritmos y géneros musicales diferentes."(Sevilla y otros,2014:219)

venezolanas, peruanas, mexicanas, etc.. Según los folkloristas es un baile de cortejo (Abadía,2007: Lindo,2010:Ocampo,2006:Zapata,2008), que “se baila por parejas de hombres y mujeres que no se tocan sino que giran en círculos alrededor de los músicos, y las mujeres pueden sostener un paquete de velas” según dice List citado por Wade (2002,81). Wade aclara que ese tipo de cortejo ritualizado sin contacto “es una práctica de contextos rurales bastante escasos en estos tiempos” (ibíd.,2002:262) aunque es seguido rigurosamente por los grupos folklóricos de danza en el país. La identidad nacional nos dirá Peter Wade, tiene en la cumbia su recreación dramática como encuentro sexual de razas. Para este autor, ese mestizaje originario narrado desde la música y la danza, es en este caso subversivo, no etnocéntrico, pues durante la colonia no se estimulaba la mezcla de indios y negros. Es un mestizaje costeño y popular (Wade, 2002). Y es que efectivamente en la representación danzada de los folkloristas, el hombre no escatima contorsiones y piruetas en su galanteo (Zapata,2008), pues encarna el aporte negro percibido como libre, extrovertido, enérgico y comunicativo (Wade,2002:Zapata,2008). En tanto la mujer, representa lo indígena visto como elegante, pasivo (Zapata,2008) e incluso hierático (Lindo,2010:Zapata,2008).

Recojo aquí los términos negro, indio o blanco no como atributos biológicos. Las diferencias sexuales o fenotípicas tienen significado social y político al determinar órdenes jerárquicos que se usan para naturalizar desigualdades sociales (Viveros,2004). Son construcciones ideológicas elaboradas en contextos históricos, sociales y culturales muy particulares (Hiller,2009). Y es en esos términos en que se hace la lectura de los roles femenino o masculino, de lo indio o lo negro entre los folkloristas en la cumbia de segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, en un momento en que se redefinían las naciones latinoamericanas, los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella aportaron a la Nación folklórica gestada por la República Liberal y consolidada hacia mitad del siglo XX, buscando la inclusión del negro en la memoria nacional. “Es el negro beligerante revolucionario y creativo el héroe idealizado de una historia reconstruida en torno a su explotación/enfrentamiento”[...] “Esta interpretación histórica se convirtió en la posibilidad de refundar la sociedad colombiana a través de las hazañas del negro por su libertad”(Zapata-Cortés,2010:103). Mara Viveros, pone de presente el incuestionable legado de Manuel Zapata Olivella, pero también evidencia sus complejidades y ambivalencias enmarcadas en el contexto de su época . Zapata Olivella fue el padre del concepto de triétnicidad como un valor positivo, que exalta lo mezclado pero también con

ello, el progresivo blanqueamiento. No obstante no dejó de denunciar la condición forzada de los intercambios entre indígenas, africanos y europeos, y las condiciones de explotación y segregación de las comunidades negras. A pesar de ello, no logra romper del todo con el esencialismo y otras formas de discriminación, nos dice Viveros. “Si bien es posible reconocer el potencial del mestizaje para desafiar las hegemonías raciales prevaletes, no hay que olvidar que el mestizaje supone considerar las relaciones sexuales y racializadas que lo hacen posible, y que éstas no necesariamente implican desafiar el orden socioracial: por el contrario, en muchos casos no hacen sino confortarlo y reproducirlo (Viveros,2013:92-93). La exaltación del negro libertario de los hermanos Zapata Olivella o como veremos en el capítulo siguiente, del erotismo glamuroso, sexy y provocador de Sonia Osorio, dan cuenta de la manera como se dramatizó en lo público un modelo ideológico de Estado-Nación hacia mitad del siglo XX.

¿Cómo se representa la Nación triétnica en el escenario danzado? ¿Quién es, qué es, dónde se ubica geográficamente y cómo se mueve e interactúa *lo negro, lo indio y lo blanco*? Nótese que los términos negro, indio y blanco se expresaban entre los folkloristas en singular. En las coreografías que los folkloristas hicieran, bien podía ser que coincidiera racialización con regionalización. Tomemos por ejemplo el baile del mapalé, que vincula a los negros con la Costa Atlántica. Sonia Osorio quien se vanagloriaba de ser una mujer liberada sexualmente, organizó la coreografía en torno a la cópula como evento catártico y colectivo. En tanto Delia Zapata, la “purista” como la tildaba Sonia Osorio, su gran contradictora, explicó la creación del mapalé como una huella de africanía⁵⁴, y lo organizó en términos del trabajo: el mazamorreo. En cambio, en bailes como la cumbia, raza y región se funden en la ideología de lo triétnico. Si bien los folkloristas vinculan la cumbia a la Costa Atlántica, resuelven en un mismo baile todos los marcadores raciales diseminándolos en instrumentos y vestuario como lo describe la maestra Delia Zapata en su *Manual de Danzas de la Costa Atlántica(2008)*⁵⁵.

“La comprobación del origen de la cumbiamba⁵⁶ se liga a la integración del coctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres

⁵⁴ Consultar la Danza del Mapalé negro o Seresesé en el manual citado (Zapata-Olivella,2008:81-108).

⁵⁵ Dicho manual que fuera apadrinado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, se ha ido erigiendo en referencia obligada para la enseñanza de la danza folklórica, en escuelas públicas y casas de la cultura especialmente.

⁵⁶ “Cumbiamba en su origen, no es la cumbia, como baile, sino el lugar donde se baila la cumbia. Sin embargo, hoy en día la cumbiamba es la que se pasea por las calles, mientras la cumbia sigue en un punto fijo o plaza (Zapata-Olivella,2008:109)

ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana. El tañido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la Cumbia, así lo demuestra: tambores de acento negro, flauta de gemido indígena, vestido y canto de estilo hispánico.” (Zapata-Olivella, 2008:109,11)

De igual manera, la diferencia racial se sitúa en patrones de movimiento diferenciados para partes específicas del cuerpo como lo podemos ver en el debate entre los llamados puristas como Delia Zapata (Danza Tradicional) y partidarios de la espectacularización como Sonia Osorio (Danza Folklórica de Proyección). Por ejemplo, en la forma como las mujeres mueven las caderas en la cumbia. Delia Zapata define el movimiento de las caderas de atrás hacia adelante (Zapata-Olivella, 2008), y Mónica Lindo, experta del Carnaval de Barranquilla, lo figura hacia los lados como un péndulo (Lindo de las Salas, 2010) al igual que lo hiciera Sonia Osorio. No sobra señalar que el movimiento que resulta más evidente y espectacular en escenario desde el punto de vista del espectador, es el del péndulo.

Un ejemplo de dramatización prestigiosa que sin duda inspiró también a Sonia Osorio por su omnipresencia en la industria del entretenimiento norteamericana, es el de la mulata cubana, que dada la amplia influencia de la música cubana también inspiró el proceso de costeñización del país. Vera Kutzinski en su libro *Sugar's Secrets. Race and the erotics of Cuban Nationalism* (1993) habla del estereotipo de la mulata cubana, tejido con imágenes, discursos y ritmos que se fraguaron en las calles de la Habana y otros centros de actividad comercial. Los movimientos de la mulata representan los pícaros ritmos de la vida callejera donde es posible “ciertos intercambios presuntamente característicos de la ciudad, más notablemente la sexualidad ilícita que camina las calles”(Kutzinski, 1993:60). La mulata encarna el mestizaje promiscuo, lo celebra y lo pone a disposición de los hombres, y como estereotipo ambiguo, es producto más que todo blanco y del deseo distintivo masculino. La mulata está “hecha de múltiples ansiedades, contradicciones, e imperfecciones en el cuerpo político cubano” (Kutzinski, 1993:60). Fue configurada desde el tropo de lo sublime en la jerga nacionalista dominante abriendo un horizonte de posibilidades a quienes deseaban escapar de las fijaciones esencialistas sobre el origen racial o la pureza ética. La potencia del deseo sexual masculino se engrana en el constructo de la mulata con el deseo por la independencia política y cultural que encontró sus nuevos significantes en las formas sincréticas de la música y la danza popular afro-cubana. Kutzinski muestra cómo gracias

a la exploración formal vanguardista durante el siglo XIX y XX, fue posible hibridar tabaco y azúcar con mestizaje y mulatez y así inagotables significados raciales y sexuales se amalgamaron a poderosos discursos atados a grupos de intereses económicos y políticos. Hacer del sonido, o el movimiento el lugar privilegiado de la autenticidad cultural -que son como ya se dijo estrategias formales de las vanguardias artísticas-, es útil políticamente pues en “la creciente negación del significado social y político de raza y color en la sociedad cubana, la “negritud” emerge como “estilo” que tiene concurrencia estética solamente.” (Kutzinski,1993:179). Ya vimos cómo Bourdieu argumenta en dirección semejante en relación a la exploración formal (ver página 23). Temida como lugar de un cambio potencial de una estructura social fraguada en términos de raza y deseada como promesa de placer y satisfacción, la mulatez fungió de refugio plausible de ser habitado en igualdad de términos por todos los cubanos, no obstante color o casta. Alimenta así la ficción política paternalista de una multiculturalidad nacional en el seno de un sistema social resistente a cualquier pluralismo estructural real, nos dice la autora.

Kutzinski reclama que la mulata sea un constructo homosocial que se sustenta sobre la mujer irrepresentable. Dice citando a Teresa de Lauretis: “la paradoja de un ser que es al mismo tiempo capturado y ausente en el discurso, constantemente hablado y al mismo tiempo inaudible e inexpresivo, exhibido como espectáculo y a pesar de todo no representado o irrepresentable, invisible pero constituido como el objeto y la garantía de la visión: un ser cuya existencia y especificidad es simultáneamente afirmada y rechazada, negada y controlada” (Kutzinski,1993:164). No obstante, también puede suceder que la muy representada sexualidad femenina pueda ser interpretada no solo como subordinada a las costumbres culturales opresivas, sino también como potencialmente subversiva, como lo señala María Helena Buszek en su libro *Pin-Up Grrrls. Feminism, sexuality, Popular culture* (2006). Nada es inherentemente sexista, nos dice la autora. “Así como soy un sujeto erótico, no soy adversa a ser un objeto erótico” dice citando a la fotógrafa Joanna Frueh (Buszek,2006:6). Es así como, parafraseando a Buszek, un constructo como la mulata puede servir para inscribir, normalizar o reforzar nociones de la mujer como objeto erótico disponible, así mismo, puede ser estratégicamente usado por las mujeres y hombres, para subvertir el sexismo con el cual han sido históricamente asociados y pretender desde allí formas de liberación.

En el recorrido que hicimos en el aparte anterior, da cuenta de cómo el performance de la heteronormatividad en el ballet como danza occidental, se ha ido acunando con tensiones, contestaciones e impugnaciones a la misma. Se encarnan identidades en el escenario desde una consciencia parcial de las normas, pero a la vez de que las normas se disputan como lo dice Fassim. El espacio público, en este caso el escenario, puede ser usado como arma de combate para buscar la representación social. Y si hay un género teatral consciente de ello es el género burlesque.

Entiendo por burlesque, el género teatral de entretenimiento popular que en su forma norteamericana surge hacia la segunda mitad del siglo XIX permeando el teatro de variedades, el music hall, el vaudeville, la fotografía y el cine. El burlesque recoge lo que se destila del carnaval al teatro y su nodo dramático gira en torno al género y la pregunta que señala Robert Allen (1991): ¿qué significa ser mujer en el escenario? Lo que implica también preguntarse ¿qué significa ser hombre? Mofándose de la “alta cultura” el burlesque cuestiona los límites de los roles de género en el escenario y las jerarquías sociales exacerbando los estereotipos de la cultura occidental y centrándose en la exhibición sexual del cuerpo femenino. Se regodea en provocar el deseo y al mismo tiempo perturbarlo al confundir las distinciones de género en las cuales el deseo anida, como lo plantea Robert Allen en su libro: *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture* (1991). Teniendo en cuenta que las relaciones de género asimétricas y el control de la sexualidad penden del dominio racial y la opresión de clases en el contexto de la colonialidad del poder (Wade, Urrea y Vigoya, 2008), los alcances de una representación del género trasgresora en el escenario pueden ser considerables. No obstante, el burlesque que es una experiencia liminoide producida por un grupo en la sociedad para otro como lo define Victor Turner citado por Allen(1991), no es una experiencia común compartida del mismo grupo como ocurre en los espacios liminales del ritual. De tal manera que si reordena o invierte el sistema solo lo hace en los términos de algunos de sus actores y dentro de los límites del escenario ritual o teatral. Además de que como ritual, al invertir o desplazar el orden acaba reafirmandolo. A lo largo de esta disertación voy a rastrear el burlesque en la compleja apropiación que de dicho género hiciera el Ballet de Colombia en su narración de Nación unificada en el escenario y su estela en la clase de rumba.

El recorrido que hicimos en el aparte anterior da cuenta de cómo el performance de la heteronormatividad en el ballet como danza occidental, se ha ido acunando con tensiones, contestaciones e impugnaciones a la misma. Siguiendo lo planteado por Butler quien a su vez cita a Spivak (2009), podemos pensar que la experiencia danzada de Nación-estado ha sido generada sobre los hombros de la gente sin estado: las mujeres, los gays, los negros, etc., que encontraron su expresión sublimada en la ballerina, la estrella masculina andrógina y lo costeño en el Ballet de Colombia, lo que no es ajeno a dramatizaciones prestigiosas como lo son la mulata cubana y el burlesque.

Algunas herramientas para dar cuenta de esos modus operandi en clave corporal

Para entender la experiencia estetizada de cuerpo en la rumba que dialoga con las dramatizaciones prestigiosas del Ballet de Colombia, tuve que decantar herramientas de análisis para explorar ese “cuerpo” que deseaban hacerse las mujeres no como una entidad discreta, sino parafraseando a Ingold, como un nodo de relaciones (Ingold,2000:4), o en términos de Pedraza ya citada con anterioridad, como “el resultado de la conjunción de formas de conocimiento y de prácticas” (Pedraza,2010:15). Ello significó estudiar el “legado” del Ballet de Colombia teniendo en cuenta *el “maestro”* quien encarna el movimiento y el cuerpo de la fémina, *los itinerarios* para lograrla que despliega el maestro y *las glosas* que elaboran aquellos que los transitan y están dispuestos a, como dice Ingold, confiar, cultivarse y habitar (2011a) dichos itinerarios.

Ese viaje o itinerario propuesto por el maestro de rumba sería lo que en el estudio de Mary Carruthers se nombra como ductus.

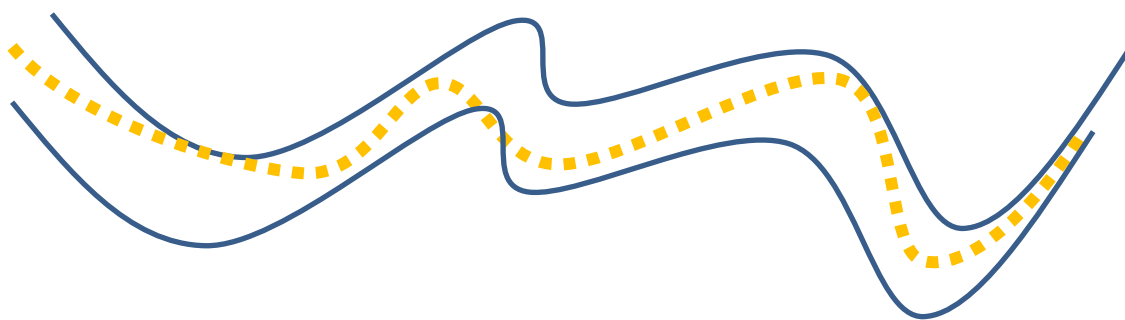
Se dice que uno viaja a través de una composición, ya sea de palabra o de otros materiales, dejándose conducir por las cualidades estilísticas de sus partes y las relaciones de sus disposiciones formales. Ductus y sus sinónimos, analiza la experiencia de la forma artística como un proceso dinámico en curso en vez del examen de un objeto estático o completo. Ductus, es el camino por el cual una obra lleva a alguien a través de sí mismo: esa cualidad en los patrones formales de un trabajo atraen una audiencia y establece unos espectadores u oyentes o ejecutante en movimiento dentro de sus estructuras, es más una experiencia de cómo viajar a través de etapas a lo largo de una ruta que de percibir el objeto como un todo (Carruthers,2010:190).

Para que esas experiencias que fueron dispuestas magistralmente por el profesor fueran habitadas con placer y gozo por parte de los participantes, fue necesario creer y dejarse

ir en ellas siguiendo la ruta del maestro en el meneo de caderas de la fémica, que se orienta en la costeña como sinécdoque de la mujer colombiana como lo veremos en el capítulo tres. Seguir la ruta de la experiencia ejemplar del maestro es lo que propone el término ortopraxis que trae Mary Carruthers del estudio de las religiones. Alude con ello a ese conjunto de experiencias y técnicas, concebido como un "camino" para ser seguido en aras de revivir el del maestro: el camino hacia la iluminación. El término ortopraxis es propuesto por la autora también para el arte por ser este un "conocimiento" que sólo puede ser aprendido familiarizándose con prácticas esmeradas en las técnicas y experiencias ejemplares. La mayor parte de este conocimiento no puede ni siquiera fijarse en palabras, pues se debe aprender mediante la práctica, una y otra vez, dice la autora (Carruthers,2008).

Ese camino que transitamos las personas en cada clase de rumba podría representarse como se ilustra la figura 13:

Figura 13: Ductus o itinerario



En esta indagación, me interesa dar cuenta de ese "ductus" (líneas azules) que elabora el maestro, el hacedor-de-caminos. El echa mano de todo aquello (el pastiche del fitness) que le permita desencadenar emociones y experiencias al elaborar esa ruta. La ruta ha de seducir a las personas para transitarla haciendo de la experiencia de cuerpo -como dice Pedraza ya citada anteriormente-, "terreno existencia de la cultura y promesa de emancipación". Así mismo, me interesa rastrear cómo los participantes de la rumba le dan sentido a dicha experiencia en movimiento citándola y glosándola (línea amarilla). Los conceptos ortopraxis y ductus permiten dar cuenta de la actividad estetizante que se

da en el escenario de la clase de rumba que no alberga a autores, obras y espectadores, sino a creadores, creaciones (ductus)⁵⁷ y audiencias en términos de Carruthers.

Así mismo voy a hacer uso de la estructura cualitativa del movimiento propuesta por Maxine Sheets Johnstone (2005:2011a:2011b:1966). La filósofa y bailarina Maxine Sheets Johnstone (2005:2011a:2011b:1966) que ya mencioné, plantea la primacía del movimiento en los seres animados como condición de la vida. La autora nos habla de un sexto sentido que es la cinestesia, el sentido del movimiento en donde si bien las experiencias son fragmentadas, por ejemplo: el contacto del antebrazo con el brazo al doblar el codo, la torsión en el cuello al mirar hacia atrás, etc., sin embargo, nosotros les ligamos consciencias imaginativas del movimiento “que atan nuestros pasos juntos, así como atan nuestras vidas” (Sheets-Johnstone, 2011a). Esa condición imaginativa del movimiento se acuna en comunidades en el hacer. Entonces la forma del movimiento yace en habilidades específicas comunes a esa comunidad en el hacer, la cual guía la exploración cinética del novato. Si bien la autora plantea que el verdadero proceso del diseño de movimiento solo se puede vivir como experiencia fenomenológica emergente, quiero enfatizar en la naturaleza imaginativa del movimiento que ella expone, que completa la experiencia y acuna la relación social.

Para dar cuenta de mi experiencia fenomenológica en el movimiento busqué apoyarme en la estructura cualitativa primaria del movimiento. Pese a que es un todo, para efectos del análisis, Sheets-Johnstone lo descompone en fuerza o esfuerzo, espacio y tiempo. En el espacio ella distingue cualidades lineales y amplitudinales y en el tiempo dimensiones tensionales y proyectacionales. Esas cualidades están expuestas en el siguiente cuadro tomado de *The primacy of movement* (Sheets-Johnstone, 2011a) en el que la autora ejemplifica un análisis de la estructura cualitativa del movimiento del “caminar con paso resuelto” (Tabla 1)

⁵⁷ Donde se recogen los modus operandi del Ballet de Colombia para hacer una experiencia estetizante del cuerpo en la contemporaneidad.

Tabla 1: Ejemplo de la estructura cualitativa del movimiento. Adaptado de Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone, 2011c)

Ejemplo	¿Cómo se despliega la fuerza?	Medida, sin duda, deliberada	
Caminando con paso resuelto	En términos de configuración del espacio (sentido que cobra el movimiento y configura un diseño espacial)	Cualidad lineal que comprende: La forma que toma el cuerpo al desplazarse, <i>patrón lineal</i> del movimiento y la dirección que dibuja el movimiento, <i>trayecto areal</i> del movimiento	Linealidad directa, sin desvío <i>Patrón lineal</i> : Contornos derechos del cuerpo. <i>Trayecto areal</i> : trayectos derechos del movimiento.
		Cualidad amplitudinal:	Controlada pero espacialmente sin constricción forjando un espacio sin obstrucción
	En términos de configuración del tiempo (alude a la manera de moverse que acaba resolviéndose en términos de tiempo)	Cualidad tensional:	Tirante y arduo
		Cualidad proyeccional:	Cortante y a zancadas o llano y pisando fuerte

En esta estructura primaria del movimiento estaría la fuente de los "Yo-puedo" que ya había mencionado, de nuestra habilidad de movernos con confianza en caminos plenos de sentido. Nuestras expectativas cinestésicas confiables, así como de las regularidades cinestésicas en las cuales están basadas, son inaugurales a nuestro sentido de la agencia. Somos aprendices de nuestro prontuario construido de "Yo-puedo", nos dice la autora.

Las cualidades lineal y amplitudinal que hacen parte del espacio del que nos habla Sheets-Johnstone, alimenta la propuesta de una antropología gráfica explorada por Tim Ingold junto con los autores incluidos en su texto *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*(Ingold, 2011b). Se proponen los autores reunir en los trazos del dibujo los movimientos de hacer, observar y describir reenfocando el estudio de la cultura material de los objetos acabados hacia la circulación de materiales. Por ello exploran la potencia del dibujo como un método que vincula observación y descripción con los movimientos de una práctica de improvisación. La pretensión es "seguir los materiales, aprender de los movimientos y dibujar las líneas". (Ingold,2011b:231) como se ejemplifica en la figura 14.

Figura 14: Ejemplo del dibujar líneas como escritura del movimiento.



Líneas como ésta fueron trazadas numerosas veces por mis entrevistados con los gestos de sus manos para dar cuenta del movimiento. Esta propuesta de antropología gráfica permite recoger la fuerza de los gestos, viabiliza la inscripción del espacio en su dimensión linear y amplitudinal, y permite seguir el flujo entre materiales, movimientos, palabras e imágenes. En esta investigación la retomo exclusivamente para dar cuenta de la cualidad lineal de mi experiencia de movimiento en la clase de rumba (*patrón lineal*: contornos del cuerpo y *trayecto areal*: trayectos del movimiento) como lo veremos en el capítulo tres. Para dar cuenta de las otras cualidades de movimiento propuestas por Sheets-Johnstone me valdré de la narración. Todo ello con miras a ilustrar la vivencia sentida de moverse que resulta tan distinta de una descripción del movimiento desde el punto de vista de un espectador como se recoge en la Tabla 2 (Comparación entre la descripción, la vivencia sentida y el patrón y diseño de lineal de movimiento, pag.207, capítulo tres). Como se verá, el uso de las cualidades del movimiento propuestas por Sheets-Johnstone es más pertinente para dar cuenta de la propia experiencia vivida. Por ello solo lo uso plenamente en el capítulo tres y siempre en relación a mi propia experiencia danzada como investigadora.

En la clase de rumba como experiencia de estetización de la persona, las hiperestésias que ha señalado Pedraza, incorporan la manera como se ha representado la norma en el espacio público como una manera de bienestar y sentido existencial. El hecho de haber experimentado el *déjà vu* me permitió pensar que esa comunidad en el hacer en clave corporal que registraba en la clase de rumba, recreaba prácticas de largo aliento como lo es el Ballet de Colombia. ¿Qué rutas diseña mi malestar con las experiencias que en algún momento consideré inaceptables y contra las cuales tomé posición como artista en el campo de la danza en Colombia? ¿A qué nos invita el tránsito placentero por el

conjunto de experiencias que se ofrecen en los entrenamientos en la rumba? ¿Cómo el estilo del maestro en su cuidado patrón de composición elabora una ruta en el entrenamiento que consigue persuadir y llevar a alguien a creer en su verdad para transitar confiado a través de esas experiencias? Y finalmente, ¿Cómo malestar, placer y estilo dan cuenta de la elaboración de lo que he llamado la fémica en Colombia y de la inclusión burlesque de los excluidos? Cada uno de éstos interrogantes alimentará los siguientes capítulos donde buscaré dar respuesta a cómo la narración de la Nación colombiana unificada desde las dramatizaciones carnavalescas en el Ballet de Colombia, sirven en la rumba de nodo de orientación de la actividad de experimentarse como colombiana.

Capítulo 2

La narración carnavalesca y burlesque del Ballet de Colombia de Sonia Osorio

Hacia mediados del siglo XX, el concepto de “trietnicidad” sirvió a numerosos folkloristas para conciliar en el escenario las diferencias celebrando la mezcla de “lo negro”, “lo indio” y “lo español”. Narrar en escena la trietnicidad marcó la diferencia pues hasta entonces el país se identificaba como blanco y andino. La gran pionera en darle paso a “lo negro” fue Delia Zapata Olivella (1926-2001) quien en 1953 (Montaña-Cuellar,2005) presentó por primera vez en el Teatro Colón de Bogotá coreografías de escenas populares y rituales interpretados por campesinos y pescadores de la costa. Para la misma época Sonia Osorio fue elaborando “lo negro” desde los mecanismos, formas de organización y personajes del carnaval, en un relato escénico afín a las élites que unificó de manera carnavalesca la Nación colombiana. Los dos relatos aportaron para que se resituara lo nacional en lo costeño encabalgándose en lo que Peter Wade (2002) ha llamado el proceso de costeñización del país.

Como lo planteamos en el capítulo anterior, hacia los años cincuenta numerosos folkloristas pugnaban por el reconocimiento de sus relatos de Nación ¿Cómo logró imponerse la dramatización de la narración del Ballet de Colombia? ¿Cómo logró unificar la Nación en el escenario? ¿Y cómo su producción artística puede provocar y fascinar aún en el presente en la clase de rumba? En este capítulo veremos cómo la narración del Ballet logró conmovir y evocar porque hizo uso de los mecanismos (*refuerzo, inversión y neutralización*), personajes y formas de organización del ritual carnavalesco que le

permitieron ubicarse más allá de la historia y ser incluyente. Innumerables bailarines, músicos, empresarios, políticos, periodistas, artistas y reinas fueron protagonistas en este proceso que tuvo como incuestionable cabeza visible a Sonia Osorio y como referente obligado a numerosas audiencias dentro y fuera del país.

La narración escénica de la Nación colombiana que se fue fraguando en el Ballet de Colombia de Sonia Osorio desde la segunda mitad del siglo XX, representó al país dentro y fuera de sus fronteras por más de cincuenta años. Ha sido celebrada con innumerables reconocimientos en el campo de la danza, y replicada por numerosos grupos no solo en Colombia. Incluso ha robustecido el entrañable personaje de la reina colombiana en la vida cotidiana de tal manera que sus vestidos, secuencias de movimiento y estilo, así como una manera peculiar de moverse y presentarse como fémina, hacen parte de numerosos festejos y celebraciones de ser colombiana. De igual manera y en especial desde que se configuró el Ballet de Colombia hacia los años setenta bajo el gobierno de Misael Pastrana Borrero (1970-1974)⁵⁸, ha sido objeto de férreas resistencias y cuestionamientos por parte de sus contendores. Probablemente sea el único grupo de danza en Colombia que logró obtener del Estado recursos para financiar su nómina por largos períodos de tiempo. También es el único homenajado por sus cincuenta años de labor con una emisión de estampillas de los Servicios Postales Nacionales y con la Cruz de Boyacá concedida a Sonia Osorio a manos del expresidente Álvaro Uribe en el año 2010 como muestra la **Figura 15**.

Figura 15: Imagen de la imposición de la medalla a Sonia Osorio por parte del Presidente Alvaro Uribe⁵⁹.

⁵⁸ Ver testimonio de Sonia Osorio pag.64-65

⁵⁹ La nota de prensa recoge las palabras del mandatario: "Mientras en el país ha habido desunión, ella ha unido. Mientras en el país ha habido violencia, ella ha traído regocijo y paz. Mientras en el país ha habido tantas dificultades, ella ha traído para los colombianos talento"(Universal,2010)



Todo ello da cuenta de la importancia política y cultural que se le ha adjudicado a dicho relato, apropiado y recreado por innumerables creadores y audiencias. En numerosos escenarios donde intervino el Ballet de Colombia, los públicos se sintieron invitados a participar de él como lo ratifica el testimonio de Marvel Benavides antigua solista del Ballet: “era muy común que los espectadores se quedaran esperando a que salieran todos los integrantes del grupo. Querían bailar cumbia. El problema era que los europeos no tienen movimiento de cadera y pasábamos horas tratando de enseñarle a un húngaro a bailar *La colegiala*” (Loaiza Grisales, 2011).

A partir de los testimonios de personas que hacia los años ochenta participaron de las actividades concatenadas al Ballet de Colombia -bien fueran creadores o audiencias⁶⁰-, de la revisión documental y del análisis de las coreografías y la narración escénica, buscaré desentrañar cómo la narración de la Nación que allí se dio se fue configurando como un *arte-facto*. En las comparsas del carnaval del Country Club de Barranquilla y del Reinado Nacional de Belleza de Cartagena tal *arte-facto* fungió de nodo de orientación de la actividad estética ritual, mientras que en la casa del Ballet de Colombia, definió las relaciones burlesque que hicieron posible al Ballet y su actividad estética teatral.

En lo que sigue, analizaré a Sonia Osorio la hacedora de caminos, a la narración del ballet de Colombia y a la manera en que circulaba entre el carnaval, el reinado y el teatro.

⁶⁰ Incluí en mi indagación tanto a colaboradores y contradictores entre otros: bailarines, reinas, capitanas, gestores, escenógrafos, directores de compañías de danza folklórica y tradicional, funcionarios de instituciones estatales, amigos y enemigos de Sonia Osorio y su proyecto.

Valiéndome de la metáfora del juego, analizaré lo que he llamado los juguetes (coreografías y vestuarios) y las reglas de juego (tablero, ilusión, fichas y leitmotiv) que subyacen al relato y comparten los tres escenarios mencionados. A semejanza de los lugares-nombre (place-name) de los apache y de los ritos y leyendas del ritual que plantea DaMatta, reglas y juguetes han proporcionado la ruta para crear y compartir emotiva y carnalmente una comunidad en ser colombianos.

Sonia Osorio: la hacedora de caminos

DaMatta plantea que “el mito es mediador entre productores y consumidores” (DaMatta, 2002: 258), Carruthers (2013) insiste en que compositores, composiciones y audiencias son los tres agentes de igual importancia en la estética como actividad y Basso (1996) lo expresa bellamente en su estudio sobre los apache cuando señala que el *lugar-nombre* necesita la mediación del *hacedor de lugar* quien lo vuelve ruta para la experiencia de las personas. La narración del Ballet de Colombia, con sus juguetes y reglas de juego, necesitó de la brillante mediación de Sonia Osorio su productora o compositora egregia. A semejanza del chamán o el hacedor de caminos, fue la guía indispensable hacia ese relato excitando, cautivando, deslizado engranajes para que las personas pudieran perderse en esos itinerarios y encontrarse. Sonia Osorio estaba profundamente inmersa en las lógicas del ritual carnavalesco y fraguó en él su personaje de “la faraona”, el “ejemplo” o hada madrina.

A ella “le tenían miedo” los hombres poderosos de las élites bogotanas como relata una importante gestora cultural hacia los años ochenta.

Un amigo mío que escribía para El Tiempo, [cuando] estaba presentándose Sonia en el Teatro Colón, entonces me llamó. Él no me conocía. Me llamó y me dijo: -“Me han dicho que tú eres una persona que sabe muy bien de todas estas expresiones, de las danzas colombianas, del folklor y no sé qué y yo quiero escribir sobre lo de Sonia, pero no conozco mucho, entonces ¿Por qué no nos encontramos en la obra, en la presentación y tú me haces comentarios?”- (risas) Bueno, entonces empezó con el *Dorado*, la danza del *Dorado*, y bueno después nos fuimos a comer y cogió el programa, entonces le iba haciendo los comentarios de lo que me parecía a mí, mi opinión de lo que yo conocía de la puesta en escena, entonces él escribió un artículo...No,[corrige] era para Semana que escribía y en Semana se lo colgaron. Le tenían miedo ¿entiendes? A ella le tenían miedo las personas.

Entonces se lo colgaron. Entonces me llamó y me dijo ¡Cómo le parece que me colgaron el artículo! Entonces ¿qué hacemos? Yo le dije: -“déjame llamar a Enrique Santos que estaba en esos momentos de director del Dominical, del Suplemento Dominical de El Tiempo, a ver”- y entonces lo publicaron en El Tiempo. E hicieron un...-de eso no tuvimos la culpa nosotros-, el tipo que leyó el artículo la ilustró y la ilustración era Sonia bailando con unos billetes en la mano, bailando cumbia...en vez de velas eran los billetes.

MT: ¿Eso en qué año fue?

G: Como en los 80. Eso dizque el lunes ha llegado Sonia. Eso que te voy a contar me lo contó Daniel Samper. Ha llegado Sonia a El Tiempo y entró y dijo: -“¿dónde está el hijueputa que escribió este artículo?”-, y claro él no era de El Tiempo, era de Semana pero...entonces, Daniel dice que Enrique [Santos] se metió debajo del escritorio, que no estaba, que él se metió al baño, que el otro se fue a no sé dónde...todos se escondieron del susto que le tenían. (Entrevista a Andrea González⁶¹, noviembre de 2013)

Como “faraona” sabía domeñar y “reducir” a los socios del Country Club a “bailarincitos”:

Tú sentías como el peso de la persona que ha trasegado en el oficio durante décadas, eso se sentía. El manejo hacia los bailarines. Los reducía a bailarines. Les quitaba de encima todo ese rollo del socio borracho que hago lo que me da la gana, ella los ponía en su sitio y donde la recochita siguiera, ella paraba el ensayo y se iba. Creo que lo hizo una vez y amenazó con otras varias, y cuando el socio veía que la hora de la comparsa se acercaba y ellos estaban todavía “crudos”, las últimas dos o tres noches todos como corderitos, **como si fueran bailarincitos** que quieren surgir en el mundo de la danza y se portan disciplinadamente, así lo hicieron. Rossanna [otra coreógrafa “selecta” hermana de reina que hizo también comparsas del Country en la época] pobrecita, hasta el último día lloraba, se jalaba los cabellos como la virgen del himno nacional [risas], Sonia no, Sonia les decía tres hijoeputas y si no funcionaba se iba y punto, y quedaban todos viendo un chispero. (Entrevista a Ernesto, 2 de agosto de 2013)

E incluso hacerlos partícipes de verdaderos espectáculos de danza que rebasaban el formato hasta entonces conocido de las comparsas y donde todos se desplazaban de sus lugares: los socios en “bailarincitos”, los “bailarincitos” (bailarines de Bogotá) en el poder que encarnaba Sonia, así como las niñas caucásicas podían bailar como palenqueras, como sucedió con la comparsa de *Los siete Pecados Capitales*:

La comparsa fue hermosa porque ya no es la típica comparsa de que vámonos a Cuba y bailemos rumba o de que vámonos a Brasil y bailemos samba. Sino que ella le armó un argumento total y entonces ella empezaba con la creación:

⁶¹ Seudónimo. Ernesto fue uno de los escenógrafos que acompañó a Sonia en la elaboración del espectáculo del Country en los años ochenta.

Adán y Eva, entonces esta famosa canción que decía: [canta]“por amor se han creado los hombres en la faz de la tierra, ta, ta, ta” ahora no me acuerdo qué [se refiere a Por Amor de Jon Secada]. Bellísimo, bellissimo, por lo menos ese es el recuerdo que yo tengo de eso que es una cosa maravillosa y hacer parte de eso era una cosa divina. Eee, hacía que los socios se esforzaran de verdad, verdad. Incluso hacía que ese machismo de que yo no bailo a menos de que sea la cumbia con la otra y tal y que yo sea el macho cortejando a la hembra, sino **forrar un hombrecito en una trusa que parezca que estuviera desnudo con una hoja de parra y bailar como un bailarín profesional, entonces...era una cosa tremenda ¿me entiendes? Dura. O sea la mujer manejaba a esa gente con ese peso que te estoy contando y los ponía casi al nivel de bailarines profesionales.** Dos personas en escena, el escenario negro del bien y del mal como única escenografía. [...] los ponía a trabajar como era. Y entonces las comparsa empezaba así con ese génesis no? De Adán y Eva desnudos bailando como se baila. Un chico solo. Si con ribetes eróticos. Los vestidos eran desnudos, con la hoja de parra, la Eva era la capitana. Una chica super linda, porque esas nenas del Country son las mujeres más divinas del mundo, esas mujeres barranquilleras son espectaculares, cuando son, son. Además de que si es capitana es porque tiene algo más de una que está en la comparsa o de las que ni siquiera pueden entrar a la comparsa porque no dan el casting. [...] La gente se inscribe, los amigos de la capitana que le toca armar su grupo entonces está fulano, sutano, sutano. No sé si el novio de ella...muchas personas, bastante, al final...ponle cuarenta pero vestidas en ese escenario. Se cambiaban varias veces. El segundo número fue espectacular. La escenografía eran unos páneles, unos backings, donde había unos huecos[...] **Sonia lo que le interesaba era el guión de su comparsa, de su obra dancística porque ya ni siquiera comparsa rigurosamente era. Era un espectáculo de danza. Una creadora.** [...] era como un mapalé el segundo número. El primero era la cosa sofisticada de: “por amor se han creado los hombres sobre la faz de la tierra” esa cosa como de ballet de que corrían para acá y para allá ta, ta, y de ponto se apagan las luces sacamos el árbol del bien y del mal y entran los páneles en ese escenario no adecuado, donde no hay patas, donde no hay bambalinas sino un techito en medio de socios borrachos y emperifolladísimos porque van a salir en el número que viene, dos números más tarde. Entonces todo el mundo queriéndose asomar, ella peleando. **Los bailarines hacían de ella,** vestidos de negro, hacían las veces de que la gente no se asomara porque en las comparsas de Rossana todo el mundo [con] las cabecitas detrás de las cortinas de boca del escenario, ella [Sonia] no permitía eso. **Entonces esta gente de Bogotá que tenía el dominio de estar en miles de escenarios del mundo [los bailarines], a esta gente rica y borracha, en su patio, tratar de dominarlos, de que no se asomaran, era una cosa dura.** Y después del black out [luz negra en la escena que permite separar una escena de otra] empieza ese tamborileo espectacular. **Y salen esas peladas, cinco o seis, las mejores escogidas y con unos cabellos las cosa más divina y empiezan a hacer una cosa extraordinaria con trucitas, no negras palenqueras que son las originales del mapalé sino, ...no negras palenqueras de pelo quieto sino niñas caucásicas con esos cabellos la cosa más divina del mundo y al final del número en un momento dado ellas se meten detrás de los bakings y asoman la cabeza por el hueco y la empiezan a mover y tu veías cabellos, cabellos que se movían. Eso para**

la gente en Barranquilla era una locura eso no se había hecho jamás en una comparsa. No el grupo de baile, no la danza tradicional de Sonia Osorio un poquito sofisticando, sino ella traer un concepto totalmente nuevo, por lo menos nuevo para Barranquilla para una comparsa de carnaval.

Jaime: usa la danza tradicional del mapalé...

Pero le saca provecho al material humano. Al chico que se atrevió a bailar solo, bailar solito en ese escenario vestido de Adán, te estoy diciendo que todos eran bailarines del Country, no podía haber bailarines profesionales, no se podía. Ellos [los bailarines de Sonia] entrenaban y manejaban personal. Pero la gente en escena tenía que ser del Country, los socios porque las comparsas las hacen los socios. Okey eee, luego bueno la comparsa seguía, los siete pecados capitales: la gula, la lujuria (Ernesto, ibíd.)

Era la “faraona” ante quien Ernesto se comportaba como un lacayo bajo la lógica de las relaciones jocosas carnavalescas.

“Tal vez si yo no me hubiera ido a Bogotá, pasa por encima de mi ¿me entiendes? Les tranquilé porque yo también sabía cómo era la historia allá, como era en las oficinas de Giovanni⁶², yo sabía cómo eran todas las historias. En las juntas de producción de un comercial de tv, de un show en vivo, yo ya sabía cómo era todo eso. Todo ese bagaje en ese año me ayudó para enfrentarme a la Doña ¿no? que era una especie de...**como una Faraona**, a mi me recordaba muchísimo a Lola Florez, verla ¿no? (...)

Sonia me decía ¿qué te parece eso? Y yo obviamente a todo lo que decía, ¡imagínate tú contradecirla! **Yo era el lacayo de ella** [risas. Sonia decía:] – “¿Qué te parece ese escenario de negro?”- [Ernesto:] –“Horroroso. Horrible, horrible Sonia”- [Sonia:]–“El de nosotros blanco se va a ver divino”- [Ernesto]- “Divino Sonia se va a ver”- Pero ya el último día, faltando un día para la comparsa juvenil llega y me dice [Sonia susurrando]: “el año entrante pintamos el escenario de negro”. Después de que toda la semana me había dicho que el escenario era inmundo [carcajadas] (Ernesto, ibíd.)

Y es que incluso la producción del espectáculo del Country hacía parte de las delicias del evento carnavalesco porque ella fungía precisamente de la “faraona”.

Pero ya en la noche cuando los socios salían de sus universidades, de sus oficinas, de sus trabajos, de sus empresas se iban para allá, a ensayar los que estaban en la comparsa y los amiguetes a ver y a tomar wisky y a comer y a reírse. Era una delicia me entiendes, era una delicia Traía su grupo de baile, no sé si completo, pero varias personas que venían a ayudar a manejar toda esta cantidad de gente lo que era difícil, sobre todo a los varones. Porque las

⁶² Giovanni Lanzoni, hijo menor de Sonia Osorio que desde muy joven empezó a trabajar como director de escena del Ballet de Colombia y hoy en día es reconocido como el “Gurú de montajes de eventos en Colombia”. En la comparsa que rememora Ernesto tenía era responsable de hacer las luces del espectáculo de su madre.

mujeres se encarrataban y estaban felices, pero a ellos eso le importaba un diablo. Y ellos lo que estaban era perratiándose la comparsa lo que para Sonia eso era un sacrilegio, imposible. [...] Ella les decía hijoeputas, comemierdas, sabes cómo era Sonia para hablar. (Ernesto, *ibíd.*)

Entonces tú no te imaginas esa tenacidad para que los hombres, ...para lograr que todos esos señores empresarios fueran todas las noches. Solo lo logra Sonia Osorio. Entonces como los conocía a todos. ..íntima, así como nos regañaba, porque nos regañaba tieso y parejo nos decía “Oye tu que tienes la cadera enyesada, métela...” (y hace el gesto de mover la cadera al imitarla), risas,...Yo creo que ninguno hoy se aguanta los gritos...pero es que lograba en dos meses volvernos unas bailarinas profesionales. Los hombres ¿no?...los hombres bailando el mapalé y se tiraban al piso. Ella siempre traía dos o tres bailarines profesionales ¿verdad? Para que nos practicara y nos practicara...es que tú no te imaginas. Ensayar todas las noches hasta la 12, una de la mañana. Las mujeres llegábamos a las seis [de la tarde] para ella coger y te,te,te, [hace el gesto de darle a una manivela], darnos para que cuando los hombres llegaban entonces estábamos armadas. Entonces tú cogías a tu parejo y “cuidado te vas a equivocar, no cojas para la derecha, para la izquierda, ¿me entiendes? Entonces tu medio servías de guía para que las cosas marcharan a un ritmo mayor. Entonces se sentaba con ellos, y ellos le echaban chistes plebes y ella también y echaba, y ella les bailaba. ¡Y con esa cara tan linda y esa forma de bailar! (Ana de Ravis⁶³, entrevista 2 de agosto de 2013)

Sonia medió entre calle y casa y lo masculino y lo femenino, ejerciendo de ejemplo, modelo y hada madrina para capitanas y reinas a quienes desplazó del lugar doméstico al lugar de la reina:

Sonia fue un genio. Su vida, su pasión fue esa: el innovar, el destacar en el ser humano esa parte artística que a veces uno ni sabía que la tenía. Y lograr hacer maravillas de los personajes que le ponían en sus manos [...] Siempre fue el sumun.[...]Yo tenía 30 años entonces te imaginas yo y mis amigas, ellas que tenían mejor cuerpo que yo [bailaron el] cancán, divino. Entonces tú bailas con los seis hombres, entonces tú entras en un cabaret. Tú llegas en tu carruaje. El que llevaba el carruaje era mi cuñado que ya está muerto, un gordo con un sombrero, risas, entonces tu entras con tu carruaje hecho en cartón, blanco con plateados bien divino. Entonces me bajaba yo así, [y extiende los brazos extasiada], es que además de bailar muy lindo, era su imaginación para los disfraces y todo. Llevábamos unos vestidos rojos así todos llenos de... ella dice: - “Cualquiera que te vea dice que son brillantes y plumas”-, y aquella capa de plumas, ¡no! ¡no! ¡no! y el sombrero. Era de aquella época [señala el largo del vestido]. Mi sombrero estaba lleno de piedras y aquí todo alargado, salían las plumas. Nos pesara o no nos pesara nosotros nos encaramábamos todo lo que Sonia dijera. Entonces ella a veces entrelazaba las dos comparsas. La de solteros con la de casados. Entonces la niña de soltero iba por supuesto, mucho más destapada que nosotros las

⁶³ Seudónimo. Ana fue amiga personal de Sonia Osorio y una de las capitanas de comparsa del Country a quien Sonia le hizo su carnaval en los años ochenta.

casadas, era como un vestido de baño, lleno de piedras, muy lindo. Entraba en el carruaje...el carruaje salía, los caballos eran de cartón y por dentro iban escondidos los hombres que llevaban el carruaje. [es evidente el entusiasmo y la fascinación que este relato despierta en Ana, el relato está lleno de dramatizaciones con sus brazos y de risas. Lo describe y lo revive como un sueño] (Ana de Ruiz, *ibíd.*)

Y a otros, les ofreció la oportunidad de ocupar al lugar del mecenas, regalando sus vestuarios o recabando donaciones para los “bailarines pobres”.

Y quería muchísimo a sus bailarines. La gente del pueblo...es que ella era muy generosa. Los disparaba, los sacaba al estrellato. Hay que lanzar al estrellato. Y adoraba a su gente. Hacía lo que fuera por conseguirle a sus bailarines todo: los pasajes, los tiquetes, un bienestar económico, todo, todo. Lo que luchó Sonia para conseguir patrocinio para ese ballet, ...Eso vale mucho...¡nooo! tú no te imaginas cuánto. La mejor época fue la de Turbay⁶⁴, porque claro Turbay la apoyó, esa mujer salió a Europa, salió al Asia, fue a Moscú. Eso es que se venían abajo las personas en los teatros y en las salas más cultas del mundo. Estuvo en Londres, estuvo en París estuvo en Mónaco, ella se presentó en los mejores sitios del mundo. (Ana de Ruiz, *ibíd.*)

Y así mismo fue el hada madrina que medió entre calle y casa, lo masculino y lo femenino, la riqueza y la pobreza, el prestigio y la ignominia permitiendo a sus bailarines cambiar de posición a través de la empresa Ballet de Colombia. Los “antiguos”⁶⁵ y todos los que de una u otra manera pudieron considerarse sus protegidos le tienen veneración. Tras su muerte en Cartagena el 28 de marzo de 2011, un bailarín que no se identifica, le hizo un sentido homenaje a su maestra colgando un video en You Tube donde presenta una secuencia de fotos a lo largo del mundo y en la tras escena, que musicaliza con “*A mis amigos*” de Alberto Cortez y “*Gracias a la vida*” de Violeta Parra cantada por Mercedes Sosa. A juzgar por las fotos corresponde a los años ochenta. Las imágenes muestran países, eventos (reinados, comparsas, etc) y nativos o personalidades (una que otra reinas o jefe de estado) de las giras y las funciones, como escenografías de las relaciones burlesque que imperaban en la compañía del Ballet de Colombia. La mayoría enmarcan la gran “hermandad” del grupo en las giras. También persiste la puesta en escena sexy y provocativa del *pas de deux* en poses atrevidas cuyas fotografías de estudio parecer

⁶⁴ Se refiere a Julio César Turbay Ayala (Bogotá, 1916 - Bogotá, 2005), del partido liberal, quien fuera presidente de Colombia entre 1978-1982.

⁶⁵ Como veremos mas adelante, los “antiguos” fueron aquellos bailarines, que permanecieron durante muchos años en el Ballet, muchos de ellos relegados allí por su elección de género.

haber sido realizadas en la casa del Ballet por no expertos, probablemente los propios bailarines. Al pie del video que fue retirado recientemente y estuvo alojado durante el 2011 y 2012 en <http://www.youtube.com/watch?v=hyfZgrSF5sE>, el comentario conmovido del bailarín escrito en mayúsculas:

SONIA OSORIO GRACIAS POR HABERNOS ENSEÑADO LO QUE REALMENTE SIGNIFICA REIR, GOZAR, **SER UNO MISMO SIN QUE A NADIE LE IMPORTE**, PORQUE A PESAR QUE PARECIERA QUE NOS ENSEÑASTE COMO BAILAR UNA CUMBIA O UN MAPALÉ, LO QUE REALMENTE NOS ENSEÑASTE FUE A VIVIR, A VOLAR.....A SER MEJORES....GRACIAS PORQUE EN LA HISTORIA DE NUESTRAS VIDAS, NUESTRAS HISTORIAS PERSONALES TU CAPITULO SERA UNO DE LOS MAS IMPORTANTES, PRECIOSOS Y PERECEDEROS.....GRACIAS SONIA. AQUÍ ALGUNOS DE LOS MUCHOS Y MARAVILLOSOS MOMENTOS QUE PASAMOS JUNTOS POR EL MUNDO, LLEVANDO EL BUEN NOMBRE DE COLOMBIA Y SU RIQUEZA CULTURAL Y ARTÍSTICA.

A semejanza de lo planteado por DaMatta con respecto a las narraciones folklóricas brasileñas, el homenaje del bailarín celebra un modelo de ascenso social que sin poner en riesgo la estructura, representa la posibilidad de transformación del marginamiento o la pobreza. Se le agradece a la maestra ser el “hada madrina” de un ascenso que es sentido como un derecho moral, pues al amparo del Sonia Osorio fue posible relativizar leyes, códigos, normas y moralidades que perpetúan injusticias e inequidades. El ritual carnavalesco se complace en ridiculizar los símbolos del poder: “Por medio de la burla y la sagacidad (armas típicas de los débiles), repone la esperanza de corregir el mundo compensando las diferencias sociales” (DaMatta, 2002: 279).

Ella era muy amiga de ellos curiosamente. Y ellos incluso le tenían comedias y cosas, chistes, y ella se reía de todo lo que...les hacía fiesta digamos. Eran fundamentalmente sobre mujeres y le tenían cuentos a Amparo Grisales, a todas, y eran talentosos para armar esas parodias. Eran las divas más que todo. (...) Les acolitaba todo. Ellos armaban con vestuario de la compañía y todo, todas las parodias. Les acolitaba incluso el chiste. Incluso ellos se burlaban de ella y la imitaban con la grosería y todo y ella era muerta de la risa, le fascinaba. Les acolitaba hasta que se burlaran de ella, así era la complicidad. (Entrevista a Juana⁶⁶, octubre 11 de 2012)

⁶⁶ Seudónimo. Juana fue una de las divas blancas emblemáticas del Ballet de Colombia en los años ochenta.

Pero a la vez, esas acciones jocosas que tanto celebrara Sonia Osorio en complicidad con “los antiguos”, amedrentaban a muchas de las mujeres, quienes temían ser el blanco de la trasgresión y agresión burlesque. En contraste con las comparsas carnavalescas de las élites donde Sonia Osorio era cómplice de las mujeres y dominatriz de los hombres, en la casa del Ballet se invertían las posiciones.

Jamás ella decía “Dora la función fue fantástica” lo decían tus compañeros, pero Sonia jamás. Además porque yo fui muy reacia, siempre estábamos en choque. Yo nunca me acercaba a Sonia. ¿Sabes cuándo me acerqué a Sonia? Cuando me retiré del Ballet. Solamente se acercaban a ella eran los hombres gay. [...] Sonia se llevó siempre mejor con los hombres que con las mujeres. A las bailarinas nos trataba mal. Con ellos era un amor. (Entrevista a Dora⁶⁷, ibíd..)

Sonia fue un personaje que a semejanza del malandro carnavalesco que describe Roberto DaMatta “forma parte de los intersticios del sistema donde vive comprometido en el punto exacto del equilibrio entre el orden y el desorden” (DaMatta, 2002: 274) y sabía “convertir todas las desventajas en ventajas” (DaMatta, 2002: 279). Vivió en una zona liminar donde obtuvo su poder y desarrolló todos sus recursos sociales, “donde la paradoja de la crueldad y de la generosidad espontánea hacia los pobres es relevante en la definición de su personalidad social” (DaMatta, 2002:275). Como ya se ha señalado, al ser mediadora entre lo masculino y lo femenino, la casa y la calle, la riqueza y la pobreza, el prestigio y la ignominia, fue aquella hada madrina que “da la mano” y “ayuda a subir”, actuando como instrumento legítimo de equilibrio social. Su característica fue la astucia “como una forma definida estructuralmente para utilizar las reglas vigentes del orden para su propio provecho, pero sin destruirlas o ponerlas en tela de juicio” (DaMatta, 2002:296)

Ella lograba encontrarle a cada quien su algo, lo bonito de su feo, y hacer que brillara con eso. Y eso cuando las personas comprendemos que hay personas que han logrado hacer eso y que eso es lo que lo ha hecho a uno avanzar y ser lo que de pronto jamás se imaginó ser, eso es invaluable. Por qué? Precisamente porque la gente que ha nacido bajo muchas dificultades, pierde eso, ¿sí? La confianza en si mismo, la ilusión de la vida, de cambiar su realidad, (...) yo digo que en muchos casos ella eso fue lo que hizo. Le inyectó a este que si Usted cree que [no puede], pues mire que sí (...) Si ve que se despepan todas las europeas, aquí nadie le está preguntando a Usted de

⁶⁷ Seudónimo. Dora fue una de las estrellas negras emblemáticas del Ballet de Colombia hacia los años ochenta.

donde viene, es decir, ya Usted llegará hasta donde quiera llegar.(...) Claro que por supuesto también hubieron otros que se movieron siempre en la cosa maluca (...) **O sea uno no sabría si ella se aprovechó de eso o si realmente fue un alma caritativa** (Entrevista a Antonia⁶⁸, 4 de julio de 2014)

Sonia Osorio (1928-2011), ese poderoso personaje carnavalesco que actuó de dominatriz, ejemplo o mecenas, según Camándula (1993) nació en Bogotá y desde los diez meses de edad vivió en Barranquilla en una casa de solo mujeres. Debido a compromisos profesionales en Europa de su padre Luis Enrique Osorio, importante precursor del Teatro Colombiano, fue dejada al cuidado de su abuela en Barranquilla quien para ese entonces era la dueña de una fábrica de cosméticos. Hacia 1920 Barranquilla era el principal puerto fluvial y marítimo del país que conectaba el río Magdalena con el Mar Caribe por lo que fue llamada la Puerta de Oro del Colombia, pues le daba salida al comercio exterior. Un dinámico proceso de expansión urbana e industrialización hicieron de ella, hacia los años treinta, la tercera ciudad industrial del país cuya economía se movilizaba por una amplia migración interna y externa (Molina, 2015: Villalón, 2015). Hacia los años cuarenta logró forjar una imagen abierta y cosmopolita siendo “pionera en Colombia de los inventos de la aviación comercial, el teléfono, el acueducto, la radio y el futbol, Barranquilla era entonces una ciudad progresista y hospitalaria” (Castillo-Mier,2015:15). Ha sido considerada el umbral de las vanguardias artísticas colombianas en honor fundamentalmente a que el Grupo de Barranquilla como se conoció el grupo de artistas que se reunía en el bar La Cueva -ente ellos Gabriel García Márquez y Alejandro Obregón, y que frecuentó Sonia Osorio-, que “creó sus propias reglas estéticas y cambió con ellas las artes nacionales”(Castillo-Mier,2015:34).

El Carnaval de Barranquilla no solo es el evento económico y social más importante de la ciudad, donde ésta cifra su identidad, sino que también es un hito nacional. Declarado Patrimonio Cultural de la Nación (2001) y Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (2003), títulos otorgados por el Congreso de la república y por la UNESCO respectivamente, ha fungido para la Nación de paradigma festivo y derrotero de los procesos de patrimonialización de la cultura. El carnaval de Barranquilla según

⁶⁸ Seudónimo. Antonia fue otra de las divas blancas del Ballet de Colombia hacia los años ochenta.

autores como Heriberto Fiorillo (2002) ha sido percibido en el resto del país como un evento que transcurre en medio de un pacto gozoso y pacífico entre los diferentes estamentos raciales y de clase, en contraste con la violencia que ha signado nuestra historia.

Sonia Osorio fue mujer de clase alta, educada libertariamente entre mujeres y cosmopolita. Fue tan célebre por su belleza como escándalo por su vida libertaria para la época. Retomando lo dicho en el primer capítulo, supo subvertir el sexismo y hacer uso estratégico de sus privilegios, su belleza y su condición de mujer, en favor de sus intereses y su proyecto valiéndose de poderosos vínculos sociales. Ella se vanagloriaba entre sus más cercanos de ser mujer liberada (Alvarado,2007) en un país donde hasta 1954 se le concedió el derecho al voto a las mujeres, hasta 1970 se suprimió la obligación de adoptar el apellido del marido y desde el 2006 se acepta el aborto solo en casos excepcionales y a regañadientes, pues aún hoy en día sigue siendo objeto de cuestionamientos y persecuciones. Tuvo varios amores, y uno solo memorable: el del afamado pintor Alejandro Obregón, con quien protagonizó todo un escándalo en la sociedad costeña de mediados del siglo pasado que ni la prensa, ni ella dejaron de recrear. Ambos estaban casados, y ella tenía dos hijos con un ciudadano colombo-alemán. Con Obregón viviría un amor inolvidable en la Francia de la posguerra, las vanguardias artísticas y el existencialismo. Tras diez años de vida artística y bohemia, vinieron dos hijos y el regreso a Colombia. De un último matrimonio con un conde italiano nació su quinto hijo. No obstante el énfasis que le dio a su vida doméstica, siempre se presentó como mujer de mundo, empresaria y libertaria (Camándula,1993).

A su regreso a Colombia hizo su prestigio coreografiando mundos fastuosos para presentar en los carnavales a reinas y capitanas de las comparsas de carnaval del Country Club de Barranquilla. Sin duda todo ello está relacionado con la formación de una “nueva cultura del consumo” basada en el espectáculo como dice William Leach (1994), que floreció en la Barranquilla de primera mitad del siglo con su industria y comercio en expansión. Gracias a su relación con las vanguardias y su formación cosmopolita, ofreció a las élites de la ciudad, entre los que se contaban numerosos inmigrantes extranjeros, el performance espectacular que les permitía pertenecer y

participar del evento festivo más importante, haciendo gala de su distinción. Esa estética atrevida y lujosa que fue forjando en su obra, se alimentó del deseo de presumir y hacer alarde, lo que está ligado al mercado como lo plantea Leach (1994) para la sociedad norteamericana de principios de siglo XX, y que es válido para pensar las élites pujantes barranquilleras de la época. Como mujer cosmopolita, no era ajena a la industria del espectáculo norteamericano, donde no importaba cuan reveladores fueran ensambles y vestuarios, siempre y cuando fueran elegantes como signos externos de estatus económico y social de quien los llevaba. Ello permitía evadir la censura y exponer la sexualidad femenina que de esta manera se asociaba a la mundanidad cosmopolita de Nueva York o París y no a la exhibición erótica inaceptable como hasta entonces se consideraban los bailes de sectores populares de la costa, que eran asociados con prácticas de los “negros”. Finalmente había sido arrullada en los bailes de su nana negra y compartió los juegos de “los niños de la calle” en la casa y la calle de la abuela materna.

“Mi niñera, Josefa Jinete, era una negra que me adoraba y me dormía bailando. Yo le decía Tetá. Duró infinidad de años con nosotras y era la única que me corregía, porque como soy la típica Aries, mandona y dominante, nadie más se atrevía a decirme nada. (...) me fascinaban los niños de la calle y prácticamente tenía pandilla con los hijos de las criadas de la casa. Cuando me mandaban a donde las niñas distinguidas, me metía unas aburridas aterradoras” (Camándula, 1993: 33-35)

Tampoco ignoraba la poderosa influencia de la cultura negra en la cultura de masas norteamericana que ya desde los cuarenta se hacía sentir en la industria del espectáculo con el twist y el mambo y hacía furor en los circuitos de las orquestas y los bailes de salón de la Habana, México, Lima y New York. Un joven migrante latinoamericano se podía consagrar como estrella de la fiesta nocturna o con suerte en el cine, elaborando las sutiles o enormes diferencias de ser portorriqueño o cubano, bailando ritmos latinos en el Palladium de New York (Farris Thompson, 2002). Para la posguerra cuando el movimiento de los derechos civiles impugnaba antiguos límites infranqueables entre blancos y negros y gracias a la difusión masiva de la televisión, se consagró la poderosa influencia de la sonoridad de la cultura negra sobre la cultura norteamericana con la consolidación del rock and roll y el jazz como fenómeno de masas (Cohen Bull, 2001). Nada de esto fue ajeno a Sonia Osorio que supo apropiarse lo que venía siendo

consagrado por la moda y la cultura de masas tal como lo hizo con el *Mapalé*, su primera obra emblemática. Todo lo anterior le permitió ejercer un rol clave para la producción de un relato de Nación que pudo ser compartido por élites y sectores populares.

Mientras sus contradictores (Jacinto Jaramillo, Delia Zapata Olivella, Jaime Orozco, entre otros) esgrimían la validez de sus obras desde la autenticidad y los purismos ella pudo ufanarse de reinventar “la tradición” para llevarla al escenario:

Entonces era un purismo exagerado, o sea no se podía cambiar nada, pero resulta que a la hora de la verdad, cuando tú ya conoces las cosas, te das cuenta que sí las cambiaban. El bullerengue que se inventó Delia no lo bailan en ningún pueblito de la costa, que los he recorrido casi todos ¿verdad? Eso del bullerengue es en todos los pueblos un baile de pareja, es decir no es de mujeres solas, no se visten de blanco, nada...ella se lo inventó ¿verdad?

MT: Qué hay detrás de esa invención?

G: Pero ella no solo se inventó el bullerengue, Jacinto Jaramillo se inventó el Potro azul, todos se inventaron...

MT: Pero la única que decía que se lo había inventado era Sonia.

G: Era Sonia, entonces por eso no la querían. (Entrevista Adrea Gonzalez, noviembre de 2013)

En la época y aún en la actualidad, el folclor supone una operación que no se confiesa como lo plantea Michel De Certeau (1994) citado en el capítulo anterior, y que ratifica Julio Arias (2007), donde gracias al borramiento de ideologías y las agencias de todos aquellos que lo manipulan, sigue siendo posible pensarlo en términos de purismos, los que ya desde por lo menos 1960 rechazaba Sonia Osorio.

Lo que he creado es un ensayo de ‘balletificar’ y dar colorido y espectacularidad de revista al folclor de la Costa. No pretendo ser una folclorista en ningún momento. Tampoco me ciño a los cánones estrechos y severos de lo autóctono en su forma pura. Simplemente parto del folclor para llegar a la meta que quiero alcanzar, que es: hacer un buen espectáculo, se llame ballet, revista o como sea. Mis vestuarios son de gran colorido y de un gran lujo porque en el escenario soy partidaria del esplendor cuando de un conjunto de bailes se trata. No soy partidaria del folclor en su forma primaria, porque considero que es monótono y opaco en algunos de sus aspectos. La cumbia, por ejemplo, es simplemente una rueda que da vueltas interminablemente. Yo la he sacado de esa rueda que conservo en algunos momentos y le he dado coreografía, teatro y espectacularidad con mi desfile de Riquezas de Colombia. (De Rumold, 2012, p. 73).

Si pudo ufanarse de ello era porque como coreógrafa de las comparsas del Carnaval del Country Club en Barranquilla, era estimada y reconocida entre las élites específicamente por la espectacularidad de sus invenciones. Ello le permitió muy tempranamente fraguar una identidad de mujer moderna como coreógrafa estrechamente ligada a los gustos de sus audiencias. Como consta en el Programa de mano de la gira a Miami de 1984, se presentaba como coreógrafa y especialista en técnicas del espectáculo, mujer cosmopolita, heredera de encopetadas dinastías políticas e intelectuales colombianas que remontaba a Simón Bolívar, concedora del folklor internacional, madre y abuela. A despecho de las demandas por la “autenticidad”, Sonia Osorio se aleja del mandato de representarla, despreciaba lo “típico” y mostraba el valor del espectáculo, que tenía como contraparte su circulación y valoración como “identidad” nacional frente a otras naciones. Como vimos en el capítulo uno, ella se emulaba con dos de los grandes coreógrafos consagrados internacionalmente para la época, responsables de exitosos ballets folklóricos estatales: Moiseyev de la URSS y Amalia Hernández de México. A diferencia de los coreógrafos citados, fueron las élites costeñas, el escenario ritual carnavalesco y el exitoso proceso de costañización del país lo que le permitió a Sonia Osorio hacerse a su autonomía como creadora, espolear la configuración de un relato unificado de Nación y fungir de mascarón de proa del incipiente campo de la danza en Colombia.

Se vanagloriaba igualmente de no necesitar del Estado para representar a Colombia. Tal es el personaje carnavalesco que ha sido noticia e imagen en los medios de comunicación colombianos desde mediados del siglo pasado hasta el presente. El collage a continuación recoge algunas de esas imágenes (figura 16).

Figura 16: Collage de imágenes de Sonia Osorio de la prensa nacional⁶⁹



La narración de la Nación

Para estudiar las prácticas que hicieron posible la narración “sexy”, “moderna” y “espectacular” del Ballet de Colombia de Sonia Osorio, empezamos por relatar cómo era el programa que ha tenido continuidad a lo largo de más de cuarenta años como relato de la Nación unificada, cuyas obras han sido replicadas hasta el presente por innumerables grupos de danza o en incontables eventos de la vida cotidiana colombiana.

⁶⁹ Tomado de: (4-72, 2010: Arte, 2011: cartoons, 2011: JetSet.com.co, 2008a, 2008b: Obregón, 1994: Osorio, 2010: Semana.com, 2011: Vanguardia.com, 2011)

El relato iniciaba, según lo recuerda Dora⁷⁰ solista del Ballet en los ochenta, con la voz en off de Sonia Osorio: -“Colombia, puerta de oro de la América del sur, país del café y de la esmeralda, con un folklor rico y versátil donde se mezclan tres razas fuertes y distintas”- (Entrevista a Dora, 23 de agosto de 2013). Con la frase Sonia Osorio se apropió de la metáfora “puerta de oro de Colombia” adjudicada a Barranquilla en los años veinte, para presentar al país como entrada al comercio exterior local y continental y ofrecer sus riquezas: café, esmeraldas, folklor y tres razas. Antonia, también solista del Ballet por esos años, describe la coreografía de dichas razas que iban haciendo su aparición de manera simultánea a la voz en off y fungían de preludio del espectáculo. Ella usa esa forma tan común de expresarse entre los artistas de la danza que busca la precisión en la descripción de las experiencias intercalando a sus palabras gestos grandilocuentes, movimientos y onomatopeyas.

Entonces sale una mujer linda de las que son solistas, en traje de indígena, pero de indígena americana, la pechera y el tocado lo más espectacular, no una india ahí... y el indio que salía y cha, cha, cha y quedaba en una pose y ¡cha!. El negro: y salía una pareja de negros que podían ser star y no sé qué. Salía el negro cha, cha, cha, y se para. Ella se le montaba encima [...] El español éramos una pareja de blancos que llegábamos con vestido de española y ta, ta, ta, el zapatiao. Sí, el negro, el indio y el español con la peineta así de grande, espectacular (Entrevista a Antonia, 4 de julio de 2014)

A ese breve preludio le seguía los “ritos, leyendas y estampas del rico mosaico que constituye la geografía musical colombiana” según reza en el programa de mano de la gira a Miami en 1984. El repertorio folklórico del Ballet para ese entonces contaba con trece piezas coreográficas: *Leyenda de “El Dorado”, Chichamaya, Pasillo Voliao, Currulao, Pasillo Santafereno, Joropo Llanero, Abozao, Sanjuanero, Mapalé, Cumbia de Colombia, Guaneña, Carnaval de Barranquilla, Bambuco Fiestero y Mercado Campesino*. La secuencia de coreografías se presentaba en medio de uno o dos intermedios según las demandas del espectáculo. Las escenas compartidas por músicos, cantantes y bailarines buscaban situar al espectador en la diversidad de contextos regionales con imágenes coloridas, picantes, lujosas, y grandilocuentes. La secuencia de bailes desplegaba una narración de la Nación emotiva, exótica, lujosa y cargada de erotismo en oferta.

⁷⁰ Las personas que me ofrecieron generosamente sus testimonios están citadas bajo seudónimos.

Con rituales de “príncipes y princesas” se representó lo indígena ubicándolo en el margen geográfico de las “tierras lejanas y desérticas de la Guajira” con la *Chichamaya*, o en el margen temporal de un pasado mítico y precolombino con *La Leyenda del Dorado*. Lo español relacionado, aunque no de manera exclusiva, con el interior del país⁷¹, se representó con escenas de la vida urbana y la vida campesina. Lo urbano que fue ubicado en el período neogranadino, mostraba los galanteos de las élites cachacas en el *Pasillo Santaferño* en contraste con los arrumacos amorosos de criados en el *Pasillo Voliao*⁷². En cuanto a la vida campesina, el Ballet de Colombia representó los tipos⁷³ del llanero (*Joropo*), el pastuso (*Guaneña*), el huilense (*Sanjuanero*) y el antioqueño (*Bambuco* y el *Mercado Campesino*). En cuanto a lo negro, el relato del Ballet de Colombia lo propuso como sexy, alegre y exótico⁷⁴. Allí el trópico ligado al placer, la diversión y la sexualidad liberada tuvo un lugar central en el espectáculo con cuatro bailes: *Currulao*, *Abozao*, *Mapalé* y *Carnaval de Barranquilla*. De este repertorio destaco las siguientes obras: *El Dorado*, el *Mapalé* y el *Mercado Campesino* porque marcaron la experiencia de espectadores y bailarines. No por casualidad estaban al inicio, antes del intermedio y al cierre del espectáculo respectivamente, ni por azar proyectaron versiones aceptables del mestizaje de esas tres razas (indio, negro y español) anunciadas por la voz en off.

⁷¹ Según Julio Arias (2007) quien investigó acerca de cómo fue pensada la Nación colombiana en el siglo XIX por la élite letrada, un relato unificado de Nación está entrelazado con la configuración de las diferencias regionales. Con el “interior” se ha designado desde el siglo XIX a los habitantes de las tierras frías o templadas, las cordilleras, o los llanos.

⁷² Como dice Arias (2007), el linaje marcaba la diferencia entre la élite y el pueblo bajo de artesanos, trabajadores y criadas. Aludía al origen hispánico y los marcadores racializados en la blancura y las facciones y los valores y virtudes que se trasmitían en familia (traje, porte, compostura, elegancia) que se entendía eran reflejo exterior de la condición moral y letrada. La identificación por ciudades provenía del orden colonial, que en algunos casos como Santa Fe de Bogotá, primó sobre la adscripción regional del siglo XIX.

⁷³ Según Julio Arias (ibíd.), la definición de los tipos humanos que estaba ligada a los sistemas productivos o extractivos existentes así como los trabajadores requeridos en la economía política neogranadina, le dio nuevas formas y valores a las clasificaciones en razas o linajes de la colonia.

⁷⁴ Durante el XIX los márgenes físicos y simbólicos de la Nación estaban habitados por “indios errantes y salvajes, negros libertos y libertinos, zambos y mulatos vagabundos” (Arias, 2007: 49) consideradas por las élites letradas como poblaciones que representaban la barbarie y lo otro del progreso y la modernidad. Solo hasta la primera mitad del siglo XX la representación de lo negro ligada al tipo costeño se dio dentro del proceso de costañización del país.

Hacia el final del el preludio la voz de Sonia Osorio advertía: -“Desde el fondo de la laguna de Guatavita surge, como un símbolo con *La Leyenda del Dorado*, el esplendor perdido del majestuoso impero de los chibchas.”-(Dora, 2013) que daba inicio a la coreografía anunciada, donde se recreaba majestuosamente una escena ritual Chibcha de ofrendas a la laguna de Guatavita. Al poner la laguna en el lugar del espectador: a él se le ofrecían las figuras del Museo del Oro de Bogotá encarnadas en los cuerpos semidesnudos de los bailarines que las portaban. A pesar de la desnudez, el estilo monumental y pausado del relato imponía al espectador la contención ceremonial. En el *Mapalé*, el espectáculo llegaba al clímax. La excitación que había provocado la exposición sexual de *El Dorado*, contenida o alentada con la sucesión de las diferentes piezas coreográficas, desembocaba en la sexualidad desinhibida del *Mapalé*. Allí, la recreación de la cópula como evento ritual colectivo que se argumentaba como antiguos rituales de pesca de la región Atlántica, apelaba al voyerismo del espectador. Finalizaba el espectáculo con *El Mercado Campesino* donde el deseo que había cultivado emotivamente la secuencia del espectáculo se transfería a los productos de la tierra. Ya folkloristas de la época como Jaime Orozco⁷⁵ había coreografiado el mundo campesino con un nutrido grupo de parejas que con sus flirteos amorosos auguran la familia. Hay que tener en cuenta que con esas imágenes, el campesinado representa el otro positivo de las élites ya que desde el siglo XIX, como lo plantea Julio Arias (2007) la familia es un valor ideal por ser considerada bastión moral y católico de la Nación. Sin embargo, la versión del Ballet de Colombia no enfatizaba en la familia, ni mucho menos en el trabajo del campesino, sino en los productos de la tierra que eran sacados al escenario y la manera en que se hacía. “Yo saqué uno que para ella era maravilloso que eran las piñas, que era una cosa gigante que había que girar” (Antonia, ibíd.) lo que ejemplifica la (figura 17).

Figura 17 Mujeres girando con canastas de mercado. Tomado del video oficial del Ballet de Colombia⁷⁶

75 Amplios sectores del campo de la danza en Colombia, acusan a Sonia Osorio de haberse apropiado y manipulado las piezas coreográficas de estampas campesinas que hiciera Jaime Orozco (1931-2015) para la época, quien es considerado el pionero del Ballet Folklórico como un estilo coreográfico en Colombia.

⁷⁶ En https://www.youtube.com/watch?v=inXW_Ypk06s consultado 05/11/2015



Con ello se apelaba nuevamente al voyerismo del espectador, pues giros y cargadas descubrían a pesar de los largos mantos y faldas de las campesinas, las piernas de las mujeres. La vida pueblerina pintoresca representada en el telón de fondo primitivista de una plaza de pueblo de tierras frías enmarcaba con la ingenuidad esta coreografía. El telón cerraba sobre esa postal costumbrista típica donde la composición de campesinos bellos y lujosamente ataviados ofrecía la exuberancia de sus productos: café, orquídeas, piñas, naranjas, canastos, tinajas, piernas, etc. con lo que finalizaba con un guiño ingenuo, la narración sexy, lujosa y pródiga de la Nación colombiana.

Me pregunto, ¿qué hizo posible el prendamiento y la exitosa difusión por más de cincuenta años de esa narración?

La diversidad de escenas indígenas, urbanas, negras y campesinas unificadas en esa exuberancia lujosa y sugestiva como relato de Nación fue una práctica compartida entre el Ballet de Colombia, el carnaval de las élites del Country Club de Barranquilla y el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena. Los tres escenarios mencionados convocaban una experiencia colectiva en torno a la Reina. Más exactamente, giraban en torno a la práctica ritual carnavalesca de hacer una reina. En el carnaval una verdadera reina es aquella que convoca y aglutina en torno a ella tornándose en punto focal. “Le da sentido, motivo y unidad” (DaMatta, 2002:128). A su alrededor el espacio ritual

carnavalesco crea una existencia social equiparable a lo que logran los santos en procesión. “Todos están con y por el santo, cuya existencia social está asegurada justamente porque es capaz de trascender todas las divisiones y diferencias” (DaMatta, 2002:115). En el Carnaval de Barranquilla las casas se engalanan para la llegada de la Reina. Ella va en procesión a todos los barrios y pueblos aledaños donde plaza, calle y casa se invaden de bailes y de risas. Ello es posible porque, a semejanza de lo que explica Roberto DaMatta para la santa en procesión, entre reina y fieles se da una relación ritual íntima, penetrante y gozosa.

Sonia Osorio que coreografiaba las comparsas de las élites costeñas a las cuales pertenecía, se hizo célebre porque en 1962 la comparsa que dirigió para llevar la candidata del Atlántico al Reinado de Belleza del Festival Folklórico de Ibagué fue declarada fuera de concurso y la candidata fue coronada Reina Nacional del Folklor. Gracias a tan apoteósico éxito de las élites regionales en el interior del país, al regreso de la comitiva a Barranquilla, Julieta Devis fue proclamada reina del carnaval, quien como reina logró ser eterna en el recuerdo de los Barranquilleros.

El carnaval es un reinado muy especial porque uno de verdad es una reina del pueblo. De verdad se convierte uno, que uno es la reina y ellos se mueren por uno. [...] Me dejó un cariño de la gente hacia mí increíble. Yo fui reina hace cincuenta años, cincuenta y un años y todavía la gente me recuerda. Los que son muy jóvenes me recuerdan por que la mamá o la abuelita le hablaron de mí, de mi carnaval, que le contaron porque o no habían nacido o eran unos bebés. (Entrevista a Julieta Devis de Venguechea, 8 de noviembre de 2013)

Atendiendo a la solicitud del padre de Julieta Devis, Sonia Osorio creó una comparsa con las músicas costeñas que ya se oían por todo el país en la radio en los cincuenta: “el porro, la cumbia, el mapalé, el merecumbé que entonces era lo que acababa de nacer con la música de Pacho Galán, soledero” (Julieta Devis, *ibíd.*). Haciendo uso de los mecanismos carnavalescos (DaMatta, 2002) Sonia Osorio logró que esa desinhibida exposición de cuerpos y movimientos considerados más libres, eróticos y deseables que se le adjudicaban de forma esencialista a “lo negro” pasara de ser abyecta a ser deseable y venerada en la figura de la Reina. Al saber identificar el potencial de las dramatizaciones carnavalescas se consagró como la coreógrafa capaz de “hacer” una Reina traslapando reinado, carnaval y folklor. Esa ruta fue decisiva en los años setenta

para la definición de una narración folklórica donde los bailes populares fueron concebidos para ser recreados por las élites como una actividad carnavalesca espectacular que giraba en torno a la Reina (o su versión abreviada la capitana de comparsa) el gran personaje del carnaval.

Sonia ya vivía en Bogotá. De hecho Sonia venía a todos los carnavales porque la traían. Yo fui reina del carnaval al siguiente año y Sonia vino en el 62. Me montó el espectáculo de mi coronación. Bailé una parte con mi grupo y ella bailó con su ballet el resto del tiempo ya en la parte folklórica, al siguiente año. Entonces ella sigue con su ballet allá en Bogotá pero un ballet folklórico. Luego sigue la famosa comparsa del country que fue en el año del 71 o 72. Cuando nombraron capitana del country a una señora Consuelo de Juliao, capitana de casados pero muy joven y Sonia la llamaron para que viniera a organizar esa comparsa y Sonia propuso que se llamara la comparsa: "Así es Colombia" y se mostrara todo el folklor de Colombia. ...Hace el montaje con los socios del Country de distintas edades, desde las juveniles de quince y eso hasta las casadas que éramos en esa época como de los 28 a los 30 años, las más jóvenes, y monta el espectáculo que yo te podría decir el más lindo que se ha visto allá, bueno hasta ese momento fue el mejor, y nunca nadie lo ha olvidado. **Entonces fue tan lindo y tuvo tanto, tanto renombre esa fiesta que estaba de presidente Misael Pastrana y su esposa que estaba de presidenta de la Cruz Roja, y en el mes de la Cruz Roja nos invitaron a bailar en el Club Militar de Bogotá y nos llevaron a todos. A toda la comparsa eso empezó con el desfile de varios vestidos de la reina del carnaval y luego vino el espectáculo de "Así es Colombia" que se había hecho aquí que ya te digo que fue bellissimo, y eso fue un éxito entre el Presidente y los Ministros que estaban allí, Juan B Fernández Barranquillero y en esos momentos era ministro del gabinete, y fue tal, tal el éxito y la emoción, que ahí fue cuando le dieron a Sonia la representación de Colombia y su ballet pasó a ser el Ballet de Colombia, el Ballet Folklórico de Colombia. Ya no era el Ballet de Sonia Osorio sino el Ballet Folklórico de Colombia** (Julieta Devis, *ibíd.*)

En los años setenta esa narración folklórica quedó institucionalizada como Ballet de Colombia bajo el gobierno de Pastrana Borrero. Veamos lo que he llamado los *juguetes* y *reglas* que soportan dicha narración y permiten la experiencia carnal y emotiva de ser Nación colombiana, bien fuera representando a Colombia en el mundo (Ballet de Colombia), en la comparsa del Country Club de Barranquilla y en el Reinado Nacional de la Belleza de Cartagena.

Los juguetes

He llamado *juguetes* a las coreografías y vestuarios que fueron hechos con tal cualidad que llevaron a bailarines y públicos a aceptar seguir el itinerario que proponían. Fue responsable en gran parte de esa cualidad el uso de los mecanismos carnalescos (DaMatta, 2002) ya mencionados de: *refuerzo*, *inversión* y *neutralización* que permiten que algo se destaque (*refuerzo*), cambie de posición (*inversión*) y se desplace hacia lo alto (*neutralización*) adquiriendo nuevos significados. Expongo a continuación tales mecanismos en dos coreografías emblemáticas *La Leyenda del Dorado* y el *Mapalé* y el poder de trasmutación que concedían los vestuarios.

- Tunjos en procesión: la coreografía de lo indígena como Leyenda Dorada

Los tunjos del Museo del Oro se dramatizaron como escena indígena ceremonial gracias a los mecanismos carnalescos. La nariguera *reforzó* su tamaño y se relocalizó como brasier del bikini que apenas cubre la desnudez. Por efecto de tal *inversión*, el cuerpo que se omite en el Museo del Oro, adquiere todo el protagonismo. El tunjo de oro otorga al cuerpo semidesnudo que lo porta, el valor, esplendor y sacralidad del objeto ceremonial y así se *neutraliza* la exhibición sexual convocando en el espectador extremo alejamiento y respeto como lo ilustra la figura 18.

Figura 18: *La Leyenda del Dorado*.⁷⁷



⁷⁷ Imágenes tomadas del video oficial del Ballet de Colombia y

Bajo los juegos sonoros operáticos de la magistral soprano peruana Yma Sumac, estrella de Hollywood de los años cincuenta, la coreografía jugaba entre el estatismo de siete piezas de oro precolombinas a escala humana portadas por bailarines-maniquíes que dan profundidad y esplendor al escenario y el desplazamiento ceremonioso de princesas muiscas y guerreros desfilando su deslumbrante desnudez con bikinis y taparrabos dorados. Elaborados tocados de oro, esmeralda y plumas completaban la grandiosidad de esos cuerpos que se ofrendaban a la laguna-espectador. El tema de movimiento era la procesión ceremonial que demandaba de los bailarines las formas geométricas, el control del movimiento y la serenidad que se entrena en el ballet clásico. Se jugaba con lanzamientos de piernas en lo alto, giros controlados que acababan nuevamente en destakes de piernas y cargadas espectaculares en las que la bailarina se debatía entre el vértigo y la incomodidad de un vestuario de latas, cadenas y aparatosos tocados.

La tez clara, el predominio de las líneas en el cuerpo y el uso del vocabulario técnico del ballet, sobre todo de destrezas en la técnica del *pas de deux*, hizo de ésta pieza el escenario de consagración de “quienes se les notaba el entrenamiento en ballet” (Juana, ibíd.). Las llamadas “divas blancas” por los bailarines, eran llevadas en lo alto como ofrendas doradas mientras experimentaban el vértigo y el espacio vacío. “Para Marbel era el momento de acercarse al vacío con elegancia. Para Sandra, de volverse ofrenda para una ceremonia” (Orozco Lucena, 2012). La técnica del ballet *reforzaba* el control y la serenidad en el movimiento, que son valores asociados al blanqueamiento⁷⁸ al igual que el decoro y el recato, pero que los vestuarios atrevidos *invertían* bajo la exhibición sexual *neutralizada* como procesión ceremonial. El espectáculo abría con la objetualización de los cuerpos-artefactos de los “chibchas” que con su estatismo monumental, lujoso e inalcanzable pero intensamente deseable, provocaba codicia y a la vez devoción.

⁷⁸ El blanqueamiento se ha asociado con la serenidad, el decoro, el recato y las buenas maneras inscritas en los valores racializados como blancos: la laboriosidad, la ilustración, la civilización y la moralidad (Pedraza, 1991, citada por Julio Arias, 2007:28). Dichos valores hacen parte del estilo del Ballet Clásico.

- Cuerpos en frenesí, puesta en escena del erotismo “negro” con el Mapalé

La coreografía del Mapalé fue el engranaje que permitió el giro de la comparsa hacia el reinado y del reinado al Ballet folklórico. De juego carnavalesco que le daría el título de Reina a la joven de las élites, el Mapalé pasó a ser la representación “profesional” de una identidad regional del Atlántico, ahora elaborada por sectores medios y populares incluyendo hombres señalados como “maricones”. En su versión definitiva el Mapalé se escudó en lo negro para exhibir la trasgresión sexual como pieza coreográfica donde las mujeres “negras” se consagraban como divas del relato de la Nación. La prensa de la época dio cuenta de cómo la estilización de una sexualidad más liberada en el Mapalé fue compartida placenteramente por élites y sectores populares.

“El mapalé es, entre todas sus creaciones, la que Sonia prefiere. Es originalmente una danza cruda, sensual y hondamente atrevida, a la cual Sonia le imprime una plasticidad y un ritmo alucinantes. Ella misma confiesa que el twist, a su lado, tiene la candorosa inocuidad de la Hora Santa. Es tan tremendo el impacto que ha causado en el público la asombrosa estilización que ha logrado Sonia en este baile, que por culpa de él, según nos cuenta, ha estado a punto de perder su propio apellido. Los que se lo han visto interpretar a su conjunto, en efecto, no le dicen ya más Sonia Osorio, sino Sonia la del Mapalé. Es obvio que, causando tanto furor exteriormente, el mapalé lo cause también y en alto grado en la propia casa de Sonia. En efecto todos lo bailan en ella, desde su pequeño hijo de tres años hasta la cocinera, a la cual ha sorprendido Sonia varias veces batiendo la sopa y pelando las papas al ritmo frenético del mapalé. (Caballero, 1962)

La figura 19 ilustra la versión del Mapalé del Ballet del Atlántico con el telón de Alejandro Obregón.⁷⁹

⁷⁹ Alejandro Obregón (Barcelona 1920 – Cartagena 1992) Es quizás el más renombrado pintor colombiano de las vanguardias artísticas colombianas de la segunda mitad del siglo XX. Su segunda esposa fue Sonia Osorio a quien alentó para seguir una vida como artista.

Figura 19: Escena del Mapalé, Ballet del Atlántico. Tomado de (De Rumold, 2012:75)



Para que se diera esa versión estilizada, escandalosa y fascinante, fue clave que los muchachos de las élites renunciaran a ir más allá del reinado de 1962. “Ellos no querían. Eran jóvenes del Country Club, la crema de la sociedad barranquillera, quienes aparentemente no estaban interesados en entregarse de lleno a la danza, y menos a bailes folclóricos que en esa época aún no estaban de moda” (De Rumold, 2012, p. 64). La propuesta de ir más allá del reinado y crear un Ballet del Atlántico aglutinó en torno a Sonia Osorio la creatividad y el entusiasmo del músico Efraín Mejía, de mujeres de sectores medios (algunas incluso universitarias) asiduas practicantes de los ritmos de moda como el twist y el rock-and-roll y hombres “del barrio Abajo o del barrio Modelo (...) gente natural de hombros, de cadera, de naturaleza⁸⁰: del costeño.”(Jaramillo, 2.000). Efraín Mejía Donado, afamado músico costeño creador de la Cumbia Soledaña,

⁸⁰ Jaramillo se refiere a bailarines formados en las prácticas del carnaval y los bailes populares y no en la escuela.

así relata el proceso de consolidación del mapalé como pieza coreográfica fundamental en la obra de Sonia Osorio.

Y yo recuerdo cuando fuimos a Ibagué en el año sesenta y uno a acompañar a la señorita Julieta Devis que era candidata por el Atlántico al festival del folklor. A mi me buscó el viejo Davis y entonces me dijo “Oye Mejía, yo necesito que tú le enseñes a ésta señora lo que sabes de folklor porque ella no sabe sino de puro clásico” refiriéndose a Sonia Osorio y entonces nosotros acompañamos. Yo le expliqué a Sonia esto es así y esto es así y ella organizó la parte de coreografías y viajamos con todo éxito [...] A partir del año sesenta y uno, con el reinado de coronación de Julieta Devis, trajimos el primer puesto en cumbiamba, trajimos el primer puesto en percusión, trajimos el reinado de manera pues que cuando llegamos a Barranquilla todo el aeropuerto estaba allí esperándonos [...] ya la habían designado reina del carnaval. A Sonia pues le gustó el éxito y en esa época los muchachos que fueron a participar, mujeres y hombres que participaron, eran hijos de gerentes de empresa que se usaba aquí en Barranquilla, que eran amigos del viejo Tomás entonces. Ya pasado el carnaval de esa temporada, vino el carnaval del sesenta y dos [donde] Julieta era la reina. Sonia nos solicitó otra vez el montaje del carnaval de la coronación y empezó a formar su propio grupo de ballet folklórico. Nosotros le tocamos en el año sesenta y dos a ella. Pero yo notaba que cuando se hablaba del mapalé decía: “Negrita ven, prende la vela, que va empezá la cumbia en Marbella, prende la vela que la cumbiamba pide candela” hay una [música] que iba entre cumbiamba y mapalé. Entonces a mi se me ocurrió que eso necesitaba mucha más fortaleza, mucho más vigor porque el ritmo que llevaba del mapalé era un poco lento. Cuando Sonia me fue a buscar a Soledad para hacer uno de los ensayos yo le dije a Sonia en el carro, yo iba adelante con ella en el carro y en la cornamusa que lleva el carro allí arriba, yo le dije: -“ Sonia ve, oye esto: [y desarrolla un fraseo de percusión mientras canta] *“ven negrita ven que va a empeza el mapalé. Como la toco para goza el mapalé. El mapaléeee. El mapalé, el mapalé”* [Y Sonia gritó]: -“Eso es lo que yo necesito”-. Esa fue la cosa. Y cuando llegamos allá ensayamos, eso fue la alegría contundente entre los parejas y las parejas. Cambió el ritmo porque ellos necesitaban más vigor y así fue como con diez personas. Teníamos que relevarnos los tambores porque **Sonia montó un mapalé que duraba veintisiete minutos. Cada pareja hacía como dos o tres minutos sola, y mientras una [pareja de bailarines] alcanzaba [a hacer su propuesta de movimiento], cogía el otro y cogía el otro** y nosotros teníamos que relevarnos los tamboreros porque éramos seis. Quedaba uno con los brazos totalmente extenuados. Ahí fue el inicio de ese mapalé. (Gómez Ramos, 2010)

Para integrar el Mapalé al relato de la Nación del Ballet de Colombia, la coreografía se condensó en nueve minutos que fueron emblemáticos para bailarines y públicos. En la gira a Jordania de 1984, donde era prohibida la desnudez de las mujeres, los espectadores en la segunda función reclamaron el Mapalé que había sido excluido (Loaiza Grisales, 2011). Dora recuerda ese día como una substracción: “Nosotros sentíamos como si no hubiéramos terminado la función” (Dora, *ibíd.*). La coreografía,

metáfora de una gran cópula como evento catártico y colectivo fue arrasadora, excitante y osada.

En Italia, era horas esperando [en el bus que llevaba a la compañía] y Weimar⁸¹ tenía una fila de mujeres pidiendo autógrafos (...) En Alemania nos ofrecieron un dineral para que nos quedáramos e hiciéramos videos porno. Por allá en Italia otro Italiano mafioso: - "tráigame a esa mujer, tráigame a esa mujer"- . Entonces les prohibieron la entrada. Y ¿sabe qué hicieron los italianos? Alquilaron un cuarto en el hotel. Y se me sentaba al frente en la mesa y yo le tenía pánico, tenía pánico. El tipo pasándole plata a C. y él convenciéndome que me fuera con él. Y yo: -"Nooooo"-. (Dora, ibíd.)

Mereció incluso el reconocimiento del afamado director de cine Román Polanski, quien pidió en Varsovia en 1983 que le repitieran la pieza coreográfica para él solo. Tenía la intención de incluirla en una próxima película según lo recuerda Marbel Benavides, una de las divas blancas del Ballet de Colombia entre 1982-1989 (Loaiza Grisales, 2011).

Tanto el vestuario como la coreografía estaban estructurados en el vértigo de la competencia y llevaban a los bailarines a experimentar en colectivo el estado de exaltación y excitación colectiva de una bacanal.

"El Mapalé es un baile de competencias, como en parejas, el que más se mueva [...] La coreografía de Sonia se llamaba: **la orgía de los cuerpos**. Nos colocaba unas luces rojas y naranjas y nosotros sudando, y entonces ¡se veía...!".(Dora, ibíd..)⁸²

La coreografía duraba nueve minutos en los que el cuerpo de baile, solistas y parejas competían entre sí por la exhibición del dominio de la estética africanista en la danza⁸³. Se pugnaba exhibiendo la destreza de ondular frenéticamente el cuerpo, principalmente desde el impulso pélvico, en una coreografía que se regodeaba en la tensión que crea el juego entre contacto y disolución, aceleración y pausa y los avances colectivos, individuales o en pareja hacia el cuerpo objeto de la cópula que bien puede ser otro individuo, el grupo o el espectador. El patrón de movimiento compartido por mujeres y hombres creaba un flujo frenético colectivo que se movía

⁸¹ Pareja de baile de Dora, la diva negra de la época.

⁸² El subrayado es mio.

⁸³ Brenda Dixon Gottschild (2000) señala sus características como: policentrismo, poliritmo, juventud y cambio de dinámicas.

La voluptuosidad que suscitaba la sucesión de parejas compitiendo en la exhibición de sus lances eróticos que relata Efraín Mejía y que duraba veintisiete minutos, se intensificó al condensarse en nueve minutos y bailarse con diminutos taparrabos y bikinis⁸⁴. Muchas frases de movimiento pasaron a desempeñarse en grupo y otras se aislaron como breves protagonismos. Gracias a los mecanismos carnavalescos, por efecto de tal *refuerzo* el desafío entre parejas se *invertió* en la “orgía de los cuerpos” de todas las “razas” y se *neutralizó* como exhibición atlética con la aceleración, las cargadas y la rápida sucesión de entradas y salidas al escenario. “El final del mapalé era una locura. Duraba nueve minutos. Entrabas, salías, entrabas, salías.” (Dora, *ibíd.*) La versión ya madura del Mapalé la ejemplifica la figura 20:

Figura 20: Collage de imágenes del *Mapalé*. Tomado del video oficial del Ballet de Colombia



⁸⁴ No existía aún en la época la tanga brasilera y las mujeres debían usar los suspensorios de los hombres como ropa interior.

El Mapalé se escudó en la sexualización de una asignación racial para desplazar la copula, sacarla de lo privado y volverla explícita y pública. Así mismo la bailarina “negra”, a semejanza de la reina, se convirtió en el punto focal que convoca y aglutina como diva del relato de la Nación. La luz roja, los taparrabos y bikinis, las colas de flecos, los cabellos sueltos, el movimiento compulsivo y difuso, las piernas abiertas, el sudor, la casi desnudez, la uniformidad de los cuerpos (movimiento y vestuario semejante) en tensión con los protagonismos, la reconfiguración persistente del espacio con el juego de fusión-disolución de cuerpos (cargadas, cópulas, dominación y rechazo), llevaron al espectador a la posición de *voyeur* cuando todo reclama la mirada, y más que la mirada, la excitación de “los mirones”, porque la imagen se disuelve en fragmentos de segundo, estorbando el regodeo en ella: la plena satisfacción, el clímax.

- “Ahí te vas a ver como una reina”: los vestidos “suntuosos” que te hacen “selecto”

Todo parece indicar que fue Sonia Osorio quien diseñó para una comparsa de las élites del Carnaval de Barranquilla, el vestido de cuadritos que se ha difuminado a lo largo de todo el país como el vestido auténtico de la cumbia. Inicialmente era de cuadritos azules, lo que correspondería a las épocas del gobierno conservador de Pastrana Borrero. Posteriormente Sonia Osorio hizo la versión definitiva en rojo, que hoy en día es el vestuario de la cumbia del Ballet de Colombia como lo muestra la figura 21:

Figura 21: Traje “auténtico” de la cumbia con tela de cuadritos⁸⁵.

⁸⁵ Imagen de Sonia Osorio tomada de la Revista Jet-Set en <http://www.jetset.com.co/quien-es-quien-en-el-jetset-y-la-farandula/galeria/sonia-osorio/61751>, consultado 6/11/2015 .

Vestuario de la cumbia del Ballet de Colombia tomado de <http://laplataforma.net/?pag=1221>, consultado 6/11/2015



Sonia Osorio distribuía entre el grupo de bailarines del Ballet los vestuarios que diseñaba para provocar la espectacularidad invirtiendo posiciones, como lo recuerda Antonia.

Y es que en la medida que ella buscaba digamos qué traje se podía poner cada quien, pero...así como había trajes tapados y uno a veces decía, pero ¿porque a ella le va a poner eso? **Es un poco eso, como esa mirada lanzada del cuerpo.** Esta tiene unas tetas divinas pues hay que ponerle... pero **no para pornolizarla**⁸⁶ pues...ahí está el punto: si ésta tiene unas piernas largas pues había que ponerle los vestidos donde se le vieran unas piernas... ¿no? que ésta es chiquita contrahecha no sé qué, pues pongámosle el vestido de reina, que solo camine, pero tiene una cara divina, **ahí te vas a ver como reina.** (Antonia,ibíd.)⁸⁷

Vestidos, telas y tocados, muchos de los cuales fueron donados al Ballet por reinas y capitanas a quienes Sonia Osorio les hacía su carnaval, exigían una forma de estar, presentarse, caminar y desplegar identidades. Más que ponerse el vestido para inscribir, normalizar o reforzar nociones de la mujer u hombre como objeto erótico disponible, se

⁸⁶ Se refiere a la imagen pronográfica, la cual rechaza.

⁸⁷ Los subrayados en las citas son míos.

trataba de lograr actuar como sujeto erótico, como dice Buszek (2006) y atraer hacia sí mismo el deseo y veneración que convoca el personaje de la Reina. Los vestidos de la Reina ofrecían visibilidad y reconocimiento en el relato escénico a personas de todas las regiones y condiciones sociales. Con ellos se podían invertir posiciones y ser celebrado por “selecto” a pesar de ser reconocido como “la marica”, lo que recuerda Ernesto, quien más tarde, hacia los noventa, fuera uno de los escenógrafos de Sonia Osorio.

Entonces ahí yo veía “la marica” y me acuerdo que me impresionaba [era] porque yo estaba en el closet todavía y ese manejo de la cuestión homosexual muy fuerte ¿no? En la Costa Caribe, en Barranquilla y ver a esos personajes con ese desparpajo y el cuerpo, supermaricas y supermaquillados, el maquillaje de teatro ¿no?, que cuando tú lo ves desde la gradería, ya prácticamente no lo ves o lo ves bien, pero cuando tú los tienes a dos metros es una marica payaseada totalmente. [...] Acuérdate que el folklor de Sonia era un folk estilizado ¿no? No era el folklor de Gloria Peña, sino **era un folklor selecto**. Era el que iba a Rusia, que iba a Paris y que iba a Bogotá. [...] Y entonces ver como toda la tribuna empezaba a chiflarles y a decirles: “¡Marica!, ¡Marica! Hay un momento en que bailan un mapalé, después del *Dorado*, y un mercado boyacense y al final hay una cuestión del mapalé. No es el mapalé de negros, de los Casiani de los que sé yo, sino el **mapalé suntuoso** de Sonia Osorio, con sus bailarines que no necesariamente eran negros. [...] Los cuerpos de los hombres no me llamaban tanto la atención porque no eran unos cuerpos caribes. **Eran unos hombres andinos pero que ella transformaba y en esa escena los trasmataba y los convertía en hombres caribe. En esa escena ¿tú me entiendes? la gente de aquí no come de cuento por eso chiflaban. Porque se daban cuenta de que eran unos maricas cachacos. Aceptaban y respetaban el nombre de Sonia y el espectáculo de Sonia y finalmente aplaudían a rabiar porque era un espectáculo hermoso. No en vano con él recorrió el mundo.** (Entrevista a Ernesto, 2 de Agosto de 2013)

El ritual carnavalesco se enfoca en un aspecto de la realidad y cambia su significado cotidiano. Gracias a vestuarios y coreografías, “la marica” se “trasmataba” atrayendo para sí respeto y admiración y así lo que estaba en la casa o escondido podía pasar a la calle exhibiéndose exageradamente. Como dice DaMatta: “no se imita al rico sino al noble” (DaMatta, 2002: 150) pues su orientación hacia lo alto busca ser incluyente. Con la acción ritual desplegada el cachaco⁸⁸ no negro se volvía costeño o negro y desde “la marica payaseada” como dice Ernesto, remataba haciendo gala de su potencia sexual heterosexual en la representación del *Mapalé*. Vestuarios y utilerías circulaban entre

⁸⁸ En la costa atlántica, con el término se designa a la persona del interior del país.

carnaval, Ballet y reinado proporcionando juguetes “selectos” que llevaban al público de la rechifla a la ovación.

Las reglas

Como juguetes de la narración carnavalesca, vestidos y coreografías provocaban una forma de estar, de relacionarse, un itinerario emocional y una meta. Proporcionaban a la experiencia ritual rutas y reglas de juego que denomino como: tablero, ilusión, fichas y leitmotiv o motivo central.

La Nación triétnica trazaba el *tablero de juego* del Ballet de Colombia. Marcaba las posiciones de las coreografías y de las personas que allí bailaban. Definía la lógica de los movimientos e interacciones posibles en el juego entre tres polos: indio, negro y español. Sin embargo, en la práctica, la puesta en escena de la triétnia se elaboró dentro del rango que trazaban dos polos: el ideal sentimental de una feminidad recatada y virginal asociada a la mujer blanca y el imaginario de una sexualidad más abierta, libre y disponible asociado a la mujer negra. Las mujeres de tez clara que tenían cara angelical podían aspirar a hacer *La Guaneña*, bailando “la dulzura, la virginidad pura” (Antonia, ibíd.) con que se caracterizó el tipo regional del departamento de Nariño. Aquellas bailarinas virtuosas de bellos cuerpos que se atrevieran a exhibirlos, coronaban como la diva blanca de *La Leyenda del Dorado*. Las negras esculturales de movimiento arrebatador eran elegidas como las divas del *Mapalé*. A pesar de la triétnia, los bailarines dan testimonio de dos categorías: blanco y negro, que competían por tres jerarquías: “divas” o “duros”, solistas y cuerpo de baile.

La *ilusión* del juego era la deseabilidad, entendiendo por ello el hacerse sujeto consciente de ser objeto del deseo (Buszek, 2006), de la mirada del espectador atrapada en la exhibición del cuerpo de mujeres y hombres como objeto sexual. La danza tradicional de grupos rivales de la época como el de Delia Zapata o Jaime Orozco, representaba los bailes regionales bajo una estética colectiva “todas peinadas iguales, todas maquilladas igual” (Antonia, ibíd.). El Ballet de Colombia buscaba en cambio exhibir diferentes gradaciones de la deseabilidad de la mujer -y a su sombra del hombre- que como dice

Buszek (2006), es el más poderoso ícono y forma moderna del consumo cultural de masas. El juego residía en destacarse exhibiendo algo que pudiera ser desplazado como deseable. Antonia lo logró apropiando el movimiento afro y siendo “competitiva entre los negros” (Antonia, *ibíd.*). Por “blanca” le fue imposible remplazar a la diva negra, pero obtuvo uno de los roles solista más codiciados del *Mapalé*: la joricamba donde “en cuatro patas” se exhibía el cuerpo y sus atributos desde la destreza de mover a gran velocidad y en direcciones distintas la cadera y el torso.

Se agachaba uno con el tronco y brazos [apoyados en el piso] entonces uno con el tronco hacía: tacatá, ta, tacatá: tacatá, ta, tacatacata: tacatá,ta,tacatá...[señala el ritmo con el cual se ejercían las contorsiones del torso] eso con el tronco. Eso no era fácil, eso no cualquiera lo podía sacar. Luego por ejemplo se volteaba y quedaba la nalga para allá [para el público] y se hacía lo mismo. [...] la otra por ejemplo fue tacatatacatatacatatacata y eso yo lo hacía con el pelo [señala el ritmo con el cual se movía la cabeza para provocar el movimiento del cabello. Antonia tiene el pelo liso y largo]. [...] todo el mundo se peleaba, incluyendo las negras se peleaban por hacer joricambas, porque era uno en el escenario solo. (Antonia, *ibíd.*)

El Ballet ofrecía numerosos escenarios para exhibir la deseabilidad que ponía en tensión los valores de civilización y moralidad asociados al blanqueamiento. El desplazamiento de un objeto o relación como acto provocador desencadenaba el deseo. La blanca se movía como negra: “la marica” andina fungía de macho costeño: la diva negra bailaba bambuco andino llevando el café en el *Mercado*. Provocar el deseo entre los polos blanco y negro era la ilusión del juego.

El tablero se jugaba con dos *fichas*: trabajo y belleza. La “belleza” se refería a ese “no sé qué” que sabía encontrar Sonia Osorio entre oficinistas, grupos folklóricos o shows nocturnos. La belleza señalaba aquello que en el juego del Ballet se podía desplazar como exótica deseabilidad. En cuanto al trabajo, el camino hacia la diva trazado en ser solista del *Dorado* o el *Mapalé*, demandaba destrezas técnicas en ballet o danza africana⁸⁹. No obstante numerosos bailarines lograron altos niveles de entrenamiento en el Ballet, lo frecuente era atraer personas con esas destrezas. Ellas ponían sus

⁸⁹ Las cualidades de movimiento prestadas/incorporadas y las estructuras de las tradiciones de la danza negra incluía un uso extensivo de los hombros, cabeza, caderas, y rodillas, frecuentemente movidos independientemente o en diferentes direcciones al mismo tiempo. El énfasis tendió a la continuidad del flujo de energía y en los impulsos rítmicos, en vez de una posición específica de las partes del cuerpo, y en la improvisación tanto de bailarines individuales como de las parejas. (Cohen Bull, 2001, pp. 406-407)

conocimientos al servicio del repertorio alimentando la ilusión del juego. Por ello más que una obra de arte, el Ballet proponía con sus repertorios, una actividad estética⁹⁰. El novato tenía dos meses para demostrar que dominaba el repertorio. Entonces competía por un lugar y una jerarquía demostrando que glosaba lo ya memorizado. Bajo el patrocinio de “los antiguos” y ante el juicio severo de Sonia Osorio proponía cargadas espectaculares para los bailes de pareja, diseños atrevidos para su vestuario, o secuencias coreográficas virtuosas⁹¹ o atrevidas. Todo lo cual podía hacer parte también de actividades como las comparsas y el reinado. La jerarquía se obtenía por la calidad y oportunidad de las glosas de los bailarines que demostraban la asimilación de la forma y el sentido del juego.

El flirteo amoroso del *pas de deux* constituye el *leitmotiv* de la narración coreográfica. Desde el siglo XVIII el ballet narró el deseo como historia de amor romántico con el baile de pareja, *pas de deux*, combinando pantomima y acrobacia. El ballet logró hacer del movimiento en el escenario una narración romántica, no discursiva sino emotiva, en la que la bailarina devino en una variedad de mujer pública, no obstante el ballet encubriera su sexualidad bajo el melodrama con narraciones frívolas y decorosas y bajo un cuerpo disciplinado (Leightt Foster, 1996). Con el drama romántico la danza pudo emerger en el escenario como un arte autónomo de la ópera al interpretar los pasos desde posturas reveladoras y gestos dicientes. Gracias a ello encontró para cada pasión forma y figura en el espacio, desde lo que ha llamado Susan Leightt Foster (1996) una geometría muscular. La autora muestra cómo las elecciones coreográficas de los creadores en los teatros a lo largo de la Revolución Francesa durante el siglo XVIII, hicieron parte de la configuración moderna de la persona como un cuerpo individual, generizado y enclasado cuya corrección se ejercitaba. De tal manera, el cuerpo suministraba una locación, una especie de origen para la expresión apasionada, soliloquio sentimental del cual dependía la caracterización de las narraciones de los ballets. La promulgación de los sentimientos

⁹⁰ Donde la pregunta no es qué representa, sino qué nos demanda hacer. Como ya se ha señalado, para autores como Katya Mandoki(2006) y Mary Carruthers (2010), la estética es una actividad, no es una característica del objeto ni un estado de la persona.

⁹¹ Me refiero al virtuosismo en el arte.

apasionados y la danza virtuosa evidenciaban la habilidad del bailarín en entrenar el propio cuerpo para la exhibición pública. Así, la danza mostró cómo ejercer control sobre el cuerpo en aras de narrar la subjetividad individual y la actividad social. Leightt Foster plantea así mismo, cómo la danza espejeaba la división de género y clase del trabajo en la sociedad. Hizo uso de vocabularios y estilos distintos para hombres y mujeres bailarines que se cristalizaron en el trabajo en pareja y los roles de los personajes. El ballet dotó especialmente al personaje principal de la mujer con una complejidad ambigua y extraña. Las bailarinas sobrenaturales encubrían su apetito sexual con una belleza etérea o tamizando sus pulsiones bajo una lasitud melancólica. Las extranjeras entrañaban amor y peligro con su cortejo pero también exudaban virtud moral. El personaje masculino que atrajo estas exóticas creaturas perseguía en ellas un ideal seductor que perpetuamente bailó fuera de su alcance. Ya que se consideraba que las danzas nacionales eran expresivas del temperamento de las naciones, se usaban para caracterizar a los protagonistas del relato romántico pues se asociaba el temperamento al lugar⁹². De esos extensos relatos escénicos, los ballets folklóricos de principios del siglo XX destilaron al flirteo de pareja del *pas de deux*, la expresión del carácter nacional. El Ballet de Colombia de Sonia Osorio comparte con muchos ballets folklóricos del mundo ese juego de la pareja romántica como su leitmotiv. Sus coreografías jugaban con ese flirteo usando el recurso de exhibir la destreza del bailarín al cargar a la mujer, mientras ella hacía gala de su habilidad sosteniéndose en un precario equilibrio. Así, la mujer hacía visible su deseabilidad y de paso el cuerpo del hombre era conspicuamente

⁹² Carlos Blasis (Nápoles, 1795 - Cernobbio, 1878), uno de los grandes teóricos de la danza durante el siglo XIX “categorizaba las maneras de acuerdo a regiones geográficas muy amplias de Norte y Sur, planteando que los temperamentos opuestos de éstas dos regiones configuraban las danzas con ciertos rasgos fundamentales distintivos” (Arikin y Smith, 1997:35-36). Las danzas castas correspondían a las naciones civilizadas como Italia, Francia, España, las voluptuosas donde las bailarinas eran criadas en templos provenían de Egipto, los Moros y la España tardía “cuyo motivo central era el éxtasis del amor y cuyo performance, en la mayor parte se le dejaba a las mujeres” (Garafola, 1997:36) Las últimas, las danzas marciales de gracia masculina y fuerza, donde la mujer danzante era más subordinada. Dichos rasgos o temperamentos eran mirados “como una cualidad esencial, una expresión identitaria natural. Por ejemplo, la cualidad de “voluptuosidad” cuando era aplicada a un paso de danza (por ejemplo el pas de basque) servía para significar un lugar distintivo y la gente”(Garafola, 1997:37). “No se esperaba que una danza de carácter reprodujera una auténtica danza folklórica en un sentido etnográfico de estos días, sino que fuera destilada, sus características destacadas de esta manera arrojadas en alto relieve y presentadas a la audiencia en una forma que dieran la impresión de una bien forjada verisimilitud” (Garafola, 1997:36).

deseable (Stoneley, 2007) seduciendo, cargando o exhibiendo a la bailarina. Por ello el camino hacia la diva o el lugar en los repertorios era apadrinado por los hombres. Ellos también debían transitar el camino hacia el “duro” -aquel hombre bello y fornido “que cargara y ojalá bailara como un negro” (Antonia, *ibíd.*) entrenándose en el *pas de deux*. Independientemente de su orientación sexual, al entrenamiento y sobre todo las cargadas, reforzaban el estereotipo del macho heterosexual musculoso y fuerte. La lógica del *pas de deux* le aseguró al relato la posibilidad de mantenerse dentro de los límites del decoro moral burgués, a pesar de que el performance masculino y femenino estuviera trazado en la provocación y el deseo.

La Narración del Ballet como actividad ritual y teatral

Con sus juguetes y reglas la narración carnavalesca provocó también tipos de juegos o actividades y jugadores. Como ya se ha dicho, gracias a ello la narración del Ballet fue glosada y recreada por bailarines, reinas y mecenas como actividad ritual y burlesque. En la casa del Ballet fue más evidente el juego teatral burlesque, en tanto en comparsas y reinados se presentaba como actividad carnavalesca.

Juego teatral burlesque

A pesar de ser central la exhibición de las mujeres, los hombres tenían una función medular no solo en la narración escénica sino también en la organización del Ballet como una empresa productiva. Paradójicamente la narración heterosexual de la Nación se alimentó en gran parte de los relegados, de lo que Ochy Curiel (2001) ha llamado la “Nación herterosexual”. Parte del éxito del Ballet residió en proporcionar un espacio especial a numerosos bailarines, muchos de ellos estigmatizados como “maricones” en la época, quienes representaron en el mundo a la Nación heterosexual y en la casa del Ballet ejercieron de patriarcas como los “antiguos”.

Los antiguos entrenaban a “los nuevos” y eran artífices de los tránsitos entre las jerarquías del Ballet. Ejercieron varios roles: Fueron maestros del movimiento “negro” y

del arte de enseñarlo. Dada su permanencia en la compañía, eran considerados la memoria viva de los repertorios que todos los novatos debían conocer. También eran “los de la rosca” que se “encerraban en la oficina con Sonia” para participar en la proyección de temporadas, giras o los nuevos espectáculos que año tras año gestionaba Sonia Osorio como por ejemplo: hacerle el carnaval a las reinas o el show televisivo de coronación del Reinado Nacional de la Belleza de Cartagena. Algunos de los antiguos proporcionaban también el “tramoyo”, como se le decía a los trucos de maquillaje que volvían bello y deseable todo cuerpo y rostro, gracias a su conocimiento experto como peluqueros o porque hacían parte del mundo transformista en la noche.

Para uno también era chévere que le diera el poder a ellos porque, por ejemplo a mí, yo creo que yo nunca ni siquiera aprendí a maquillarme y él maquillaba, y yo le decía: “Fulano maquíleme” y Fulano es ahora de un no sé qué, que maquilla modelos y reinas ahí en Miami. Entonces “te voy a agrandar aquí para que se vea no sé qué” y entonces los trucos [...] ellos maquillaban y uno quedaba divino. [...] Entonces yo digo que menos mal que tenían poder, y ella [Sonia Osorio] necesitaba darles poder porque eso era también lo que garantizaba que las mujeres iban a salir bien puestas, que el que tenía feo allí entonces ellos ayudaban a lo que se llama “el tramoyo”. (Antonia, *ibíd.*)

El tramoyo como juego de la simulación y el disfraz propio de las mascaradas carnalescas podía ser muy estimulante y nutrir el juego: el llamado *prendamiento* por Katya Mandoki (2006). Pero también como todo juego estético, el tramoyo podían llevar a quien lo permitiera, al *prendimiento* que señala Mandoki, a caer en la pasividad y quedar a merced de, capturado por el juego, debilitado, obnubilado o vulnerado como pareciera señalar el comentario de Antonia acerca de Hortensia de quien ya no pudo ser más su amiga.

Hortensia era muy bella, con una cara así exótica y una boca así carnosa, ojos negros, pelo oscuro, piel trigueña, Sonia era matada con ella. Y por ejemplo José, uno de ellos [los del tramoyo] la cogió que no sé qué y se la llevó al reinado del bambuco. Mira, cuando yo me di cuenta, la nariz, operada. Porque era un poco mi amiga, era mi amiga, sí, y yo “Hortensia, pero Usted está loca, usted que se ..., cuando vine a ver, las tetas ...sí. Pero ahí sí me empecé a apartar, porque, no, a mí me parecía, que no sé qué... y luego la cola, reina del bambuco, bueno en fin no ganó, etc., pero a mí eso ya no... (Antonia, *ibíd.*)

Tal vez lo que denuncia de manera más explícita el tipo de poder que ejercían los antiguos fueron las formas de tratamiento que imponían. Ellos extendieron al Ballet las denominaciones que circulan en los ambientes homosexuales. Tal es el caso del término “*fémima*” que está cargado de ambigüedades. Si bien, el término señalaba la deseabilidad

como afirma Adrián quien pasó brevemente por el Ballet de Colombia en los años noventa: “por ejemplo si yo dictó una clase [y] les digo [a mis alumnas] más femeninas o más *féminas*, es más cabareteras, más mujeres, más hembras, más *sexys*” (Entrevista a Adrián, 27 de abril de 2014). También el término *fémmina* operó en el Ballet de Colombia como esas etiquetas que según María Elvira Díaz (2006), se usan para interactuar y hacer efectivos repertorios de deseo y poder en los ambientes homosexuales. En el Ballet *fémmina* “se refiere a un hombre gay que es muy afeminado” (Adrián, *ibíd.*) lo que es fuente de rechazo. El término *fémmina* en contraste con “el duro”⁹³, la cúspide en escena del estrellato masculino pondera, como lo afirma Díaz Benitez “lo viril como fetiche, y lo afeminado como vergüenza” (2006:290). Al ser impuesto a los hombres independientemente de su orientación de género se ejercía como un acto burlesque de poder y reordenación. Según Robert Allen (1991) el burlesque es una forma de actuar contradicciones culturales. Su eje organizador es el sistema de género heteronormativo, que a manera de retruécano cita, para invertirlo provocando la ambigüedad. Y es así como la *fémmina* podía referirse a la mujer hiper deseable, meta del camino de consagración como diva en el Ballet cuyas claves podían o no revelar los “antiguos” a aquellas mujeres que se sometieran a su protección, también la *fémmina* era un acto de reordenación dentro del espacio liminoide del teatro impuesto por los “antiguos” para hacerse reconocer el poder entre los hombres, pues el término también señala peyorativamente al hombre afeminado.

En el reino cultural, grupos en condiciones de ejercerlo raramente ejercen su poder con la fuerza y la franqueza que sugiere el término “dominación”. En cambio el poder se expresa a través de la ordenación: esto es, intentando regular a través de arreglos de las cosas en rangos y órdenes- qué está arriba, qué está abajo, que es nuestro qué es ajeno. Cada instancia del discurso es en si misma un acto de ordenación y articulación (ambos en el sentido de publicar y en el sentido de vincular) de significados. Y a la vez, así como puede ser explícitamente ordenativo el discurso, también puede ser un discurso insubordinador: Discurso que transgrede o invierte los órdenes existentes, discurso que desafía la noción de órdenes fijos o de una autoridad ordenadora de otro discurso.(Allen,191:34)

⁹³ Para aquellos hombres altos y guapos era posible apropiarse el estereotipo y convertirse en “el duro”, mito hegemónico del deseo, de cuerpo ejercitado y musculoso cuya imagen viril “es la más vendida en los medios de comunicación y constituye una representación hegemónica de lo gay, relacionándose frecuentemente con las clases medias” (Díaz Benítez, 2006:286)

De no reconocer esa autoridad, el novato podía ser objeto de otras acciones carnavalescas como ser burlado y desnudado en público y a mansalva.

Cuando entraba un hombre -“mmm, **se creía más bella que el resto de ellas**⁹⁴...”- posiblemente eran las acciones que hacían que yo te digo, como esto de que estando en el salón [...] por ejemplo era que lo empelotaban, posiblemente porque habían sentido eso ¿sí? y había que usar una forma para que entendieran que ahí había poder y que se bajara. (Antonia, *ibíd.*)

A las mujeres se las denominaba como *machecita* o *gallina* que para quienes aceptaban la ruta de la *fémima* en la que eran expertos los “antiguos”, podía resultar inclusive cariñoso.

¿Despectivo? No, hola *gallina*, ésta *gallina*, llegó una *gallina* nueva. Pero yo por ejemplo nunca sentí, desde mi experiencia digo, no la verdad no, a mí me parece que ellos...ellos eran amables (...) **yo fui noble**. O sea, yo entré ahí y yo sabía que yo tenía que aprender, y ellos digamos que yo cuando entré ahí, me vieron que yo tenía unas cosas. **Yo sabía que yo tenía unas cosas pero que había una cantidad que yo tenía que aprender y que si no las aprendía pues seguramente yo me iba a quedar ahí, y yo no me quería quedar ahí abajo** ¿verdad? yo me acuerdo que ellos, -“¿Pero Usted qué?”- y me subían la trusa hasta metérmela en la cola, (...) muestre las piernas que tiene, que son largas que no sé qué” (Antonia, *ibíd.*)

Aceptar las formas de tratamiento también era acceder a las claves que ofrecían la ruta hacia la deseabilidad que se vivía como un cambio interior.

Yo me siento diferente frente a la gente que nunca tuvo esa experiencia. Es una cosa interior. Yo misma me aprendí a conocer yo que tengo la pierna larga y delgada pues entonces usó un pantalón apretado para que se vea no me voy a poner un sangandón largo para que no se vea nada. (Antonia, *ibíd.*)

La ilusión del juego cifrada en provocar el deseo como una forma de ejercicio de poder se focalizó en la belleza y lo negro. En el Ballet estar bello constituyó una estrategia de movilidad artística y social. El patrón de belleza era negro ya que “su cuerpo y sexualidad fetichizada ofrece una fantasía de “lo dionisiaco, una utopía erótica y genital” (Díaz Benitez, 2006:298). El tramoyo estaba puesto al servicio de que esa sexualidad fetichizada adjudicada al cuerpo negro se transformara en exótica. Lo exótico remite a la posibilidad de blanqueamiento como por ejemplo las extensiones de pelo lacio, la nariz fina o las piernas largas. Antonia quebró la ambigüedad que exigía lo exótico cuando se rizó el pelo siendo solista de la Joricamba.

⁹⁴ El énfasis es mio.

Por ejemplo mi pelo negro, yo recuerdo que cuando yo me corté el pelo y me lo encrespé ella [se refiere a Sonia Osorio] se puso furiosa, mejor dicho, se puso furiosa, me dijo hasta HP, y yo pero, nooo, eso se usaba en mi época....pero claro, y uno hora entiende esas cosas. (Antonia, *ibíd.*)

La mirada que ejercía Sonia Osorio que como dice Antonia “ella encuentra qué es lo que tú tienes bello”, estaba puesta “no para pornolizar”, sino para otorgarle un lugar en el relato de la Nación. Esa mirada cuidaba que la narración del Ballet se ajustara al rango de juego posible entre las élites (comparsa y reinado) y el Ballet atendiendo al blanqueamiento y la clase. Ese estrecho rango era el que rebasaban personas como Hortensia que quedaban capturadas por el juego de alguno de los antiguos y a la deriva de los muchos otros juegos que se jugaban en torno al Ballet, y que le mereció el repudio de Antonia.

Lo bello eficientemente administrado permitía desplazar el estigma de clase, género y raza (del negro, el indio y el blanco) llegando a incrementar al igual que en los ambientes homosexuales “el campo de posibilidades de los individuos así como el margen de maniobra, de inserción, aceptación y tránsito.” (Díaz Benítez, 2006: 289). Al igual que las etiquetas podía ser esgrimido para provocar el deseo y ejercer el poder. El ambiente homosexual que se articuló en torno al Ballet impuso con términos como la *fémmina* o *gallina* una ruta burlesque de organizar la experiencia, entrenar bailarines, presentar identidades que permitían como se dijo, márgenes de maniobra, inserción, aceptación y tránsito en el relato del Ballet de Colombia.

Esas relaciones burlesque hacia los años ochenta coadyuvaron a que la forma de la organización del Ballet de Colombia como un escenario productivo fuese *tipo cometa*, como lo señala Roberto DaMatta (2002) para las comparsas carnavalescas. Siendo cerrada en su núcleo constituido por Sonia Osorio y los antiguos aparentaba ser abierta a todos. Proporcional a la cercanía con el poder que ella encarnaba, se daba la visibilidad, el poder, y la permanencia del resto de bailarines, que hacían parte de la cola del cometa. El escalón más bajo eran “los nuevos”, aquellas personas que tras el espejismo de viajes y reconocimiento podían trabajar con o sin salario en espera de la oportunidad de hacerse valer como un jugador en propiedad de la Nación heterosexual.

Un esquema de esa organización tipo cometa se ejemplifica en la figura 22.

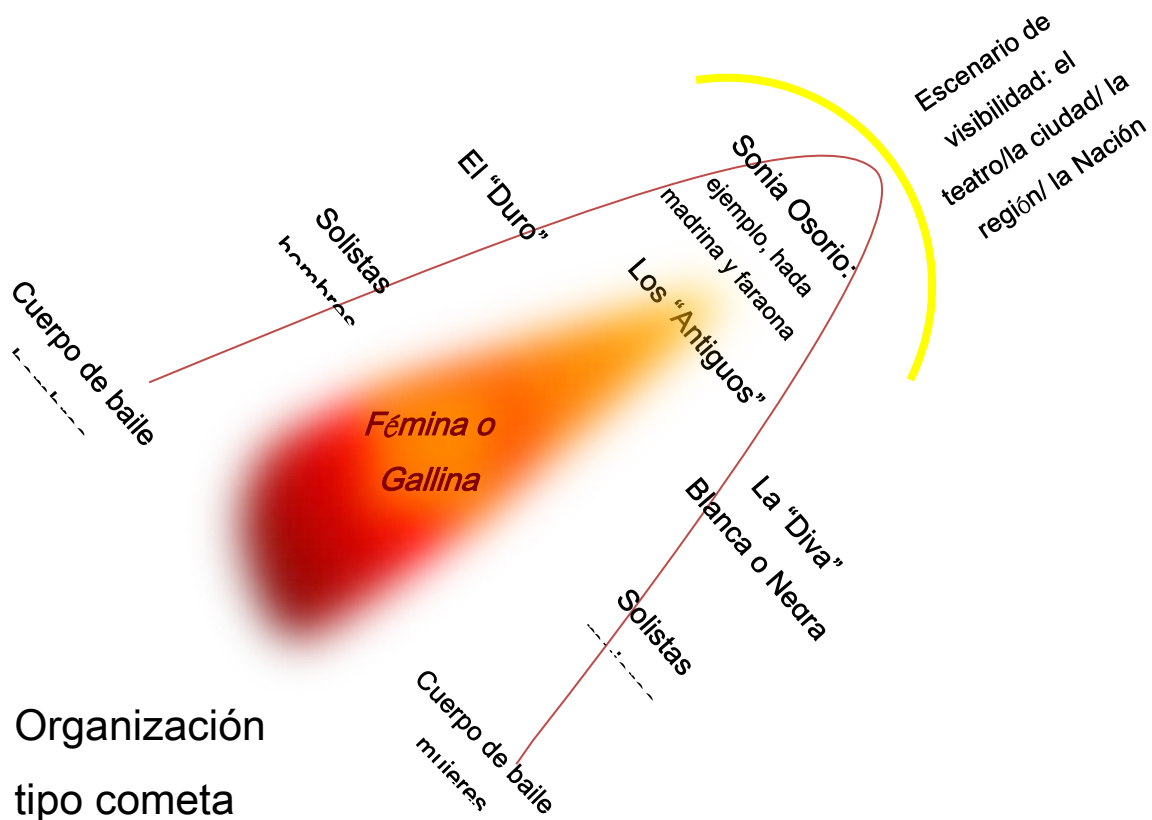


Figura 22: Diagrama de la organización tipo cometa del BC

Juego carnavalesco: el desfile y la mascarada

Ya hemos relato en apartes anteriores las estrechas relaciones entre el Ballet de Colombia y las comparsas del Country Club de Barranquilla. Un ejemplo de cómo la narración del Ballet de Colombia suministró los juguetes y reglas del juego que compartieron y orientaron la acción ritual carnavalesca, es el Mapalé. Si recordamos las secuencias de movimiento del Mapalé que Antonia realizaba con su cabello lacio en el

solo de la Joricamba (ver pag 102), esas secuencias según los recuerdos de Ernesto, se retomaron en los noventa en la escena *La Lujuria* de la comparsa de *Los Siete Pecados Capitales* del Country Club de Barranquilla (ver 65-67). Como vimos en los testimonios, el drama romántico era el eje de la composición carnavalesca que permitía a la reina o capitana encarnar la fantasía de la mujer como objeto de deseo y veneración. Para ello, todos los participantes se desplazaban con el disfraz y la mascarada, amparados en el juego carnavalesco. El macho de poder bailaba lo del bailarín sin correr el riesgo de ser juzgado como “la marica”. La niña podía bailar la lujuria apropiando el movimiento negro palenquero en el pelo reforzando la distinción social y de raza al trabajar el fragmento. El bailarín del Ballet, rodeado del aura de haber sido aplaudido viajando por el mundo y representando a Colombia, replicaba a Sonia Osorio en los ensayos y tras bambalinas. Y todo ello era posible porque Sonia Osorio estaba desplazada en la faraona, la dominatriz, el anverso del patrón de la sociedad patriarcal que el socio del Country Club al contratar la comparsa, encarnaba como gran mecenas del carnaval de las élites.

En cuanto al Reinado de Belleza de Cartagena, coreografías como el *Mapalé* hacían parte de la puesta en escena de la competencia, como lo rememora Ana de Ruiz: “El espectáculo de la coronación siempre llevaba un ballet de Sonia. En Cartagena no presentaba una comparsa completa sino la danza del *Mapalé*, porque no puede ser tan largo” (Ana de Ruiz, *ibíd.*). Veamos brevemente la relación entre la narración del Ballet de Colombia y el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena.

Por cerca de veinte años Sonia Osorio fue contratada por el Reinado Nacional de Belleza para participar con el Ballet de Colombia en la realización de la ceremonia de elección y coronación de la Señorita Colombia. El evento que desde 1949 se trasmite en directo por el canal público de la televisión, tuvo por largos años una difusión masiva en todo el territorio nacional. El reinado se inició en 1934. Desde 1980 se inicia la transmisión a color a cargo de RCN⁹⁵ televisión, empresa que detenta los derechos de transmisión aún en el presente. Desde 1982 la velada de coronación de la Señorita Colombia se realiza en el auditorio Getsemaní del Centro de Convenciones “Julio César Turbay Ayala” de la ciudad de Cartagena. El formato de la ceremonia está elaborado para hacer posible la

⁹⁵ Radio Cadena nacional

trasmisión en directo por la televisión. Es así como, replicando formatos similares de los grandes shows mediáticos de la industria del entretenimiento norteamericana, en el evento se entrelazan los diferentes desfiles, selección de finalistas y coronación con shows de música y de danza. Si tomamos la versión del Reinado de 1986⁹⁶, donde se coronó como Reina a la candidata de Antioquia Patricia López Ruiz, allí el Ballet de Colombia tuvo a su cargo tres sesiones además de la presentación de la participación del Ballet que hacía en vivo Sonia Osorio. En la primera sesión se puso en escena una versión del *Mercado Campesino* en donde las bailarinas mujeres eran las concursantes del Reinado, quienes llevaban los productos típicos de sus regiones acompañadas por los bailarines hombres del Ballet. Para ello se adaptaron las frases de movimiento, los vestuarios y las utilerías de la coreografía original, a los requerimientos de exhibición en televisión de la belleza de cada candidata y los productos de su región. En la segunda sesión, los bailarines del Ballet elaboraron cortinas coreográficas que enmarcaban la salida de cada candidata al desfile en traje de baño. En la tercera sesión se insertó un video realizado en exteriores, que recreaba el inicio de una cumbiamba callejera entre vecinos en la Cartagena antigua y culminaba con esa misma cumbiamba nocturna, en torno a una hoguera en una playa. Allí, con la participación de los bailarines del Ballet de Colombia, se adaptó y recompuso la cumbia del repertorio coreográfico (la narración del Ballet) para enmarcar la exhibición de la Señorita Colombia 1985 bailando cumbia, María Mónica Urbina Pugliese, quien debía entregar la corona a su sucesora.

Siguiendo las mismas estrategias usadas en la comparsa del Country Club de Barranquilla, el grupo de bailarines entrenaba a las candidatas, pero a diferencia del Club, en el Reinado ellos también bailaban. Sonia Osorio y los bailarines mediaron incluso en las decisiones del concurso. El testimonio de Antonia lo ratifica: “Sonia a la que le gustaba, eso le ponía el show, que la cargaran, que no sé qué cosa, y a la que no, si eso –“hagámosle cualquier cosa, que camine así”- (Antonia, *ibíd.*). Es claro el papel medular que ejercía la narración del Ballet de Colombia en ofrecer los arte-factos (juguetes y reglas de juego) que les permitían a las candidatas poner en escena su tipo regional y su “colombianidad”. Entre los años ochenta y noventa, las maneras de transitar

⁹⁶ En YouTube se pueden encontrar fragmentos del evento de una realización audiovisual no oficial, bajo el nombre: JULIO NAVARRO PRODUCCIONES (Navarro Moncada, 2013,10/11/2015)

esos arte-factos permitieron a las élites regionales -parafraseando a Ingrid Bolívar (2001)- competir por el reconocimiento de su propia distinción y su preeminencia social como el “nosotros” nacional. Ya que juguetes y reglas del juego de la narración del Ballet de Colombia alimentaron el juego de apuesta y desafío del reinado, las coreografías que configuraron las diferencias regionales en el Ballet proporcionaron al concurso los engranajes para crear entre candidatas, comitivas y audiencias, un sentido vivido excitante y cautivador del “tipo” personal y colectivo como evidencia de la región y la Nación.

El estilo de la fémina que conocían y ejercía Sonia y los antiguos como una forma de poder desde la etiqueta de deseo y poder, el performance de lo femenino o la ilusión del juego, permitía a las diferentes audiencias la experiencia encarnada de la Nación en el Ballet, la comparsa y el reinado. Pero ya en la clase de rumba la fémina como experiencia ejemplar de ser mujer colombiana, la encarna el maestro. Al igual que el place-maker de los Apaches quien convoca las palabras que proporcionan el itinerario para traer las voces de los ancestros a la existencia, el maestro, modelo de la fémina, despliega el itinerario de prácticas y experiencias en aras de conseguirla. Ese itinerario fue elaborado con tal cualidad, que las mujeres y yo consentimos en dejarnos ir para encontrar en ella, la fémina, nuestra emotiva y encarnada experiencia de ser y sentirnos colombianas. En el siguiente capítulo seguiré lo que he llamado *La ruta de la fémina*, tal cómo se despliega en la clase de rumba, que es el arte de memorizar secuencias y sincronizar emociones para poder glosarla. Allí, aceptar hacer de la fémina, la estela por donde transitar el propio camino para pertenecer y participar de una comunidad más amplia, en este caso el ser colombianas, es un acto creativo.

Capítulo 3

La clase de Rumba, un escenario especial

“Estás en mi recuerdo y entre las cosas más hermosas que yo viví, amargo y dulce como el lamento de ésta cumbia que te escribí”. Bailando, algunas cantamos ese estribillo. Otras balbucean ocasionalmente palabras, sílabas o sonoridades que se pierden en los altos decibeles del tema musical *Amargo y Dulce* interpretado por Dorys Salas y la orquesta La Tremenda de Venezuela. –“Ya sacó la viejoteca”- murmura Namy en señal de protesta, la adolescente que se ha ganado con su persistencia un lugar de privilegio detrás de Adrián y que por momentos logra bailar como su sombra en el salón. Visiblemente decepcionada porque “esas canciones no son las que ella bailarí en una rumba” (entrevista a Namy⁹⁷, septiembre 9 de 2012) toma su botella de agua Addidas y atraviesa la puerta hacia la caminadora del gimnasio. El resto nos quedamos bailando plácidamente la frase de movimiento que diseña Adrián frente al espejo y de espalda a nosotras (puedo decir nosotras pues ese día como muchos, el único hombre es Adrián). De tanto ver y repetir ese diseño ya somos cardumen que va y viene sobre el mismo punto, como lo hacen los coristas de orquesta de música tropical. Fue solo hasta la minuciosa revisión de los videos de mi observación etnográfica cuando pude entender que esa sensación de acunarme en la inercia del movimiento se hacía desde el paso-arrastre de la cumbia. Pienso en aquello de lo “tan familiar que ya es olvido” que propone Gregory Bateson (1972).

“Cumbia de Colombiaaaaa”, “arribaaaaa”, suenan las animaciones de Adrián mientras va trenzando caminos entre el cardumen, acompañando y motivando nuestro desempeño. Una vez está seguro de que cogimos el paso, y unos cuatro, ocho o diez y seis tiempos

⁹⁷ Seudónimo.

musicales más adelante, pero siempre ajustándose rigurosamente a los acentos o cortes de la canción que conoce al dedillo, logra que el cardumen lo siga dócilmente hacia nuevas direcciones y figuras retomando la cabeza del grupo desde el lugar más visible para todas: el espejo al lado de la puerta por donde se fue Namy, donde lo miramos, nos miramos, imitamos, ajustamos y comparamos.

Al otro lado del espejo en el extremo opuesto a la puerta está la consola de música hacia donde se dirige Adrián frecuentemente para ecualizar sonido y velocidad. Esta vez lo hace para cambiar el tema musical por *Single Ladies* de la afamada Beyoncé. No importa la edad de las participantes, que fluctúa entre nueve y sesenta años, pues los hábitos de escucha nos acercan sensorialmente a los más jóvenes. Lo que propicia la intimidad no son solo los altos decibeles del rap y la percusión que se siente como golpes en el cuerpo- sinestesia que logra Adrián manipulando los bajos en la consola-, sino la familiaridad que a fuerza de repeticiones dentro y fuera de la clase de rumba logramos tener con el tema de movimiento de esa fémica provocadora que desfila su sexualidad caminando en pasarela. La cualidad del movimiento de esa fémica fabulosa que encarna Adrián y reverbera con las imágenes de la gran diva Beyoncé, aunada al ambiente sonoro me avasalla sensorialmente en medio del contagio cinético. Me muevo sintonizando en el espejo mis movimientos con el flujo de las imágenes de la diva, los movimientos de Adrián y mis compañeras. Convergemos todos emocionalmente hacia un estado de abandono a la excitación. “Con Ustedes puedo trabajar con toda la aceleración” dice Adrián tras manipular la consola, muy orgulloso de nosotros y de su hazaña, porque la aceleración es virtuosismo en danza. Con la nueva canción llegan nuevas frases de movimiento y nuevas animaciones: *jayayyyyyy!*, deja caer en medio de sus recorridos para corregir a Erivi el movimiento en la cadera y no en los hombros, sonriendo y mirándola, para después retarla a que se ajuste a la aceleración. Bate rapidísimo su mano al frente de la cadera de Erivi y grita “*¡menea-menea-menea!*” mientras la mira con una sonrisa. “*¡más, más, más rápido, más rápido!*” repite sobre los últimos acordes de la música frente a ella, haciendo de ésta una de las pocas ocasiones memorables en que no cierra el tema musical con su pose teatral frente al espejo - que todas tardíamente imitamos-, sino que le entrega el protagonismo del cierre al movimiento en las caderas de Erivi. Todas las miradas se posan en el espejo siguiendo

el movimiento de Erivi, que continúa aún después de haber terminado la música. Nuevamente Adrián hace derroche de su destreza en conducir el flujo de la experiencia en la clase, aprovechando nuestra fascinación. Retoma nuestras miradas en el espejo haciéndose delante de Erivi, quien lo sigue, con lo que se inaugura una larga fila que se mueve caprichosamente por todo el salón. Complacidas, nos sumamos a la fila mientras reverberan los tambores que acompañan las secuencias de movimiento de versiones estilizadas de Congas, Toritos y Marimondas que hacen parte de las comparsas del Carnaval de Barranquilla. Adrián las entrelaza con el saludo típico de la Reina del Carnaval que no dudo en imitar sonriendo, mientras camino en unos tacones imaginarios, con una mano en la cintura y la otra saludando como una reina a las ventanas, paredes, puertas y espejos.

El texto anterior busca reconstruir a partir de las notas de mi trabajo de campo, un día cualquiera en la clase de rumba. Antes de analizar la experiencia en la rumba, hago un breve recuento de la rumba como género de danza de salón.

La rumba como práctica de salón que está basada en el son cubano, se le opone la llamada *rumba afro-cubana*. Ambas han recreado el estereotipo de la mulata cubana que como vimos en el capítulo uno, fue tropo sublime en la jerga nacionalista de finales del siglo XIX en Cuba. Dice Macmains citando a Moore que la práctica callejera y popular de la rumba “fue legalmente prohibida en Cuba en el temprano siglo XX por su asociación con los negros de clase baja de la cual se desarrolló, o más bien con las prácticas de santería que podían ser utilizadas en términos de rebelión”(Macmains,2010:47). El que la revolución y el embargo a la Isla cortaran los intercambios culturales entre Cuba y Occidente, provocó que se desarrollaran ambas manifestaciones, la rumba de salón y la afro-cubana, como “tradiciones paralelas”, término acuñado por Antony Shy para referirse a aquellas tradiciones que teniendo una vertiente común no se intersectan. El haber sido prohibida bajo el capitalismo y la dictadura como una práctica peligrosa por ser negra y popular catapultó la rumba callejera como baile nacional ya que era afín a los intereses de la Revolución Cubana. Como consecuencia de ello, hacia 1980 la Compañía Nacional de Folklor de Cuba empieza a incluir la rumba afro-cubana en sus giras internacionales. Hoy en día ese entramado de relaciones e intereses que han hecho de ella el epítome de

lo nacional bajo la Revolución Cubana, han entronizado a la rumba afro-cubana como la práctica popular de origen ancestral, genuina heredera de la estética africanista. No obstante multiplicidad de rumbas proliferaron en la isla de Cuba y fuera de ella “antes y durante la exportación internacional y la transculturación a lo largo de la primera mitad del siglo veinte” (Ibíd.:47). Hacia 1920 la versión *rumba de salón*, es aclamada en París al amparo del género del burlesque y el vaudeville y la fascinación con la “negritude”. Ya en los treinta Estados Unidos vivía una verdadera rumbamanía que anima el movimiento del “Harlem Renaissance”¹. Al amparo de la industria del espectáculo, la rumba, como nuevo género, nació de la mixtura de diversos estilos de danza y músicas latinoamericanas con la música cubana popular atendiendo a la fantasía exótica internacional. Lo negro entra a los cabarets y hoteles de Cuba a la manera de los shows que se veían en los cabarets norteamericanos y europeos de la época, atendiendo a la obsesión con lo exótico de los extranjeros. Si aún hoy día “la rumba de salón continúa atormentando las audiencias occidentales a través de su sexualidad ilícita implícitamente negra” (Macmains,2010:47) es porque su éxito está íntimamente ligado al escándalo. Como bien lo dice Juliet Macmains (2010), la ilicitud y negritud de la rumba fue importante para su éxito inicial como rumba de salón en París en los años veinte y en Estados Unidos en los treinta, e incluso para el prestigio actual de la rumba afro-cubana al amparo de la Revolución. Ambas rumbas “revelan un profundo y perturbador legado racista y la resiliencia de la rumba en reafirmar características vitales a través de una centuria de apropiación, recontextualización y transculturación” (Macmains,2010:48).

Adrián, el maestro y modelo de la fémina.

El maestro en conducir el flujo de la actividad descrita al inicio del capítulo, quien abre perspicazmente la fémina como una experiencia estética colectiva es Adrián. El la encarna, y sabe cómo dirigir la clase para que su fémina se vuelva nuestra ruta. La oportunidad le llegó merced a esas redes de solidaridad que suelen darse entre bailarines gay en una de las numerosas ocasiones en que se vio literalmente en la calle. Un amigo, a quien recuerda con conmovido agradecimiento, le dijo:

-“Nene no te preocupes que aquí en Bogotá tú vas a seguir, yo te voy a ayudar- me dijo- necesito que me hagas un remplazo. Yo voy a dictar una clase de rumba en un gimnasio (...) A ver, lo único que tienes que hacer es pararte al frente, mover la colita, y que los demás te sigan. ¡No más!”- (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Él supo hacer que la experiencia de la persona que se da en los escenarios del fitness⁹⁸ se volviera una práctica ritual orientada por su performance de la fémina que “mueve la colita” frente al espejo. Echó mano del virtuosismo en el baile de pareja que lograra con su hermana desde su temprana infancia imitando temas y artistas de moda de los videoclips de la tele. Así mismo, su fémina la alimentó con su formación en folklor de proyección con el maestro Jaime Orozco y eventuales participaciones en otros grupos de la época (entre otros el Ballet de Colombia) y con su destreza en provocar el deseo en el género burlesque que rememora de su participación en un montaje teatral y de su experiencia como artista en un bar gay.

El recorrido de Adrián es una larga búsqueda de aceptación a su actuación de la deseabilidad en solitario, sin la mascarada de la pareja. El punto de partida fue desde siempre la danza que le ofreció desde muy temprana edad un lugar social, reconocimiento y visibilidad.

Él, al igual que su hermana y muchos bailarines en Colombia se formó en la televisión.

Yo creo que empecé en la casa viendo videos musicales porque mis papás no permanecían con nosotros. Ellos trabajaban y nos dejaban a nosotros encerrados en un cuarto. Generalmente permanecíamos yo y mi hermana, porque ella es bailarina. Nosotros crecimos como uña y mugre, nos llevamos sólo once meses de diferencia. Pero nosotros veíamos muchos videos musicales, de ahí que nosotros dentro del cuartico que era una habitación pequeña donde nos dejaban con candado, nos encantada jugar a ser bailarines o jugar a ser actores y esas cosas [...] Yo era un fiel enamorado de

⁹⁸ Zandra Pedraza en su texto *Derivas estéticas del cuerpo* (2009) habla de “el sentido de un régimen estético-político que condensa, en la actualidad, la concepción sobre la condición humana y las formas de vivir la vida. En este régimen el orden corporal se instaura en las nociones de subjetividad y corporalidad como expresiones de la norma humana contemporánea. Esta situación “hiperestésica” modifica la relación de cuerpo y poder en las “sociedades de la experiencia”, cuyos valores se han propagado y enraizado desde la segunda mitad del siglo xx, alimentados por la tecnología, el consumo, el conocimiento científico y la garantía de derechos estéticos como elementos fundamentales de la condición humana. Estos elementos que se interpretan aquí como indicadores de un proceso masificado de estetización se vinculan con la experiencia corporal como hecho que traduce la noción contemporánea de bienestar y sentido existencial.” (Pedraza, 2009:76)

Brillantina⁹⁹, de cuando veía musicales como por ejemplo, cuando veía el show de Jimmy¹⁰⁰, cuando veía transmisiones de espectáculos yo decía: -“algún día quisiera bailar como ellos lo hacen”-. (...) Nos criamos los dos y nuestro compañero fiel era la televisión (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011).

Las bondades de ésta formación fueron reconocidas con el premio que sistemáticamente obtuvieron él y su hermana en el concurso de baile de la fiesta de fin de año que RCN ofrecía anualmente a sus conductores en Duitama.

Nos animaba que llegara diciembre porque sabíamos que era la fiesta de la empresa. Yo creo que todos eran conscientes que la parejita de baile iba a participar, entonces ya nos esperaban. Yo recuerdo que yo tenía que estar en unos seis años, siete años, muy pequeños claro, y fueron como 7 años bailando. Entonces duramos como hasta los trece años que fue cuando mi papá se retiró de la empresa. (...) nos poníamos la percha, la de fin de año, y para nosotros era muy importante porque imagínate era llegar con el mercado de diciembre para celebrar (...) Ese era el premio, era la ancheta gigante con el mercado de diciembre (ibíd.)

Como pareja de baile de su hermana, Adrián siguió obteniendo incluso en su adolescencia numerosos reconocimientos en otros escenarios, como sucedió en el primer Concurso de Talentos de Boyacá. Pero no corrió con la misma suerte cuando se presentó en solitario, pues reforzó el estigma que rodeó siempre su orientación sexual:

Una vez hicieron una jornada cultural en el colegio y yo quise bailar. Me ofrecí como bailarín. Me ofrecí a bailar y no había nadie quién bailara conmigo. Me dijeron: Si quieres bailar tienes que bailar solo. Y en esa época estaba de moda la lambada. **Pero me dijeron hay dos niñas que quieren bailar también la lambada y la quieren bailar de manera independiente, quieren bailar en el mismo escenario a la misma hora, pero cada uno su coreografía**, entonces yo dije:-“Ah bueno listo. De hecho vamos a bailar el mismo tema”-, que era el de moda. Entonces me paro yo en ese escenario frente a todos los pelados del colegio. Y yo con la pinta de moda que era la camisita recogida de nudito, el pantalón blanco, la balaquita, que yo no sé qué, y me paro en ese escenario. Dios mio, y empecé a bailar. Muchos chiflaron, otros les gustó, pero me sentí muy achantado. Me sentí achantado porque de todas maneras, sobre todo los pelados de octavo y noveno, y yo estaba como en sexto, pues son pelaos que no tienen, y en Boyacá, no tienen ni idea de qué

⁹⁹ Grease (Brillantina) es una película musical de 1978 ambientada en los años 50, dirigida por Randal Kleiser y protagonizada por John Travolta y Olivia Newton-John. En ella John Travolta usa la danza de pareja de forma agresiva y llamativa creando un sentido de la persona fuerte, competitivo y sexy. La película recrea el ascenso social (Cohen-Bull, 2001)

¹⁰⁰ El show de Jimmy fue un popular programa musical y humorístico de la televisión colombiana, emitido entre 1971 y 1993. El programa era presentado por Jimmy Salcedo cantante, pianista, humorista y presentador de televisión oriundo de Mompóx.

es cultura, ni el arte, entonces pues no, la chiflada, la crítica, yo no sé qué, y ese fue el último día que yo bailé en el colegio nunca más volví a bailar. Fue muy fuerte y después de eso ya me empezaron a poner más estigmas, más clichés, más cosas, ¡ay que la mariquita!, ¡ay que yo no sé qué!, ¡ay que qué va a bailar!, ¡ay que va a mover el trasero! y cosas así. Entonces yo me empecé a aislar de todo el mundo y me empecé a volver un chico solitario. [...] realmente y con quién yo me refugiaba era con mi hermana que era la bailarina, que nos entendíamos mucho. Entonces yo llegaba feliz a la casa a encontrarme con ella. Pasó el tiempo y ya crecimos y ella se enamoró y Adrián quedó solo. Se enamoró, se embarazó muy joven a los 15 años, para mí fue muy duro, muy traumático todo. Y todavía yo tenía sin embargo la idea de querer bailar, querer bailar (ibíd.)

No fue muy distinto cuando años después intentara ser corista de orquesta.

A: Económicamente ella [la hermana] no estaba muy bien por los niños y yo la convencí de que se presentará en una orquesta, que bailara con una orquesta de música tropical también chucu chucu, de todo. Ella me decía que no, y yo le dije: “vamos, que no pierde nada, qué pierde con ir”. Claro, en mi interior el que quería pertenecer a la orquesta era yo pero yo no lo podía hacer porque no era mujer, **yo quería proyectar mis sueños en ella, con ella**, y la llevé, yo fui el que entró a hablar con los de la orquesta y les dije que tenía una hermana que bailaba muy bien. Me dijeron: “¿y ella de dónde salió?”. –“Ella está aquí afuera”. –“Pues dígame que entre”. Y entró. La pusieron a bailar y quedó, y era una de las bailarinas que estaba en Boyacá de las que más solicitaban las orquestas. Yo era como la sombra de ella ¿si me entiendes?

MT: ¿el manager?

A: No, no era el manager. Yo era el que la había impulsado, pero **era yo el que soñaba con estar encima de las tarimas, y no podía**. Porque en una región tan machista, que va a hacer un hombre bailando con una orquesta. Sin embargo una vez ella habló para que me dieran la oportunidad de hacerlo. (...) claro yo las veía y me brillaban los ojos de que el solo hecho de no haber nacido mujer... y yo quería estar allá. Entonces, una vez convencimos a una orquesta que me diera la oportunidad y me fue muy bien, me fue muy bien, pero el machismo en los pueblos era enorme, la gente, las mujeres, eran contentas de ver a un bailarín pero de todas maneras había una cierta restricción. Si había mucha agresión verbal: “¡Bajen la mujercita!, ¡mariquita!”- cosas por el estilo, y ya no aguanté (ibíd.).

A los 21 años emprende camino a Bogotá, dejando atrás la homofobia que le había cerrado las puertas a los escenarios prestigiosos y deseables para él como solista en ferias, fiestas y concursos regionales. Pero también fue una manera de alejarse de un tipo de folclor que no le interesaba a pesar de haber sido invitado a participar en la posición más prestigiosa que es la del coreógrafo. “**Yo quiero algo mucho más grande que ése bambuco, o ese pasillo o esa guabina**. Yo no quiero eso. Nunca de hecho pertenezco al grupo de danzas de allá de Duitama”(ibíd.).

En Bogotá conocería un folklor que él define como “exquisito”, a manos del maestro Jaime Orozco, quien como ya se dijo, fuera uno de los primeros coreógrafos del folclor de proyección y quien estaba fuertemente influenciado por la escuela de Moiseyev a través de su maestro el ruso Kiril Pikieris. El ballet folklórico de proyección es como lo llama Adrián: un “folklor balletizado”

Los montajes de Jaime Orozco son exquisitos. [...] él por ejemplo tiene un montaje que se llama Colombia Mágica que plasma el factor nacional colombiano pero a través de música folklórica pero llevada a la sinfónica, a lo clásico. Que **para mi este espectáculo es para gente que le guste lo exquisito, lo clásico**. Para mi, sinceramente desde adentro, me surge la idea de que ése es un espectáculo para llevarlo a un teatro donde la gente sea de estrato diez, estrato veinte no sé qué, que le guste la cosa muy elegante. Es un espectáculo exquisito. Y también tiene su espectáculo de folclor pero balletizado, entonces además que el vestuario de él es un vestuario original. Es un vestuario que lo compró según nos cuenta de la región. Lo mando a hacer en cada región. O sea no es hecho de alguien acá sino que fue hasta allá donde una costurera de esa región se lo hizo y... es hermoso ese vestuario. A mi me da pesar de ese ballet porque del recorrido que yo he tenido, las coreografías que realmente me han encantado que me han hecho sentir vivo, las coreografías de Jaime Orozco. Yo las bailé. Me surgía, ¡juy! **con esas coreografías me surgía una cosa espiritual, una cosa emocional, una cosa de sangre. Como que te nacía algo de aquí adentro para expresarlo. Por lo que te digo. Eran unas coreografías que te hacían meter alma**. Y él nos hablaba a nosotros y nos decía: -“El día que Usted baile, baile desde adentro, baile con el alma, proyéctelo. Porque si Usted es un bailarín vacío, ese día Usted está muerto. El me enseñó a mi a sentir la danza. El me enseñó a mi a ver la danza. Jaime Orozco para mi es un maestro. **Porque él me enseñó a sentir corporalmente el baile, a sentirlo desde los dedos, desde el estómago, desde el corazón. A ver un bambuco o una guabina,... a sentir que yo estaba orándole al cielo. Que yo estaba enamorando y amando a la niña con la que yo estaba bailando. (...) A pesar de que él no podía moverse mucho, la forma en que él hablaba ¡Dios mio! te transportaba a ese momento en el que él fue joven y que él bailó. Te hacía sentir querer ser él. Y yo no sé, yo creo que eso también se lleva en la sangre querer sentir las cosas** (ibíd..).

Indudablemente Jaime Orozco fue un maestro de la ortopraxis. El itinerario que proponía con sus narrativas y secuencias de movimientos proporcionaban el flujo de experiencia que llevaron a Adrián a “querer ser” el maestro, a “sentir corporalmente el baile, a sentirlo desde los dedos, desde el estómago, desde el corazón. A ver un bambuco o una guabina,... a sentir que yo estaba orándole al cielo. Que yo estaba enamorando y amando a la niña con la que yo estaba bailando.” Jaime Orozco lo condujo a la experiencia de lo sublime donde el amor romántico se entrelaza con la expresión

folklórica de la región. Ello no hubiera sido posible de no haber estado dispuesto: “creo que eso también se lleva en la sangre querer sentir las cosas”. Como ya se dijo al inicio de este capítulo, para que una creación sea “autorizada” y se erija en autoridad requiere: la destreza del compositor en lograr trazar rutas de persuasión: el consentimiento de las audiencias en dejarse guiar y transitar sus vidas por esas rutas glosando las creaciones: y la propia agencia del artefacto o creación que “hace hacer cosas”.

Ese folklor que sedujo a Adrián es “balletizado”, “estrato diez”, asocia una estética a una clase. No obstante, ese aspecto clasista que ya ha sido ampliamente reconocido, el ballet también ofrece una protección a la gente que de otra manera sería extremadamente vulnerable como lo expresa Peter Stoneley (2007:14) en su libro *A Queer history of Ballet*. El gran teatro es zona de tolerancia, un medio para satisfacer aspiraciones sociales, que ofrece una estética prestigiosa a cambio de un prestigio social. Bajo esa ruana “original” elaborada con materiales y costureras de la región que actúa como sinécdoque de lo campesino, -y entendiendo como tal a lo auténtico-, baila un bailarín, minuciosamente entrenado en su cuerpo para sentir y hacer sentir de cierta manera. Ese sentir es a su vez, flujo emocional, con el maestro en sus vivencias de danzante, “es querer ser” el maestro, donde las narrativas son protagonistas. Para Adrián es una danza que hace “sentir vivo” porque es espiritual, emocional, de sangre, te acerca a Dios y siente-representa amor. **“Te hace meter alma”**. El ballet le permitió sentir la emoción de la unión entre emoción, movimiento y música y lo llevó a “ser bailarín”, ser coreógrafo y maestro siendo el tipo de hombre conspicuamente deseable que puede representar el amor romántico.

De la mano de la sublimación emocional representada en el amor a Dios, a la mujer, a la vida, que hacen parte del mito del amor romántico (Uribe Tobón, 2002) están esos entrenamientos que configuran lo que Peter Stoneley (2007) ha llamado un cuerpo a la medida. Los entrenamientos en ballet desarrollan ese dimorfismo que da una apariencia de apertura (alargamiento de las extremidades, rotación de las piernas, pecho abierto, etc) que es vista como rectitud, firmeza y moralidad e indicio de justicia, estilo, y poder, pero que está también asociada a una convención y performance de género peculiar que configura en la mujer la delicadeza y en el hombre la nobleza.

El excesivamente trabajado **dimorfismo del pas de deux, de delicadeza femenina y nobleza masculina**, indica el dominio de la convención de género en lugar de una expresión espontánea natural del sexo masculino y femenino. La identidad del ballet es siempre intensamente consciente de su propio carácter construido, y se monitorea constantemente la calidad de su suplantación. (Stoneley,2007:12)

El cuerpo a la medida de Adrián que se indujo a partir del trabajo en ballet con Jaime Orozco está ligado a la experiencia de lo sublime que **“te mete alma”**. La estilizada repetición de actos que tenuemente constituyen y sedimentan el performance de género como lo plantea Judith Butler citada por Stoneley (2007) se da en el ballet en términos del hombre y la mujer deseable. Según Stoneley, “la potencia queer del ballet está en la presentación del cuerpo como objeto estilizado y presentar el cuerpo del hombre como un objeto conspicuamente deseable” (2007: 24). Ello puede ser particularmente interesante como dice Stoneley entre quienes han sido condicionados para pensar de sí mismos como perversos y objetables.

Pero Adrián no logró enrolarse plenamente en los grupos folklóricos más reconocidos y que más viajaban en la época debido que la representación de la virilidad como imagen de la Nación, celebra en el performance de “los duros” que vimos en el capítulo anterior a los hombres altos, apuestos y viriles. Además, desde Sonia Osorio, ojalá fueran costeños o caleños, siempre en relación al arquetipo de lo negro. Dijo Adrián:

Me fui para el ballet de Ligia de Granados y yo era un peladito flaquito, chiquitico, que llegó allá [risas] y ella tenía el grupo de bailarines grande y bonito de aquí de Bogotá, (...) Y ahí estaban pelados que eran mucho más altos. Ellos sí cumplían con el estándar de bailarines. (...) **Hay unos estándares de belleza para los bailarines para poder vender en el mercado** (...). Es un poco complicado. Por ejemplo: para los hombres, uno debe tener como mínimo 1:75 de estatura y bailar bien. No excelente, pero si por lo menos bailar. Para las bailarinas lo mismo. A muchas bailarinas les ha tocado aquí en Colombia [operarse] porque las bailarinas naturales salen sin busto. Que yo sepa que son bailarinas naturales, las niñas que yo conozco y que nacen para ser bailarinas, aquí en Latinoamérica las obligan, que para vender imagen. Para vender tienes que tener una cadera muy bonita, tienes que tener cintura, una nariz bien puesta. Es más, también el hecho de las regiones. Eso también implica mucho en la vida laboral de una persona. Y por ejemplo, a nivel laboral de los bailarines también se nota mucho, por ejemplo, si tú dices los costeños. **La gente piensa cuando ven a un bailarín costeño,**

que baila muy bien. La gente piensa que baila muchísimo. Y si tú dices: No yo soy de Boyacá. Te preguntan: ¿Tú eres de Boyacá? ¡No te puedo creer que seas de Boyacá! O te dicen: ¡No! Yo pensé que eras caleño, o que eras de otro lado menos de Boyacá- (ibíd..).

Las palabras de Adrián ratifican la fuerza que tiene en los ballets folklóricos los arquetipos de la “diva” y el “duro” en la representación del tipo regional. Y a su vez, como al tipo regional se le adjudican saberes y prácticas específicas.

Siguió sus entrenamientos en ballet con Jaime Díaz, codirector de la Academia de Ballet Ana Pavlova, quien fuera el primer bailarín costeño que trajo Sonia Osorio a Bogotá para iniciar el Ballet de Colombia. Hoy en día es un reconocido mecenas de jóvenes de escasos recursos, sobre todo hombres gays, que les ofrece entrenamiento gratuito a cambio de su intervención en las funciones de la escuela como parejas de baile de las niñas y adolescentes de sectores medios y altos que pagan elevadas mensualidades. Esa situación que se replica permanentemente en Colombia configuró, como vimos, las relaciones burlesque del Ballet de Colombia, e hizo posible al Ballet como una empresa productiva. Fue entre los bailarines de esa escuela donde Adrián encontró una forma de tratamiento, que como vimos, es etiqueta de deseo y poder entre la comunidad de bailarines gay. A él le pusieron Yayita, la caricatura de la mujer joven y sexy que popularizó Pepo en la historieta chilena y latinoamericana *Condorito*.

Entonces yo llegué allá con cintura de 60, 61 y con trasero de 96. Porque por herencia mi mamá que tiene un trasero súper lindo, parado, así, y con la cintura pequeñita, y el gran trasero, claro yo tenía... todo el mundo tenía que ver con el peladito del gran trasero.[...] Entonces ahí conocí este bailarín [del Ballet de Colombia] y ahí en ese lugar fue donde me colocaron Yayita. Entonces AdriánYayita, AdriánYayita, AdriánYayita, él es Yayita, Yayita, Yayita, entonces ya Yayita, se empezó a arreglar el nombre de Yayita. Adrián empezó a no ser nombrado desde que cumplí 30 años. Yo tengo 32 años entonces a los 30 años yo dije yo ya no quiero que me digan Yayita. Porque ya Yayita sale del contexto de lo que soy yo, entonces que me recuerden con ese apodo bonito, pero yo soy Adrián. Entonces de ahora en adelante me tienen que llamar Adrián. Empecé a decirles, entonces me decían Yayita, y yo ¿perdón? Yayita ya no, Yayita se murió, ahora está Adrián. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Esa red de bailarines le ofreció oportunidades laborales que iban entre el prostíbulo, el bar gay o la compañía de danza, escenarios todos que le permiten ir fraguando un oficio y negociando identidades. Con coreografías como “Tangay” del coreógrafo Fernando

Alemán perfeccionó lo aprendido con Jaime Orozco: La estética del ballet que ha alimentado el cabaret y el burlesque. Y en el burlesque encontró la “mujer bomba” como un performance, que no solo puede compartir con su hermana, sino que le permite entrar y salir de él como práctica artística, sin quedar confinado a la etiqueta de deseo y poder de Yayita.

Jaime Orozco tenía una cosa que él no sólo hacía danza folklórica. **Él también hacía Danza Internacional. Y lo que él tenía mucho es que a las niñas les hacía proyectar y tener una proyección tipo cabaret. Por ejemplo para hacer una samba: la samba de Jaime Orozco eran divina porque él le metía mucho movimiento de cabaret.** Yo creo que de él aprendí esa esencia que yo tengo en mis clases que los movimientos son demasiado cabareteros, se puede decir. Yo creo que eso me distingue mucho de otros profesores de gimnasios que mis clases van proyectadas no sólo a hacer sudar la gente, sino que empiecen a conocer sus cuerpos y empiecen a hacer movimientos coreográficos de tipo espectáculo. Entonces yo les enseñé como caminar cómo mover un brazo cómo mover un allongé¹⁰¹ y muchos movimientos de ello tienen que ver con el cabaret el burlesque (Entrevista a Adrián, 27 de abril de 2014)

Entonces, yo tenía que ser la vedette y bailar la música disco, y el show central y quitarme una prenda y no sé qué y a la gente le gusta. Yo creo que me veo bien. Soy una segunda Yeny, dicen que me parezco mucho a mi hermana y que soy idéntico y me inspiro en ella. Ella tiene muchos movimientos sexys, yo aprendo mucho ella, es bomba, ella es bomba en el escenario. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Por fuera del escenario, Adrián encontró lugar para ese movimiento sexy como modelo de la fémina en los gimnasios. Hoy en día, sus recursos los obtiene fundamentalmente como profesor de clases grupales de rumba en gimnasios enseñando a sus estudiantes, en especial mujeres a que **“no sé cohíban de ser lo que ellas son.** Y no es el hecho, o sea mi vida íntima es completamente diferente de las clases. En esos momentos **me convierto en un elemento, en un instructor que expresa sin ninguna limitante”** (ibíd.). Ese “elemento”, el personaje joven, sexy, que es bomba en el escenario, que tiene “esencia” y es exquisito, que es sensual para atraer el sexo, tiene en Adrián su modelo y su maestro.

Si las mujeres consentimos en dejarnos llevar por la ruta de la fémina, es porque la fémina hace parte de una experiencia espectacular de ser mujer colombiana, sexy y

¹⁰¹ Allongé: alargamiento. Término que hace parte del vocabulario técnico del ballet.

moderna presente en los juguetes y reglas del Ballet de Colombia que se recrean en la clase¹⁰². Gracias a los desplazamientos que hiciera el Ballet de Colombia fue posible exhibir la sexualidad, el deseo y el placer al amparo de “lo negro” como experiencia de Nación. Gracias a Adrián se vive bajo el personaje de la fémina que anima el grito “Colombiaaaa”, el ser mujer, colombiana, sexy y moderna como experiencia de Nación y como experiencia de la persona en el escenario del fitness. La fémina es la glosa que hace Adrián en solitario de la experiencia ritual carnavalesca del Ballet de Colombia en el escenario de la rumba. Seguir la ruta de la fémina que propone Adrián en su ortopraxis, es seguir la ruta hacia la experiencia de ser colombiana en la cumbia.

Hacer de la clase de rumba un lugar especial coloreado emocionalmente

Adrián hizo de la clase de rumba, la puesta en escena de su maestría en la actuación en solitario de la deseabilidad. Para que su performance pudiera ser reconocido como maestría y no como abyección tuvieron que coincidir dos cosas. La primera de ellas es el auge creciente del performance de la danza negra. Con ello me refiero a los movimientos pélvicos y sus derivaciones abiertas apropiados de la cultura negra, que son percibidos como abiertamente sexuales. Ese performance que se entroniza en la cultura de masas norteamericana desde los sesenta con el twist, el Ballet de Colombia, como vimos, lo proporcionó como relato de Nación. La segunda es el auge creciente de la cultura del fitness¹⁰³, el entrenamiento de la persona, que tiene todo su apogeo a partir de los ochenta. Los ejercicios aeróbicos que “no puede ser considerado ni danza social ni forma teatral, sino como un tipo de entrenamiento deportivo con el propósito de ayudar a la persona (usualmente una mujer) a ganar control sobre su cuerpo y verse bien” (Cohen,2001:411), focalizan el control sobre la apariencia y la competencia con el

¹⁰² El testimonio de Adrián ratifica que algunos rasgos de esa fémina están presentes en los géneros del cabaret y el burlesque del cual alimentaron sus propuestas coreógrafos como Jaime Orozco y otros muchos, para poner en escena tipos regionales o nacionales. Lo que caracterizó a Sonia Osorio frente a sus contrincantes, fue la centralidad de “lo negro” en la elaboración del relato de Nación y su habilidad en apropiar los modus operandi del carnaval no solo para la puesta en escena sino para hacer del Ballet una empresa productiva y permanente, como se demostró en el capítulo anterior.

¹⁰³ Según Oxford Dictionaries el fitness es: La condición de estar físicamente en forma y saludable. <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/english/fitness> consultado 13/11/2015

propósito de manejar el estrés y la relajación. El fitness alberga muchos tipos de entrenamiento. Uno de tantos es la clase de rumba, donde se adaptan al formato ya estandarizado del fitness, frases de movimiento, actitudes, músicas de la rumba de salón ya descrita anteriormente. En palabras de Adrián la clase es así.

Esta es una clase de rumba donde se integran todos los ritmos latinos de folclor nacional e internacional. **Es una clase que mezcla absolutamente de todo.** También integramos algo que se llama el ballroom dance, bailes de salón y realmente se aplica a gentes que toman el baile como un elemento de dispersión, de distracción. Sin embargo, en mi clase yo trato de aplicarles un poco de técnicas para que la gente pueda aplicar eso a momentos de distracción con su familia, de fiestas familiares. Y a esto le llamamos bailes de salón o bailes sociales como la salsa, el merengue, reguetón y todos estos ritmos sociales, pero que entran en una fiesta normal de familia. Pero aquí también le metemos cositas de ballroom como el chachachá yay, la rumba bolero, que son unos ritmos un poco más técnicos, se puede decir. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Ese caleidoscopio de ritmos que como vimos, ya se habían agrupado bajo el género de rumba de salón, el fitness lo retoma y Adrián lo reinterpreta en su clase para “ponerle un poquito de lo que él es”:

Por ejemplo: un Carrapicho o una lambada o algo, ya tienen movimientos específicos. Pero que yo los nutro un poquito más, les doy un poquito más, trato de que no sean tan lineales y exactos, trato de darle un poquito más de lo que es Adrián. (Entrevista a Adrián, 5 de noviembre de 2012)

Incluso no duda en inventar un nuevo formato como lo es su clase de “sexy dance”:

Lo hice una vez con unas alumnas. Se me ocurrió en una clase de rumba hacer una parte del striptease, de quitarse la camisa. Les mandé colocar un busito en la cintura, no sé qué y me decía: “Dios mío”, no tenía nada más que hacer y dije: “Dios mío ¿ que les hago de nuevo?”- Y les hice esa clase. Fue la locura total. Al otro día me la pidieron y subieron los pelaos que hacían pesas y subió todo el mundo a ver la clase y la montaron en el gimnasio como clase de sexy dance. Y empezó a Adrián a dictar la clase de sexy dance. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

La clase de rumba de Adrián como escenario de la experiencia de la persona, retoma la ilusión del juego propuesto por la narración ritual del Ballet de Colombia, la deseabilidad, y su leitmotiv, el pas de deux, lo desplaza al baile en solitario de la fémina.

Adrián encarna, como él mismo lo dice, una fémica “exquisita” que las mujeres no dudan en reconocer y admirar y que tiene profundas resonancias en nuestra experiencia del folclor y del consumo la cultura popular:

El otro día lo vimos, ¿te acuerdas Juan? [y se voltea hacia el marido buscando su aprobación], en la calle y él no sabía que lo estábamos mirando. Se pasó la calle y ¡qué posición más bonita! O sea. Totalmente su espalda recta, esto así [se endereza y me muestra sus hombros atrás], mejor dicho, era como si estuviera modelando totalmente y así cruzó la calle séptima. Eso a mi me llama mucho la atención. Me parece muy bonito como esa elegancia como ese porte que tiene. ¡No! eso sí es caso aparte, de veras que sí. (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

Por ejemplo uno de mis objetivos es algún día andar como Adrián. Y camina y tal y balancéate no sé cómo, pues ya ese día ya no hay necesidad de volver a clase. Ya nos graduamos (Entrevista a Tava, 6 de mayo de 2014)

Las mujeres le reconocen a Adrián su maestría en esa fémica que hace parte de su vida cotidiana, de lo que es testigo Erivi. Andar como él significaría la graduación, como lo dice medio serio medio en broma Tava. La clase de rumba que Adrián dirige ofrece la oportunidad de transitar la ruta hacia esa fémica, a semejanza de lo que sucede en la ortopraxis que estudia Mary Carruthers (1998).

La clase de rumba que dirige Adrián no propone una simple imitación, sino una experiencia ritual en los términos en que lo entiende DaMatta que ya expusimos anteriormente. Ya que gran parte de los materiales con los que se elabora la clase salen del relato de Nación del Ballet de Colombia, la clase crea el momento colectivo, la experiencia de lo nacional a la que sucumbe lo individual. Como lo plantea DaMatta para el ritual en la contemporaneidad, en esa experiencia ritual se crean totalidades incluyentes y se percibe el universo social fragmentado como una totalidad: el ser colombiano. Por lo demás, los aprendizajes de la clase van a dar a la “rumba”, que es una experiencia colectiva muy común en Colombia. En el club donde realicé esta investigación, la rumba es considerada como training y como una clase de danza social.

Se acepta tanto como entrenamiento para “el cardio”¹⁰⁴ como para la “parranda o fiesta” (Diccionario colombiano,2005:867).

La clase de rumba comparte los juguetes y reglas que propician la actividad ritual que vimos en el capítulo anterior. Haberle dado un norte identificable y deseable para las mujeres y entrañable como relato de Nación, hizo posible que la clase pasara de ser una práctica anodina de estetización de la persona, a una práctica ritual de colombianidad. Adrián supo persuadirnos para hacer de la práctica de la rumba un emotivo ritual de pertenencia y participación en esa idea relativamente vaga pero fuertemente emotiva de que existe algo que se entiende por “Nación” que nos denota a todos los que nos reconocemos en ella” (Mandoki,2007:20) como lo dice Katya Mandoki ya citada en el capítulo uno.

El relato que encabeza este capítulo que he extraído de fragmentos mis diarios de campo, busca dar cuenta de cómo la clase “encuentra en cada ocasión los medios disponibles de persuasión” (Carruthers,213: 13-14). Persuasión es llevar a alguien a dar su consentimiento en creer con confianza en la verdad algo como dice la autora. He venido argumentando en esta tesis apuntalada en Mandoki y Carruthers la noción de arte como actividad. Mandoki lo lleva al terreno de la vida cotidiana y Carruthers pone en el terreno de la vida cotidiana la posibilidad de que una creación pueda ser autoridad, al sea ser autorizada. Al involucrar por igual creaciones, audiencias y creadores para que una creación sea “autorizada” y se erija en autoridad requiere: la destreza del compositor en lograr trazar rutas de persuasión: el consentimiento de las audiencias en dejarse guiar y transitar sus vidas por esas rutas glosando las creaciones: y la propia agencia del artefacto o creación que “hace hacer cosas”. Allí cobra especial relevancia la cualidad con que se haga algo para que otro consienta en transitarlo como su propia experiencia. En lo que sigue busco dar cuenta de cómo se dio la persuasión y sintonía que propició que Adrián y las participantes lográramos actuar como práctica ritual el juego con sus juguetes y reglas que soporta la narración del Ballet de Colombia y diversos materiales de la cultura de masas. Adrián modeló su fémica, tejió enmallados, provocó

¹⁰⁴ Apocope de ejercicios cardiovasculares que buscan proporcionar oxígeno enriquecido y energía través del trabajo muscular.

correspondencias y transducciones. Las mujeres nos sintonizamos, establecimos santuarios de práctica y tejimos relatos. La clase inscribió materiales que entrenaron habilidades como ser cardumen, desplegar formas de consciencia ritual y apostarle a la deseabilidad como ilusión del juego. Gracias a todo ello la cumbia fue glosada de múltiples maneras para dar cuenta de una experiencia sexy y moderna de colombianidad.

Sintonizándose con preparaciones, anticipaciones y reverberaciones

Sintonizarse (o intentio) es una práctica para entonar, afinar, sintonizar, armonizarse y así colorear lo que se va memorizando durante el entrenamiento y hacerlo más fácilmente recuperable. Como cualquier tipo de entrenamiento del movimiento, la estructura misma de la clase es una forma de entrenar la intentio al enseñar a respetar calentamientos y estiramientos al inicio y final de la actividad. Con ello se busca conseguir que la persona alcance al empezar y de forma paulatina un nivel óptimo en el rendimiento físico preparando el cuerpo, y al final aliviar las tensiones devolviendo músculos y articulaciones a su estado normal. Pero más allá de una justificación biologicista, al igual que en el carnaval (DaMatta, 2002), calentamientos y estiramientos son ritos de paso que marcan entradas y salidas a la clase como un “espacio especial” provocando una cierta disposición a la experiencia de todos los que allí participan. En los testimonios en mi observación etnográfica salió a relucir que las personas replican estas mismas prácticas. Las mujeres relatan cómo elaboran ritos de paso que preparan, anticipan o retoman lo que sucede en la rumba, y no solo lo hacen en términos del entrenamiento físico. Ellas hablan de estados de “meditación”, de “nivelar la energía”, de transformar el gusto por una canción gracias a la energía bullente de los “pasos” que la canción desencadena en el cuerpo mientras se está sentado en una buseta, y que de paso transforma todo el flujo de esa experiencia. Por ello es útil tomar la noción de intentio o sintonizarse propuesta por Mary Carruthers (200,1998), pues ellas buscan una actitud emocional de manera deliberada dentro y fuera de la clase, que también puede

“asaltar” a la experiencia. La intentio puede ser invocada o simplemente llega de manera aleatoria avivando la vivencia del presente como un “espacio especial”.

Todas las mujeres sin excepción me confesaron haber elaborado rutinas para disponerse para la clase de rumba. Desde organizar los hijos y las parejas para hacerse respetar ese espacio, ciertas prácticas del vestir, comer ligero, llegar más temprano, tomar un lugar en el salón, etc. Tava dispone su mente para una fiesta.

T: “Yo hago stretching¹⁰⁵ antes, yo hago como una clase más tranquila para que **mi mente quede**... o sea, yo termino los viernes revolucionada, y realmente yo no siento que esté como en disposición de la clase y todo. Yo tengo un ritual, será manía, los sábados, pero yo vengo me hago las uñas, entró a stretching, como que me tranquilizo y entró a la clase. La disfruto, salgo feliz y el domingo [se refiere a la clase], antes nado. Pero además de eso, después del sábado al medio día, yo ya estoy en fin de semana ya estoy en otro cuento. Como quitarme la semana de encima

MT: ¿Y alguna vez ha pasado que no tengas ese tiempo?

T: Por ejemplo ¿que no haya habido stretching? o ¿que no haya habido clase? entonces como que estoy durante la clase como pensando.

MT: Pensando en qué cosas ¿cosas de la oficina o de la casa?

T: Si la semana, entonces durante la clase ya me salgo del tema pero dura un pedacito en que todavía estoy pensando, entonces cuando **ya me solté siento como si estuviera en una fiesta**. ¡Si mamo gallo y todo! (Tava, 06/05/2014)
(Tava, 06/05/2014)(Entrevista a Tava, 6 de mayo de 2014)

Bela busca con rutinas de interiorización un “estado de meditación” en el recogimiento y la soledad.

Si fíjate que fui desarrollando como un ritual. Cómo llegó temprano generalmente hago una hora de ejercicio cardiovascular. Juego tenis o corro 10 o 12 km en la máquina. Luego de eso me tomo una media hora o una hora depende del tiempo que tenga y en ese tiempo me meto al sauna un rato. ¿Porque me meto al sauna? Porque es el sitio que encuentro más silencioso en ese momento del día aquí. Entonces me meto al sauna más como un refugio [risas] y es como el ratito que tengo, ese y después de la clase que suelo meterme al turco a reflexionar, eso son como los dos únicos momentos de verdadera soledad y **como de interiorización que logró durante toda la semana**. Exceptuando esos otros que cuando te acuestas y si vives con alguien ese otro se queda dormido y tú logras estar despierta igualmente tienes como ese momentico para ti. Esos ratitos... Para mi la soledad es muy importante. Eso ha sido difícil para mi en la convivencia tener que negociar esos espacios, o sea nunca logro estar sola. Sobre todo desde que tengo hijos y eso es dramático para mi, dramático.(...)La preparación que hago para la

¹⁰⁵ Estiramientos.

clase es como un **ejercicio de meditación**. Y me doy cuenta que influyen en el rendimiento en la clase en que si por algún motivo he tenido que llegar de manera precipitada a la clase, en que no haya tenido así sea cinco minutos de pasividad mi desempeño es distinto. Me cuesta concentrarme, por lo menos duro quince minutos de la clase en los que ya por fin ya me conecté y estoy concentrada. (Entrevista a Bela, 18 de enero de 2013)

Si bien Bela y Tava me dieron testimonio de cómo el sintonizarse puede ser intencional, también puede no serlo, como cuando días después de la clase, brotes de movimiento asaltan el presente, “así no esté la música a mi alrededor, pero está como en mi mente, y en algún momento me da como un deseo de mover las caderas y de hacer los pasos.” (Nivi, 18/08/2012). Esos estados emotivos-cinético-somáticos pueden ser invocados por las canciones en las busetas y ofrecer placeres insospechados:

Yo muchas veces me devuelvo en buseta y me he encontrado feliz escuchando [reguetón] en la buseta. Antes no me lo soportaba y ahora lo escucho pensando en el baile. Que no es un chispum o un chucu chucu sino es el baile, es lo que me ha enseñado el profesor, entonces **le he cogido un gusto totalmente distinto** y un poco más de tolerancia frente a una música que yo antes no la toleraba. (Entrevista a Nivi, 18 de agosto de 2012)

En Erivi llegan de manera no intencional para anticipar la rumba:

Si estoy en mi casa la bailo un poquito, lo que medio me acuerde, cositas. Los fines de semana cuando voy a venir a clase [es] como una preparación. Como me gusta tanto, me emociona tanto la clase, yo creo que eso hace que cuando estoy en la casa y sé que me preparo para venir pasan esas cosas. (...) generalmente me pasa antes. Como la alegría de venir acá. (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

A Biya la sorprende gratamente en el trabajo y le permite “nivelar la energía” con los “yo puedo” que ella siente hacen parte del torrente sanguíneo de ser colombiana,

Cuando estoy en silencio en una reunión [de trabajo] en una presentación, en alguna cosa, como que es un espacio, una ventana que se abre **para nivelar la energía** y viene con los pasos -lo que te decía- con los pasos especiales que siento que los puedo hacer porque lo llevo por dentro como más fluidos por decirlo de alguna manera, algo en la sangre cuando dice la gente cuando uno está por fuera de Colombia y oye algo colombiano **eso que lleva uno por dentro** (Entrevista a Biya, 8 de octubre de 2012)

Preparaciones, anticipaciones y reverberaciones confirman que en la rumba se fragua un espacio especial, por fuera de lo real marcado por sus entradas y salidas. Pero que ese

espacio especial tiene el poder de transformar el flujo de la vivencia de las personas bien sea con anticipaciones o reverberaciones.

Enmallando transducciones y correspondencias

La fuerza de ese sintonizarse, de ese entonar, afinar para recuperar, tiene su correlato en la fuerza como se haya enmallado la experiencia en la clase con las transducciones y correspondencias que propicia Adrián.

Así como hay un estado cinético-emocional que funge de rito de paso para entrar y salir de la clase el cual replican las mujeres de manera aleatoria o intencional, para revivirla o anticiparla por fuera de la rumba y de paso transformar el flujo de su experiencia, también dentro de la clase se dan estados cinético-emocionales que propician las formas de esa experiencia. Ellos van a orientar el tejido que el profesor va dejando como una estela cuando traza trayectos entre nosotras mientras se bailan las canciones. En dichos trayectos suele suceder que el profesor mire, se acompase, calibre y suelte como lo registra la secuencia de imágenes de la figura 23

Figura 23: Adrián mira, se acompasa, calibra y se suelta.



Fue solo tras la observación etnográfica que me percaté que Adrián no siempre estaba al frente del salón. De hecho pensaba que tenía un entrenamiento físico superior (que por lo demás tiene) cuando era capaz de soportar dos clases seguidas muy demandantes con la misma energía y entusiasmo. Y es que como se ve en la secuencia de imágenes también ronda y enlaza. Pero lo hace con el suficiente tacto como para que no se note, a

pesar de que no escatima las ya nombradas animaciones “*arribaaa*”, “*quema-quema-quema*”¹⁰⁶, “*Colombiaaaa*” y su presencia no pasa desapercibida. Cuando era niña me encantaba saltar el lazo que batían dos de mis compañeras. Lograba entrar, saltar y salir sin perturbar la cadencia del lazo, gracias a que me había vuelto muy hábil en incorporar y luego abandonar el flujo de movimiento que llevaba el lazo. El lazo en términos de Tim Ingold (2013b) fungía de transductor¹⁰⁷. Al aguardar miraba atentamente la acción del lazo, me sintonizaba con él (intencio), y así el lazo me permitía pasar de un registro cinético a otro: de estar parada a saltar y así los movimientos de mis compañeras que batían el lazo, se transformaban en el ritmo y la cadencia de mi salto. El lazo era el transductor de ese flujo de movimiento entre ellas y yo.

Las animaciones como “*quema-quema-quema*” y “*colombiaaaa*” son transductores en ese flujo entre Biya y Adrián como se ve en la figura 3-1. Así como los pasos que se ejecutan a la sombra de tales animaciones. Están presentes en el umbral de emergencia de las cosas (Ingold, 2013b). El *mirar y acompasarse* (la intencio) es lo que le permite a Adrián, cuidar la ligereza en el ajuste que hace de costado y de manera envolvente para *calibrar y soltar sin perturbar* creando formas en el movimiento que tienen su correspondencia con las de Biya cuando “se proyecta”.

Me gusta bailar **con toda**. No así que yo pongo el pie para adelante y lo paso para atrás y como que hago, sino **con todo el sentimiento**, y cuándo entonces está **Adrián al lado mio, yo me proyecto** en el cuerpo de él, porque me parece muy fácil proyectarme en otro cuerpo (...) puedo hacerlo igual ¿no? puedo hacer exactamente como él lo hace porque **me pongo en el cuerpo de él** (Entrevista a Biya, 8 de octubre de 2012)

Bailar con toda, con todo el sentimiento es como Biya expresa su intencio que la lleva a proyectarse-ponerse en el cuerpo de él (transducción), lo mismo que logra Namy quedándose detrás de Adrián (intencio) para verse-no verse en el espejo mientras se mueve como su sombra como vimos al inicio de este capítulo.

¹⁰⁶ Para demandar aceleración en el movimiento que exige y justifica dentro de las lógicas del fitness como quema de calorías.

¹⁰⁷ Dispositivo capaz de transformar o convertir una determinada manifestación de energía de entrada, en otra diferente a la salida

“cuando **se queda delante de mi**, a mi me parece chévere porque como [que] nos movemos al mismo tiempo, **yo me veo por detrás de él haciendo lo que Adrián hace** y eso a mi me parece chévere” (Namy,ibíd.).

Desplegar una intentio exitosa hace posible esa forma emotiva y cinética de conexión donde es factible olvidar “hasta cómo se llama, y lo que tenía que hacer, el problema y lo que no hizo, y el regaño.(...) Si no estás conectada, desaprovechas esta oportunidad, entonces se convierte en otra carga adicional” (Biya,ibíd.). De la calidad de la conexión depende la sensación de haber hecho una buena clase, de haber llegado a la complicidad, a desarrollar vínculos e intimidades, dejando de pensar, de contar, yendo al ritmo, ajustándose milimétricamente a los cambios.

Me acuerdo de la profe de Educación Física [en el colegio] y me ponía delante. El profe de danza siempre me ponía adelante. Nos mandaban hacer coreografías y siempre estaba yo en la cabeza, pero como estresada, no como feliz y como uno, dos, tres, como tratando de llevar [las cuentas]. Y ahora, con las clases, siento que no tengo que contar. No tengo que hacer un, dos, tres, cuatro, sino que no sé, **voy al ritmo**, sin necesidad de estar pensando tanto en el movimiento, o en qué momento viene el cambio de un, dos, tres, cuatro, un, dos, tres, cuatro. (Erivi, ibíd..)

Lo que pasa entre Biya y Adrián así como entre él y Nivi, él y Bela, él y Erivi, donde él se despliega en composición con cada una de ellas podríamos dibujarlo como un bucle y un punto. El bucle representa el desplazamiento envolvente de él, el punto la persona objeto de la ese enmallado como en la figura 14:

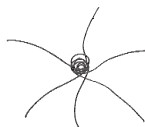
Figura 24: La puntada que enmalla las conexiones entre el profesor y la alumna



La figura 14 ha sido elaborada desde lo planteado por el antropólogo Tim Ingold (2011a) quien se vale de la metáfora del camino para explicar las formas vinculantes de transitar que configuran las relaciones sociales. Para el autor, la vida se desarrolla a lo largo de los caminos vividos. Caminando se establecen rastros y cuando los habitantes se reúnen esos senderos se entrelazan armando nudos, y cuanto más líneas de la vida se

entrelazan mayor es la densidad del nudo. Esas líneas entrelazadas constituyen redes como lo muestra la figura 25.

Figura 25: Líneas entrelazadas que constituyen un punto. Tomado de Ingold (2011a: 148).



Dice Ingold:

De tal manera que la vida no se lleva dentro de lugares, sino a través, alrededor de, hacia y desde los lugares. La gente no está atada a los lugares, **está vinculada a ellos**. Procediendo a lo largo de trayectos, cada habitante deja un sendero. Cuando los habitantes se encuentran, las huellas se entrecruzan, y es así como las vidas de cada uno devienen atadas a los otros. Cada entrecruzamiento es un nudo y entre más se entrecruzan las vidas, más se densificará el nudo (Ingold,2011^a:149).

Lo que ilustra con la figura 26

Figura 26: Enmallado. Tomado de Ingold (2011a: 152)



La disposición a sintonizar que provoca Adrián con sus animaciones, o las mujeres eligiendo ciertos lugares en el salón, o bailando con todo el sentimiento, orientan el tejido de transducciones que van enmallando un espacio vinculante mientras se ejecutan los diseños coreográficos y hacen de la clase ese lugar que señala Ingold. Así en cada tema

musical además de las secuencias de movimiento que propone Adrián, él va tejiendo enmallados que son también “transductores”(Ingold, 2013b). En las tres imágenes de la figura 3-14 sobre cada foto que corresponde a diferentes bailes, registro en verde las estelas de los desplazamientos que iba realizando el maestro luego de haber mostrado frente al espejo la frase musical que debíamos imitar. Una vez realizada la frase se desplaza entre el grupo enmallándolo como se ve en la figura 27.

Figura 27. Enmallados de Adrián.

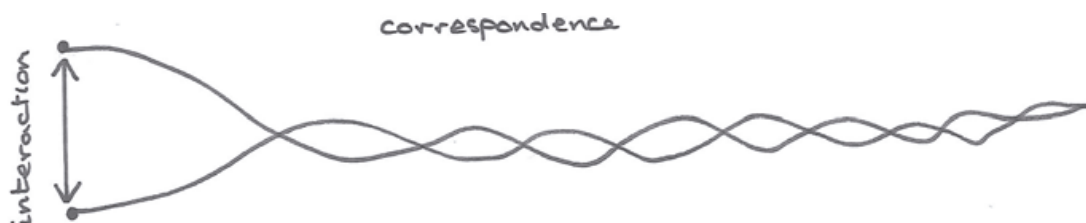


La comparación de los enmallados a lo largo de la observación etnográfica arrojó cómo con el tiempo se tienden a estabilizar las trayectorias en torno a ciertas personas, así como ellas van también prefiriendo hacer su práctica en ciertos lugares en el salón, pues elegir repetidamente un lugar, es parte del sintonizarse como vimos en el testimonio de Namy. Esas red transductora repetida en el tiempo tanto en una sola clase como a lo largo de seis meses de clase, va configurando lo que Ingold llama “correspondencias” que no interacciones,

La implicación del prefijo inter-, en “interacción”, es que las partes que interactúan están cerradas una a otra, como si pudieran solo conectarse a través de algún tipo de operación puente. Como este tipo de operación es inherentemente fuera del tiempo, se cortan los trayectos de circulación y en vez de unirse a lo largo de esos trayectos, se adhieren. En la correspondencia, por el contrario, los puntos se ponen en movimiento para describir líneas que se envuelven una alrededor de la otra como melodías en contrapunto. (Ingold, 2013b: 107) (La traducción es mía)

En los enmallados, las dos personas no se cortan los caminos de circulación, sino que se acompañan en el camino, es un canon de acción sintiente que a lo largo del tiempo describe esas líneas en contrapunto como se ve en la figura 28.

Figura 28: Imagen de la correspondencia. Tomado de Ingold (213b, 107).



Como podemos observar, la forma de los enmallados que va tejiendo y núcleo y dejando una cola sin enmallar se asemeja a la de la organización tipo cometa de las comparsas carnavalescas.

Compartir inscripciones, transducciones y correspondencias hace posible el flujo de experiencia compartida, ese cardumen al que me referí cuando describía la experiencia de acunarme en la inercia del paso arrastre en Amargo y Dulce al inicio de este capítulo.

El grupo que se crea con las correspondencias es territorio compartido que se renueva con cada experiencia, ayuda a “convivir y ser flexible”(Biya, 08/10/2012). Donde a pesar de las diferencias se es semejante “porque independiente de que seamos bien distintas, porque todas somos bien distintas, cuando estamos ahí somos un grupo bien homogéneo. Como el interés que le ponemos, como el gusto que dejamos salir, y como el empeño. Porque uno puede decir que este movimiento no me gusta pero todas tratamos de hacerlo” (Entrevista a Eli, 26 de febrero de 2014).

El cardumen, es esa red que ha trazado un “lugar” y que a su vez constituye al salón de clase como ese “lugar” que señala Ingold donde se arman estrechos vínculos entre la gente. La importancia que tiene el cardumen la confirma los testimonios que quienes se excluyen o se sienten por él desplazados.

Por “normativa, los instructores deben estar siempre delante del grupo para ser imitados”(Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011). Sin embargo,

Generalmente me ubico adelante por qué es el punto visual de todo el mundo pero utilizo los cuatro frentes. Trato de tener contacto con todo el mundo. Con la gente de atrás, con la gente del centro, con la gente de los lados.

Generalmente en las clases -y suele ocurrir en los gimnasios-, los solados [si] se puede decir, las personas que son los duros de la clase siempre se hacen adelante. Siempre. Pero conmigo han cogido algo y es que yo aprovecho todos los espacios. Entonces no me quedo en un solo lugar. A mi me gusta que todo el mundo tenga contacto conmigo [y se toca con el puño dos veces el corazón] así sea la persona nueva que no sabe bailar. Me encanta que esa persona sienta feeling con Adrián. No que vean a Adrián por allá y yo acá. No. No me gusta ignorar a nadie. Me gusta que la gente se sienta que hacen parte de la clase. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Incluso no duda en tomar de la mano a dos jóvenes adolescentes novatas que están en el fondo del salón y llevarlas en medio del cardumen hacia los primeros lugares frente al espejo:

Precisamente a que pierdan el... pierdan la sensación de que como siempre hay gente que sabe bailar, más todo el mundo tiene derecho y todo el mundo tiene la opción de llegar a ubicarse al frente así no lo sepan hacer. Considero que eso hace que la gente tenga más conexión conmigo no sólo la gente que sepa bailar. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

A pesar de ese pródigo interés en tender redes que enmallen a todos, no todos los testimonios lo registran. En especial el de Rita, quien para la época de mi observación tenía nueve años. Siempre me causó curiosidad el que las niñas fueran bienvenidas a la clase siempre y cuando fueran de la mano de sus madres. Ellas tienden a incentivar la presencia de sus hijas, como escenario de feminización. Sin embargo la presencia de Rita, sola, por su propia iniciativa y sin madre acudiente a la vista, provocó algún resquemor. Alguien comentó que esa clase no debían tomarla las niñas, pues era un espacio de mujeres. No tuvo mucha audiencia su reclamo que por lo demás se hizo en un tono bajo. Pero tampoco Rita contó con la acogida como niña por parte de Adrián o las mujeres. Tampoco se la censuraba. Ella quedó relegada a ser parte de la cola del cometa

No solo mi observación sobre Rita revela una suerte de vacío en la red de correspondencias. También el testimonio del propio Adrián, en donde “estar en una burbuja” hablaría de la carencia de intentio o de una intentio ineficaz ante él, pues poder conectar energía y poder y configurar prendamientos es el norte de los enmallados que Adrián traza.

Claro que a mi me gusta tener en el frente gente que me puede nutrir a mi de energía. **Nunca coloco una persona que no me nutre de energía.** Podrá ser

muy buena gente, podrá ser una persona nueva o qué sé yo, pero si yo veo que no me transmite, prefiero y la dejé allá quietica en su burbuja. **Yo a las personas que conecto conmigo es a las personas que no siento que tienen una burbuja y que puedo conectar energía y para mis clases es importantísimo eso.** Sentir que hay energía, y si yo no siento que hay energía ese día para mi la clase no fue. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

O el de Tava: “Obviamente están las estrellas de la clase que son las de adelante que obviamente yo creo que demuestran su trabajo” (Entrevista a Tava, 6 de febrero de 2014), o el testimonio de Isa quien ante mi pregunta de por qué no había vuelto a la clase me dijo:

Si es que yo siempre desde mi infancia he ocupado un puesto, siempre me decían "ah Usted siempre está allí"(...) ahora estoy haciendo clases de hidroterapia en el agua y eso me ha servido muchísimo y puedo hacerlo y me destaco haciendo eso. El profesor me dice miren a Isa como lo está haciendo de bien. Me gusta eso.(Entrevista a Isa, 24 de agosto de 2012)

O lo que amedrenta y hace recular a Gari,

Una vez que no vino una señora, porque por lo general siempre nos ubicamos en los mismos puestos, (...), no recuerdo como se llama. No es Bela, (...), ella siempre se hace ahí y al comienzo cuando no volvió, ese día no vino nadie, y Adrián me dijo que me corriera. Pero a mi me gusta más más bien en la segunda no en la primera [fila] entonces empecé a echar p'a atrás.(Entrevista a Gari, 18 de noviembre de 2012)

O la invisibilidad que reclamó Rita:

Pero es que como a mi no me señala mucho. Es que no sé pero, cuando la señal a Usted y dice: -“excelente y dice síganla”- y la señala, entonces uno dice bueno, pero a mi nunca me lo hace y ayy. Si yo una vez que me arrepiento con toda mi alma que le dije al final de la clase como "Adrián dime algo que tú nunca me dices nada" y se rio.

MT: ¿Ah, por eso en parte que no has querido volver?

R: Si, exacto.

MT: ¿Te falta que él te haga saber que le gusta lo que tú haces? ¿Y no le has dicho eso?

T: No porque me da pena y no quiero que él me reconozca como “Ay que niña tan caprichosa”, pues es como que ¡Ay niña!. No [y hace un gesto de desechar algo con la mano]. (Entrevista a Rita, 26 de febrero de 2014)

El análisis de las mallas que se tejieron a lo largo de las clases durante los meses de observación etnográfica, revela que efectivamente hay una zona en el salón escasamente enmallada que coincide con el lugar que usualmente ocupan Rita, Tava, Gari e Isa entre otras. La forma del enmallado como lo señalé anteriormente, diseña una

organización tipo cometa semejante a la de las comparsas y de los entrenamientos en el Ballet de Colombia. Los enmallados señalan las rutas que Adrián reconoce como “energía” eficaz para invocar transducciones y correspondencias pero también de “burbujas”, invisibilidades, esfuerzos fallidos, resentimientos o temores: de dificultades a veces insalvables para acceder a esa emoción cinética que orienta Adrián como clave que permite vivir la clase de rumba como experiencia ritual. Más adelante en las Glosas veremos cómo las transformaciones en esa disposición al prendamiento, en esa intención, llevarán a Tava del margen al centro del cometa mientras que a Rita la excluirán definitivamente de la clase.

Los enmallados con sus correspondencias y transducciones, así como el testimonio de aquellos relegados o excluidos por dichos enmallados, no hacen sino confirmar cómo el tejido de esas estelas que dejan los tránsitos de las personas, hacen de la clase de rumba un “lugar” vinculante muy especial, tejido en torno a Adrián y su fémina.

Erigiendo santuarios de práctica

Siempre pensé que la presencia del espejo y su centralidad en el estudio y diseño del movimiento, nos condicionaba a imitar a esa fémina fascinante allí reflejada, desde donde nos seduce y enseña Adrián. Mi perspectiva no era ajena al campo de la danza en Colombia donde parte del protagonismo que detenta en la actualidad la danza contemporánea, se le debe a su prestigio como danza de creación y con ello su poder para desencadenar en el individuo la autoexpresión y la capacidad de innovación. Todo lo cual estaría negado o por lo menos soslayado en las prácticas de danza que le otorgan al espejo centralidad como forma de entrenamiento, y que se entiende se concentran en la imitación privilegiando la mirada. Pero el foco, la mirada descrita por Sheet-Johnstone (1966) como aspecto direccional del movimiento que aunque no se mueve, establece la dirección bien sea como contraste o como énfasis¹⁰⁸ en la rumba, va más allá de la

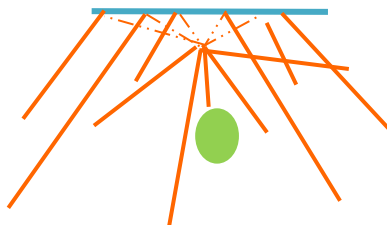
¹⁰⁸ Por ejm: si el bailarín está moviéndose en una línea derecha hacia adelante, pero deja los ojos fijos en el suelo, una línea direccional descendente puede ser creada en adición al diseño vertical

espacialidad creada por el movimiento. Teje y enlazan y no exactamente la dirección del movimiento. La mirada o foco que tienden las mujeres en la clase de rumba según sus testimonios, diseña su propio refugio secreto para sus composiciones.

“Yo me pongo al lado de la ventana porque no me gusta estar encerrada sino ver. (...) En segunda línea porque soy consciente de que no soy de las estrellas de la clase y **que pueda ver a Adrián**”.(Entrevista a Tava, 6 de febrero de 2014)

Al igual que Tava todas incluyéndome a mí, reconocemos que la elección en el lugar del salón para la práctica la orienta fundamentalmente el poder seguir (rayas naranjas) la imagen de Adrián (intersección de todos los puntos) bien sea mirándolo directamente o a través (rayas punteadas) del espejo (raya azul). El dibujo de esas miradas lo represento con la figura 29.

Figura 29: Representación de todas las miradas tendidas sobre Adrián incluyendo las que se hacen a través del espejo.



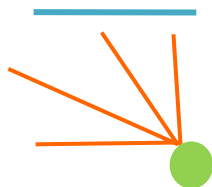
Sin embargo, los testimonios también problematizan la idea de la mera copia de una imagen y la constante evaluación ante ella: “uso el espejo **a veces** para ver qué tan coordinada estoy [o] que tan descoordinada estoy, entonces lo uso” (Eli, 26/02/2014). Las mujeres me hablaron de no seguir la imagen todo el tiempo, por lo menos no la misma. No mirarlo a él, mirar a las otras, no mirarse como queda claro en el testimonio de Eli que represento en la figura 30.

Si uso el espejo. **Lo uso para ver a Adrián**. Normalmente yo no me miro porque no. Normalmente tengo muchas referencias: te tengo a ti, tengo a Namy, tengo a Erivi, tengo a Nivi, entonces tengo ...como que estoy pendiente

del cuerpo y patrón lineal derecho hacia adelante del movimiento. Similarmente si los ojos miran al frente derecho, el patrón derecho hacia adelante lineal del movimiento puede ser enfatizado

siempre de tener esas referencias. **Entonces mirarme a mi no me miró tanto.**(Entrevista a Eli, 26 de febrero de 2014)

Figura 30: Diagrama del testimonio de Eli:



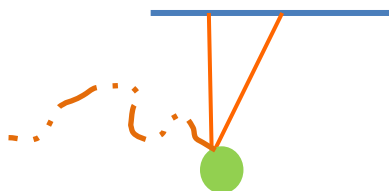
Incluso de mirar como espectador, mas no para evaluarse. Isa condicionaba su mirada a su estado de ánimo, a los “yo puedo” o “ellos pueden”.

Cuando estoy muy contenta, cuando esa canción me llega tanto entonces yo me miro ¿sí? Por ejemplo ayer que hubo el rocanrol y yo estaba feliz. Si ahí me miro en el espejo ¿no? **cuando puedo hacer ese paso y si no lo puedo hacer, mejor no me miro sino que me paro y me pongo a mirar al profesor y a ustedes.** (Entrevista a Isa, 24 de agosto de 2012)

Ver en el espejo para aprender y corregir, para luego liberarse mirando su baile allí es lo que complace a Erivi que represento en la figura 31.

Primero veo a Adrián para ver el movimiento, el paso. (...) Para aprender el paso miro al espejo y luego me suelto un poquito, no mucho, y me gusta verme, me gusta verme como se mueve mi cuerpo al ritmo de la música. (...) yo veo si lo estoy haciendo bien, tal vez corrijo mi posición, tal vez la mano, tal vez no se ve también como yo creo, pero a veces me gusta salirme para hacerlo ¿no? para hacerlo no sé, libre, sin presión del espejo ahí que corrijas que...¿no?(Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

Figura 31: Diagrama del testimonio de Erivi:



Gari difiere la mirada al espejo a sus espacios privados para ver lo que está haciendo y sin Adrián como lo expresa su testimonio y que diagramo bajo la Figura 32.

Yo por las noches como no he estado viniendo bailo un ratico Candela [la emisora radial], y Candela te pone de todo. Es la misma música que pone

[Adrián] (...) y yo tengo un espejo en la sala porque hay un pedazo de pared (...) y ahí yo me pongo a verme porque yo digo: ¿yo bailando contra esa pared?, pero no mejor dicho no, no, **si no veo lo que estoy haciendo ni idea**. Pero sí, yo me paro ahí, retiro la mesa de la sala y me pongo a bailar un ratico ahí, con el espejo que tengo en la sala que es una maravilla. Sí pues trato de hacer cosas de las que hacemos acá, de las que me acuerde y de todo en la sala con el espejo, y me parece genial. Perfecto, perfecto (Entrevista a Gari, 18 de noviembre de 2012)

Figura 32: Diagrama del testimonio de Gari:



Para Bela el espejo es referente para “triangular”.

B: No necesariamente dependiente del espejo hoy en día me vuelto dependiente del espejo [risas]

MT: ¿Desde la clase de rumba?

B: Sí. **Requiero observarme para calificarme**. Yo creo que es un tema que está más condicionado a mi juicio crítico. Si yo estoy haciendo algo entonces requiero observarme a mi misma ver si estoy progresando o no, pero **es más un tema como de autoevaluación**. Si en ese sentido es en el que usó el espejo, trabajo mirándome y mirando al grupo y Adrián. Es como una visión integral pero es en ese conjunto necesito verme para estar evaluando el movimiento.

MT: ¿Evaluándolo frente a Adrián?

B: No, frente a mi misma porque como te digo ya conozco mis limitaciones. Hay movimientos que yo disfruto mucho, me parecen maravillosos, pero creo que nunca podría hacer.

MT: ¿En esos momentos miras al espejo...

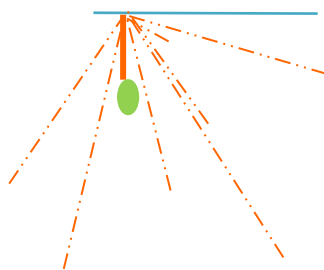
B: ... y veo a Adrián con el movimiento, e intentó reproducirlo [risas]... Pero se me ha vuelto un referente el espejo. Es un referente, lo necesito. De hecho cuando hacíamos la clase en el saloncito donde no había espejo, ¿allá no había espejo verdad?, me sentía a veces pérdida que era un absurdo pero era por eso, allá me desconcentra de poder ver el referente porque el espejo eso es lo que te permite: ver al conjunto, ver a Adrián y evaluarte. Es una triangulación muy rápida.

MT: ¿Te perdías porque no podías ver el movimiento?

B: Sí, me desconcentraba. Porque no tener el espejo hacía que tuviera que mirar al lado o atrás para ver al grupo. Sí de hecho estuve pensando eso ahora que no ha habido clases. En realidad la ubicación más favorable es atrás porque te permite mirarlos a todos sin tener que girar la cabeza. Verlos adelante. Qué es lo que hace el espejo o sea los ponía delante. (Entrevista a Bela, 18 de enero de 2013)

Bela busca ver a Adrián en el movimiento y tratar de imitarlo, pero también busca ver a las otras personas para triangular poniéndolas delante mediante el espejo como se ve en la figura 33.

Figura 33: Diagrama del testimonio de Bela:



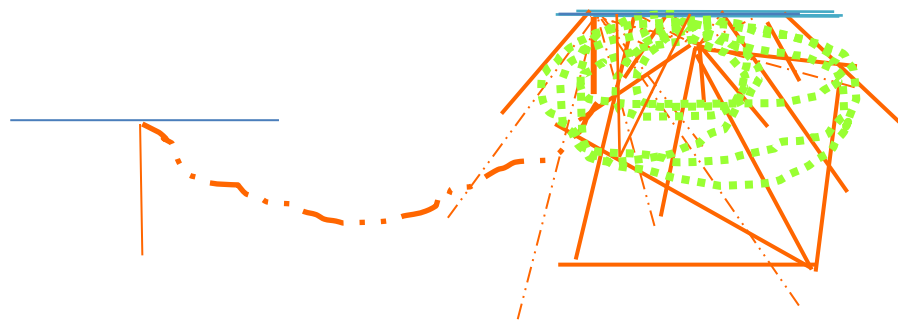
Adrián es su referente, pero no son menos los otros a pesar del “ánimo egoísta” con el que me confiesa entra en la clase.

Yo entro a esa clase con un ánimo muy egoísta. [risas] Estoy muy autocentrada. Como que no quiero interactuar con otro. O sea hago parte de un grupo pero no quiero me obliguen a interactuar con uno solo. Entonces cuando él nos pone a bailar en pareja no me lo disfruto tanto. (Bela, *ibíd.*)

Ella no busca una interacción, incluso evade el encuentro cara a cara. Y eso precisamente es lo que ama Bela de la cumbia en la rumba, que no la obliga a *bailar con otro* como lo plantean los folkloristas. Adrián es su referente. No obstante coordinar el paso y sincronizar el ritmo triangulando es *correspondencia*, esa interacción sintiente de la que habla Tim Ingold (2013a) que hace posible el cardumen. Con su ánimo “egoísta” Bela es participante con los otros en el desempeño de su tarea ante el espejo, ajustando su movimiento a ese monitoreo continuo. Poner a todos delante es atender a los otros para concurrir en conjunto en el baile donde el espejo funge de dispositivo no para imitar una imagen, sino para afinar la percepción, corresponder con los otros en el movimiento siguiendo al maestro y propiciar su autodeterminación. La cumbia no sería aquí el encuentro *con el otro* como epítome del encuentro sexual del mestizaje como se dice entre folkloristas al que hago referencia en el capítulo 1, sino que se *baila entre los otros*.

Esa malla vinculante que ya habíamos dibujando en el aparte anterior, describe los enlaces que tiende Adrián con las mujeres en la clase y fuera de ella y se vuelve más densa y apretada si le agregamos las miradas de las mujeres. En la figura 3-x reúno todos los diagramas como lo propone la figura 34.

Figura 34: Compendio de los enmallados de Adrián y las mujeres:



Elegir un lugar estratégico frente al espejo en la clase es también diseñar un santuario interno secreto para nuestras composiciones, por ello a pesar del espejo, la mirada en la clase de rumba no es imitación de una imagen. Seguir los complejos entramados que trazan las miradas es confirmar que entre Adrián y el espejo se erige un escenario para una práctica colectiva. Que lo que se destaca allí con la dramatización de la fémica permite encontrar sentido y tomar consciencia de algo. Que eso que sucede ahí le da identidad y singularidad a toda una comunidad como dice DaMatta. En fin que allí se desarrolla una experiencia ritual para lo cual cada una de las mujeres define un santuario para su propia práctica reflexiva y creativa.

- Siguiendo el relato que enmalla Bela

Parfraseando a Ingold, el baile y en especial la cumbia no se transmite de generación en generación como un símbolo que pudiera ser leído por fuera del material por donde se transporta e independiente de contextos ambientales específicos. Es conocimiento

emergente que se integra a lo largo de sus trayectos de movimiento. Bailar cumbia es un saber: es integrar de manera acompañada gracias a contextos y relaciones. Así mismo contextos y relaciones de la práctica de la rumba acompañaron experiencias en la cumbia que fueron elaboradas con infinidad de relatos. La cumbia son sus historias y Bela siempre generosa en sus tiempos y palabras, nos lleva a develarlo, asistiendo a su creación.

Yo soy una convencida María Te que todos esos sentimientos vienen finalmente de lo que hemos sido. Nos remota por supuesto a primera infancia a esas primeras socializaciones donde crecimos entonces esos ritmos están ahí.

Mt: ¿A ti te devuelve a tu vida en Socorro [Santander] de chiquita?

B: Sí de chiquita. Allá por supuesto oí más esa música de lo que la oí aquí en Bogotá. Sobre todo en mi primera socialización sí, porque aquí oí fue mucha más salsa por eso la salsa para mí tiene cierta preponderancia.

Mt: ¿La cumbia está asociada más a la región a la experiencia regional?

B: En mi caso sí aunque no soy del Caribe, fíjate. Soy de la tierra de la guabina solo que particularmente cuando yo crecí, sí, por alguna circunstancias en mi niñez, yo recuerdo en el colegio bailamos fue muchos [más] ritmos del Caribe y del Pacífico que de la guabina. Yo no sé. O sería el profesor de danza en el colegio o ¿qué? Por alguna razón bailábamos mucho más esos ritmos que eran más vistosos por supuesto o más populares sí, no sé. Y en la casa igual por supuesto mi papá oía mucho más, además del tango que era su música, oía muchas cumbias. (Entrevista a Bela, 18 de enero de 2013)

En una entrevista anterior me describió más detalladamente esa ruta.

Yo crecí en una **familia** donde ninguno tuvo formación musical ni en arte, pero **la música estaba omnipresente** y así mismo el movimiento, y papá a pesar de ser un hombre de casi dos metros, de un tamaño que su movilidad no era tan buena como le sucede a las personas grandes, yo lo recuerdo ir siempre moviéndose con lo que escuchaba en la casa. Llegaba a la casa y lo primero que hacía era encender el radio. Recuerdo como un evento importantísimo en la casa cuando mi papá llegó con ese tocadiscos que se adaptaba a la radio Philips. Obviamente era mis hermanos mayores los que tenían el monopolio del tema y [recuerdo] cómo organizábamos con todos los amigos del **barrio** severos eventos de baile sin nada, improvisados. Mi mamá era una alcahueta en eso. Nos permitía coger la **sala** de la casa para que la desocupáramos y cupiera todo el mundo. **Fue una forma no sólo de diversión sino de relacionarnos**. Como tuve la fortuna de crecer en un **pueblo** donde la fiestas son compartidas con toda la vecindad, entonces la cuadra nuestra que era una cuadra larga con unas seis familias numerosas, entonces [para] cada celebración -entiéndase la fiesta de los comuneros que era el 16 de marzo, las ferias ganaderas que eran en noviembre-, al primer alcalde se le ocurrió hacer eventos públicos frente a la Catedral, qué es el Parque de la Independencia en Socorro y que los curas habían mantenido vetado para ese tipo de eventos, yo entendería que el alcalde debió dar el pulso que dio y se empezaron a montar **tarimas públicas**. La dicha de toda mi generación desde los que teníamos 10

años en adelante era ir al parque en esos cinco días de feria a **bailar en la calle**. Entonces todo el marco del Parque de la Independencia **se convertía en ríos de gente bailando**. Todos los de la cuadra nos íbamos a bailar. Allá bailábamos la música de Pastor López, el chucu chucu, el merengue, el vallenato que empezaba a oírse. Yo crecí oyendo más vallenato que la gente de la costa. Si en Santander tú escuchas más vallenato[...] “Porque yo quería ser bailarina... Más de folclor porque yo recuerdo que una de las cosas que me impacto de la [Universidad] Nacional era cuando pude presenciar todos los grupos de tambores y las gaitas o sea todas las bailadoras del Pacífico Los Gaiteros de San Jacinto [...] Es que el tipo de música no sé si primitiva, no sé cómo llamarlo pero a mi me emociona.”(Bela, ibíd..)

Bela enlaza hogar, barrio, pueblo, ciudad a ritmo de cumbias y músicas costeñas lo que ratifica una vez más el proceso de costañización del país (Peter Wade) donde a ritmo de las músicas costeñas se transita de lo público a lo privado. Desandando un camino por el terreno de la experiencia vivida baile y músicas costeñas son leitmotiv recurrente en sus procesos de socialización desde su niñez en el Socorro hasta su vida adulta familiar y profesional en Bogotá. Son historias “de diversión y forma de relacionarnos”, me dice Bela, pues “no hay un evento familiar que no contemple el baile aunque no sea algo planeado. Y no hay la vergüenza de levantarse y ponerse a bailar, yo de hecho bailo sola muchas veces”. Hay una cierta constancia en la forma del movimiento que va a dar a la forma del encuentro y sus sentimientos, como igual sucede con el movimiento rítmico perfectamente controlado del artesano que ha logrado garantizar una cierta constancia de la forma como dice Franz Boas citado por Ingold. (2013a:115)

La experiencia del movimiento siempre es emergente, como lo señala Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone, 2011b), pero sigue el patrón que acuna una comunidad de práctica.

“Nuestras conciencias imaginativas del movimiento atan nuestros pasos juntos así como atan nuestras vidas. Nosotros solo podemos ir hacia adelante, no hacia atrás: podemos desandar nuestros pasos, pero solo como una nueva línea. (...) Lo que hacemos para darle estructura (componer) a la permanencia del movimiento y de la vida en si misma es explotar la consciencia imaginativa del movimiento. Nosotros creamos dinámicamente los caminos a lo largo de los cuales nos podríamos mover y los caminos a lo largo de los cuales la vida nos podría tomar: y nosotros recreamos dinámicamente las líneas a lo largo de las cuales viajamos y aquellas que nuestras vidas han seguido. **Temporalizamos vía el movimiento. Nosotros hacemos conexiones, deambulamos, creamos patrones lineales en tanto vamos, patrones que son siempre cualitativamente distintos en virtud de la dinámica realidad del movimiento en sí**.”(Sheets-Johnstone, 2011a)

En este caso, es desde el movimiento de la cumbia desde donde se configura el tiempo. Relatos y movimientos van anudando un orden explicativo para la propia experiencia que Ingold representa con el nudo doble de la figura 35.

Figura 35: Nudo doble. Tomado de Ingold (2011a: 161)



“La hebra hilada ahora y el hilo tomado del pasado son parte de la misma historia. No hay ningún punto en el que termina la historia y comienza la vida. Las historias no deben terminar por la misma razón que la vida no debería. Y en la historia, como en la vida, es en el movimiento de un lugar a otro - o de un tema a otro - que el conocimiento se integra”. (Ingold, 2011a, p. 161) (Ingold, 2011a, p. 161)(Ingold, 2011a:161)

Con ocasión de la práctica de la rumba y merced a las dramatizaciones de los bailes que allí elaboramos, Bela elabora un orden explicativo a su vida. Bailando la cumbia en la rumba, tras Adrián y frente al espejo, no copiamos su imagen. Miradas, relatos y movimiento además de todas herramientas y prácticas para la creación. La cumbia no es mimesis, es mneme.

Recapitemos. La clase de rumba se fue configurando como un espacio especial por fuera del diario vivir al ir demarcado entradas y salidas a una experiencia de sintonía emocional, que se expresa con preparaciones, anticipaciones o reverberaciones en las personas que participan. Ese espacio especial tiene el poder de transformar el flujo de la experiencia presente que en el testimonio de Biya es como una ventana que se abre a una vivencia profundamente emotiva de ser colombiano, que, además, se lleva por dentro. A su vez la sintonía emocional que allí se suscita, cobra la forma de enmallados en torno a Adrián y su fémina, cuyo poder vinculante lo ratifican aquellos que se sienten excluidos. La dramatización de la fémina que a semejanza de un chamán administra Adrián, ofrece identidad y singularidad a esas mujeres para lo cual erigen lugares dentro y fuera del salón como sus propios santuarios de práctica ritual reflexiva y creativa. La

rumba con su espejo donde titila la fémina, es el escenario ritual que parafraseando a Mary Carruthers no se limita a la mimesis, sino donde se busca la mneme.

Tanto los que están adentro o afuera del enmallado comparten un denominador común: la creencia en esa fémina, cuya sola presencia desplaza las férreas jerarquías entre lo masculino y lo femenino. Ninguno de mis entrevistados expresó nunca extrañeza en que ella, la fémina, el ideal de una mujer sexy y colombiana fuera representada por él. Pero claramente si esa condición no se cumplía la clase era un fracaso. Como así lo fue en las ocasiones en que la hermana de Adrián, que comparte plenamente con él secuencias y calidad del movimiento, lo remplazara. La clase fue un fracaso porque no albergó la fémina, la ilusión del juego carnavalesco que se fraguara a la sombra de las prácticas rituales del Ballet de Colombia. Y la fémina no es mujer. Es mascarada, etiqueta de deseo y poder y el performance espectacular de lo femenino fraguado en la Reina del carnaval que convoca y hermana. Titila en el espejo del salón de la rumba como imagen que le ha dado lugar y reconocimiento a Adrián y como puesta en escena de nuestras prácticas rituales. Solo así puede ofrecer un mundo más abierto del que realmente podemos habitar como dice DaMatta para el carnaval. La clase de rumba no alberga a la fémina, sino que como escenario ritual, proporciona la ruta que nos permitió prendamos emotivamente a ese conjunto de experiencias que compartimos como un viaje para crear desde ella. Y como ya se dijo, uno se enruta a través de la composición de materiales, palabras, sonoridades, proxemias, imágenes, etc., que proporciona la clase “dejándose conducir por las cualidades estilísticas de sus partes y las relaciones de sus disposiciones formales” como dice Carruthers (2010: 190).

Ya vimos cómo se colorea emocionalmente en la clase con sintonías y enmallados, lo que allí se entrena. A continuación me propongo seguirle la pista a cómo lo que allí se entrena y la forma como se inscribe proporciona una red de inventarios para crear.

Almacenar inscripciones entrenando habilidades.

Muchas y muy diversas músicas se emplean en la clase de rumba, pero todas ellas se resuelven fundamentalmente en seis patrones coreográficos que he denominado: menea-menea, cumbia en versión folklórica y versión de salón, pasarela, trayectorias y comunidad del despecho o “himnos” como los llaman las mujeres. Ello es posible porque a pesar de la diversidad musical, los patrones coreográficos son modelos de composición que Adrián ofrece donde pone juntos, relaciona y re-crea materiales muy diversos. Así mismo, esos patrones invitan a las personas a relacionar sus habilidades como bailar cumbia en pareja o la anodina rutina del caminar, con experiencias exóticas como los desfiles en pasarelas, o los vaivenes de los coristas de las orquestas, o la actitud de “darse al pueblo” de las reinas de comparsa, o la emoción teatral del despecho de las músicas de plancha. El entrenamiento de dichos patrones también se hace bajo condiciones inéditas como es: la música manipulada y acelerada, la exigencia implacable del ajuste preciso entre movimiento y ritmo, las posibilidades espaciales que ofrecen tanto el salón como el espejo. Esas experiencias exóticas bajo esas condiciones inéditas domesticar nuevas disposiciones de movimiento que Adrián colorea con sus animaciones y exigencias como “*Colombiaaaa*”, o “*menea-menea-menea-menea*”, que las mujeres enriquecen con sus propias vivencias. En la clase bailamos reuniendo lo que estaba diseminado en la experiencia personal y en la cultura y merced a ello se inscriben nuevos equipamientos de disposiciones cinéticas, nuevos “yo puedo”. Esas nuevas disposiciones hacen una red, una textura de asociaciones, como dice Carruthers (2008) que pueden ser invocadas y recuperadas como un arte de la memoria desde muy diversas experiencias (sonidos, emociones, movimientos, asociaciones de imágenes), gracias a su textura emocional y cinética para ser puestas al servicio de futuras composiciones. El que esos patrones hayan sido apropiados y almacenado de esa manera tan creativa en rutas coloreadas emocionalmente, permite su inmediata recuperación para la creación.

La creatividad que orienta la elaboración e inscripción de esos patrones, comparte con la narración del Ballet de Colombia reglas de juego y juguetes. Ya hemos venido exponiendo como enmallados y sintonías revelan personajes y formas de organización

carnavalescas. La práctica sostenida en dichos patrones coreográficos, entrena habilidades que también hacen parte de las comparsas carnavalescas como ser cardumen, la forma de consciencia ritualizada al desfilarse y la ilusión del juego como deseabilidad que expondré a continuación. Todas esas habilidades se entrenan en todos los patrones coreográficos. Sin embargo, para efectos de la argumentación presento los patrones coreográficos agrupados bajo las habilidades que les son más afines.

La habilidad de ser cardumen

“De tanto ver y repetir ese diseño ya somos cardumen que va y viene sobre el mismo punto, como lo hacen los coristas de orquesta de música tropical” digo al inicio de este capítulo. La habilidad de ser cardumen, ese devenir en un flujo de movimiento compartido en que logramos ser comunidad cinética y emocional, lo entrenamos en la clase de rumba inscribiendo la cumbia de salón como coros de movimiento, o recreando con mucho placer una y otra vez esa comunidad emocional en el despecho que dramatiza de manera carnavalesca y burlesca las canciones que denominamos “himnos”.

- La cumbia de los coros de movimiento

Recojo dos versiones del paso que identificamos como cumbia que se usan en el entrenamiento. Las elijo nombrar y explicar por separado, aunque en la clase pueden ser combinadas en un mismo tema musical. La primera recoge la versión de la danza folklórica de proyección donde el protagonismo se lo lleva el faldeo y que expondré más adelante, pues la he agrupado bajo la habilidad de la Deseabilidad. La segunda, es la versión baile de salón, tan común en todo evento festivo colombiano como baile de pareja, aunque también se baila suelta y que carece de faldeos. La versión cumbia de salón es una secuencia de movimiento comodín en la práctica de la rumba, ya que elabora diversos temas musicales, incluso aquellos que no son propiamente una cumbia. Es así como en la rumba, la cumbia se *refuerza* por la cantidad de piezas musicales que

se alimentan con ese patrón de movimiento. Su omnipresencia en temas antillanos, mejicanos, venezolanos, etc., que hablaría de lo latinoamericano se *invierte* porque se vive como expresión de colombianidad. “*Arriba Colombiaaaa*” frecuentemente anima Adrián. Pero eso colectivo se *neutraliza* al ser el patrón de movimiento preferido para expresar el sentimiento amoroso, tema recurrente en la llamada música tropical y que Adrián, el maestro alimenta con su propia experiencia que recrea el amor romántico para orientar con ella la inscripción de la cumbia como práctica colectiva:

Yo creo que el ánimo de Adrián influye porque él es con la música [que] a veces está triste y entonces cuando él está un poco triste o pensativo, melancólico, pone una música como **de despecho**, como con otro matiz. Cuando está muy contento, que generalmente lo es porque llega con la energía, **pone todo y toda la vida en la clase en ese momento. Pone música como rápida pero rica. No sé, hace una mezcla de música muy chévere.** (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

“Yo siento que no todas las músicas son aptas para dictar las clases que yo dicto. Tiene que ser una música que tenga fuerza, **que tenga esencia. De hecho yo colocó lo que la gente le gusta muchas veces, yo colocó lo que yo siento que me gusta a mi y que yo puedo transmitir a la gente.(...)** como la que hicimos hoy de *Amargo y Dulce* es un tema que me llega no sólo a las fibras de lo artístico sino a las fibras de lo emocional y cuenta un poco lo que fue mi historia de amor. [...] Entonces esas canciones son las que me hacen recordar ese amor tan maravilloso que yo tuve. Porque fue un amor pleno yo digo que yo conocí el verdadero amor. No fue un enamoramiento, no fue un capricho, no fue algo que yo dijera yo lo quiero. Fue amor, fue amor puro y de hecho todavía ese amor existe de parte mía en mi corazón. Que no esté yo con él, que no esté él conmigo, no quiere decir que yo no lo ame. Lo sigo amando con toda el alma y le deseo lo mejor. Terminé hace ocho años y duró siete años estoy hablando que es un amor de quince años No he vuelto a querer a nadie, no he vuelto a amar a nadie. De hecho he estado solo durante ocho años he conocido a gente he salido con gente pero he estado solo ocho años. Realmente le guardé mucha devoción a ese amor y digamos que en este momento de dos meses para acá o tres meses mi mente está un poco más tranquila, más abierta a la posibilidad de encontrar otra opción. Ya sé que no va a volver conmigo, que no va a estar conmigo y es hora de volar buscar otros rumbos. No ha sido fácil aceptarlo pero tocó, tocó por las malas. [Esas músicas están llenas] de **sentimiento hay mucho sentimiento.** Y eso lo transmito. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

Despecho, alegría, esencia, sentimiento, también alimentan el patrón coreográfico que trenzamos en la escena citada al inicio del capítulo, bailando en cardumen el mundo emocional propuesto por Adrián mientras cantábamos *Amargo y Dulce*. No es fortuito que las narrativas de las mujeres sobre la cumbia en su versión danza de salón recreen

la nostalgia. Tampoco lo es el que la nostalgia alimente el tercer momento del proceso de costeñización del país que se dio en los noventa que señala Peter Wade con las músicas de Carlos Vives y que en este siglo continúen autores como Fonseca que tanto recreamos en la clase de rumba.

Biya a evocar las fiestas decembrinas y sus músicas “corronchas”¹⁰⁹,

También la conexión con diciembre y todas esas cosas cuando trae esa música así super corroncha que uno solo oye en diciembre, me encanta, y me muero de la risa, y la disfruto mucho. Hoy puso una de esas bien corronchas que a Namy le dan como ganas de salirse, [risas], esas de como “*Cariñitooooos*” [canta] o no me acuerdo cómo se llamaba esa: “*tus besos son*”¹¹⁰ [canta], me encanta. Pero es como por la conexión de todo eso que pasa en diciembre. (Entrevista a Biya, 8 de noviembre de 2012)

O que a Erivi le recuerde su adolescencia,

A veces es la letra, en la de Fonseca¹¹¹ es el ritmo, me encantan los cambios que hace entre la música y la voz, me fascina. Me acuerdo tanto cuando teníamos 15 años yo tenía 15 años y bailaba con mi hermano. Con mi hermano mayor bailamos salsa, bailábamos bien.

MT: ¿Te acompañaba las fiestas?

E: Claro a mi me mandaban con hermano. Él era buen bailarín y nosotros bailamos muy bien. Bailamos era la salsa porque en las fiestas no colocaban cumbia en esas fiestas de quince años. Es que la cumbia aparecen de nuevo es con estos nuevos compositores. (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

Ambos recuerdos se trenza con el vaivén lateral de avance muy fluido que en general todas las entrevistadas también identifican como cumbia. Son esos cuatro pasos (el último de los cuales solo marca en el piso para revotar y cambiar de dirección), los responsables de esa sensación de mecer que tantos temas musicales tradicionales celebraban en sus letras como olas, palmeras y mulatas, o que los compositores aludidos por Biya y Erivi, recrean entre nostalgia y sentimiento amoroso. En la figura 36 que recoge uno de los momentos de esa cumbia de salón, he dibujado con una línea roja el trayecto lineal (patrón areal) que describe el movimiento.

¹⁰⁹ “Costeño de mal gusto. Usado especialmente en el interior del país” (Medellín Becerra, 2005:273)

¹¹⁰ *Tus Besos Son* de Rodolfo Aicardi y la Típica.

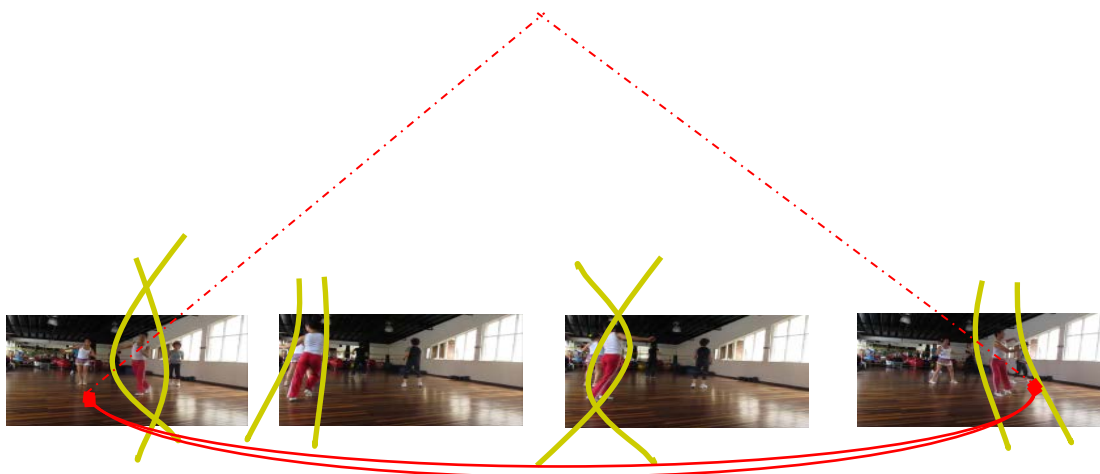
¹¹¹ Se refiere al tema musical *Ingenuidad*.

Figura 36: Patrón areal de avanzar en zigzag hacia el espejo a paso de cumbia.



Ese mecer tiene su variación en el paso característico de las coristas de orquestas de música tropical que tanta fascinación provocaron a Adrián en sus años mozos. Siguiendo el mismo patrón de desplazamiento, el cuerpo se entorcha y desentorcha cambiando de frentes desde la fuerza que se proyecta de manera tirante y luego difusa en tanto teje una trayectoria pendular con su inercia. El foco de la mirada que pasa de un espejo o del profesor, al otro espejo o al grupo según el lugar que se tenga en el salón, refuerza el sentido de la inercia y favorece la sinergia de un coro de movimiento como se ve en la figura 37. Sobre la secuencia fotográfica dibujo el patrón lineal de vaivén con línea roja y la forma que toma el cuerpo al entorcharse y desentorcharse (diseño areal) con líneas verdes. La línea roja discontinua representa el triángulo imaginario que traza el impulso a manera de péndulo.

Figura 37. Patrón lineal y areal del desplazamiento en péndulo de la cumbia de salón.



El vaivén de la cumbia en pareja sufre en la clase de rumba los desplazamientos señalados por DaMatta: No hay pareja, entonces se baila sintiendo la fuerza del movimiento como impulso y no para habitar la interacción en la intimidad cinética del encuentro en el abrazo. Es así como el vaivén estrecho de la pareja se *refuerza* ampliando su trayectoria bien sea como el mecer en zigzag (Figura 3-14) con el que se transita por todo el salón o como la oscilación de un gran péndulo (Figura 3-15). Así esa contención erótica que se acunaba en el espacio estrecho de la pareja bajo la forma del vaivén (uno frente al otro), se *invierte* en la liberación del cuerpo desatado del abrazo que se mueve ahora por impulso, ampliando el espacio que se vuelve viscoso. Esa liberación se *neutraliza* con la sensación de ser grupo entre los cuerpos que bajo la sinergia van tejiendo coros de movimiento.

Nuevas inscripciones en nuestra consciencia kinestésica en términos espaciales, temporales y energéticos resultan del desplazamiento de la cualidad cinética intimista de la pareja con su infinidad de matices según la relación que se establezca: al placer de ajustarse en colectivo a coros de movimiento, en tanto se mira y se es mirado por los otros, el espectador o el espejo. Las líneas que dibujamos del péndulo y el zigzag tienen

efectos relajantes y por ello nos abandonamos a la delicia de sintonizar nuestros movimientos meciéndonos en grupo mientras resonamos con la nostalgia de diciembre o de la adolescencia.

- Los himnos: comunidad en el despecho

Las mujeres bautizaron como *himnos* a dos temas musicales: *Así es la vida* del grupo mexicano Elefante e *Ingenuidad* de la barranquillera Maía. Les dicen himnos porque tras cuatro años de compartir la experiencia, esos temas se han convertido en coreografías emblemáticas con las que nos sentimos entrañablemente identificadas, pues de alguna manera resultan representativas de algo que nos une. Frecuentemente son solicitadas en la clase, y las realizamos con especial deleite incluso Rita, la niña de 9 años: “R: Si yo creo que cuando oigo la canción *Así es la vida* al otro día o después de una hora, lo sigo cantando “*así es la vida tan caprichosa*”, es muy linda y es muy pegajosa. (Entrevista a Rita, 26 de febrero de 2014)

“*Que te fuiste sin decir adiós/ Que no dormirás en mi colchón/Que importa, que importa/ (¿Cómo dice?, ¿cómo dice?)*”, solemos cantar todas muy emocionadas, sirviendo de compinches a la escuela de educación sentimental que está cursando Rita en la rumba - entre otros lugares-, cuyo exponente más representativo es la telenovela latinoamericana donde “quien no sufre no existe” como nos dice Alberto Barrera Tyszka (2013)

La lógica de la telenovela supone siempre que el amor duele. Solo así vale la pena vivirlo. **El amor debe padecerse**, y si resulta una tortura, ¡mucho mejor! Cuanto más extremo y más sufriente, más real y verdadero es el amor. Una relación sin sangre, sin tragedias, levanta inmediatamente sospechas. No hay nada peor que los corazones fofos. La vida está llena de grandes desgracias por descubrir. Siempre puede haber un sacrificio a la vuelta de la esquina, esperándonos. La telenovela propone la sentimentalidad como forma de heroísmo. La cursilería es nuestra épica cotidiana (Barrera Tyszka, 2013:12).

Esa misma sentimentalidad nutre el testimonio ya citado de la vida amorosa de Adrián que orienta su elección musical, así como orienta la mayoría de los temas musicales de consumo masivo también bailamos en la rumba. “Se quiere sufrir para pertenecer” pues “el amor imposible es el amor legítimo (el romanticismo como premio de consolación en

una sociedad rígidamente gobernada por el culto a la familia)” dice Carlos Monsivais (1978:113). El macho resentido y la hembra bravía son parte de los estereotipos que tejen la cultura popular donde el desastre personal y la autocompasión, continúa sarcásticamente Monsivais, “entregan la hermosa sensación [...] de disponer de los hermosos sentimientos de la derrota.” (ibíd.). Así como son sarcásticos Barrera y Monsivais para hablar de la cultura del despecho, lo es el grupo Elefante al recrear musicalmente ese macho resentido no desde el charro depresivo mejicano, sino desde el “pachuco” de Tintan¹¹² que recrea el videoclip de *Así es la vida* del grupo Elefante¹¹³, donde la experiencia de “desolación prefabricada” (Monsiváis, 1978:111) se vive bajo el humor melodramático del relajó (Durán, 2002). Bien lo dijo Mandoki ya citada en el capítulo uno: “la estética ha sido el armazón y el conducto indispensable para la adhesión afectiva y vivencial a una identidad. Literalmente es un armazón: como las torres petroleras para extraer el hidrocarburo a las superficies, la estética extrae las emociones a flor de piel” (Mandoki,2007:102)

La inscripción del himno refuerza la alegría de pertenecer al melodrama y hace posible que la experiencia personal del fracaso, se pueda vivir como comunidad emocional de goce. *Así es la vida* se liga emocionalmente a los tiempos que se añoran por recordarse libres y felices como puede ser la infancia o la soltería. En el caso de Bela es la etapa de la universidad.

B: Así es la vida es que esa canción además yo la canté mucho, mucho. Y también era como el himno de mi generación. Me remonta por supuesto a ese estadio de felicidad absoluta que era la etapa universitaria, como de tanta libertad y despreocupación. De gozarse. O sea, sólo el **mero gozo**.

Mt: pero en *Así es la vida* la narrativa de la canción es...

B: Ah, no en realidad la canción es no sólo nostálgica sino que termina siendo hasta pesimista ¿verdad? como “deje así”, pero el sentimiento es de goce total.

Mt: Pero es un goce... no es el goce de la cumbia

¹¹² Germán Genaro Cipriano Valdés Castillo (1915-1973) fue un reconocido actor, cantante y comediante mexicano. Hizo célebre el personaje del pachuco, estereotipo del chicano, cuyo dandismo caricaturesco representa una contraidentidad a la pretendida identidad nacional bajo el personaje de frontera. Fue tan célebre como otro de los grandes estereotipos del mexicano: Cantinflas.

¹¹³ Para consultarlo ir a: https://www.youtube.com/watch?v=Xq_Ltv74nUQ

B: No es un goce inconsciente, el de estar gozándotela sin pensar. En cambio en la cumbia es un goce muy consciente. Es como si en la cumbia soy yo consciente todo el tiempo que estoy... me despierta un sentimiento de felicidad y de pasión. En tanto que el himno estoy gozándomela sin necesariamente tener una identidad. Me sumerjo en la mera felicidad, **hago parte de un todo**. No soy yo comunidad sino como parte de un todo. Esa es tal vez la principal diferencia. Porque fíjate que en la cumbia, aunque estoy en salón con otras personas soy yo. En el otro en cambio hago parte de un todo. **Estoy metida dentro de un grupo**. (Entrevista a Bela, 17 de mayo de 2014)

No obstante la canción desencadena la nostalgia por un pasado que se idealiza, también tiende comunidad hacia el presente, en la delicia de experimentarse como grupo en la forma de bailar como lo afirma Eli: “En el himno también se mejora, [se refiere a la habilidad de bailar], en el himno la emoción es más –“uy esta vez nos salió mejor, lo hicimos más...”- es como eso, más lo colectivo (...), es una manifestación grupal bien interesante.”(Entrevista a Eli, 30 de mayo de 2014). Esa vivencia colectiva se enmaraña con la experiencia religiosa donde se trata de compartir un sentimiento que se vive en el presente como experiencia emocional en movimiento.

“En algunas procesiones se va cantando o se va a rezando. Si tú vas rezando ahí el tema del paso es indiferente y ahí intervienen otros factores primero el sentimiento del grupo, segundo **el tema de compartir con ese grupo el que todos estemos en lo mismo es súper bonito**. Eso tiene de ganancia una procesión que si uno pudiera comparar con lo que tú estás comparando entonces uno podrías decir que es **el tema de los himnos. Es el tema grupal es el que todo el mundo está en lo mismo**” (ibíd.,)

En la versión coreográfica tras muchas repeticiones, esa emoción de ser grupo porque “estamos en lo mismo” cantando a grito herido el exitoso tema musical de consumo masivo, se vuelve anticipación cinética y ajuste musical. La secuencia de pasos de *Así es la vida* ya es coreografía porque conocemos el principio y el final. Sabemos las secuencias de movimiento del estribillo y los patrones de desplazamientos en zig-zag que cambian de dirección cada ocho tiempos musicales siguiendo un esquema estable. Por ello los himnos se inscriben como verdaderas coreografías ya que hacen parte de una disposición cinética que logra con su estructura narrativa de principio, desarrollo, climax y final una historia melodramática emocional compartida.

De los himnos me parece que le ido cogiendo el gusto más de lo que hubiera significado antes para mi. Pero me gusta saber qué es lo que uno va a bailar y

no estar tan pendiente de lo que va a hacer Adrián. Entonces todas esas canciones tienen esa ventaja que uno sabe más o menos qué es lo que viene. (...) hay unas que yo las canto, no todas las conozco pero hay unas que me parece muy rico cantar. (Entrevista a Nivi, 18 de agosto de 2012)

Tal narración melodramática la rememoro desde mi experiencia siguiendo desde el espejo el movimiento que diseña Adrián y que describo a continuación.

El brazo derecho en lo alto en pose de femme fatale entrando al set. “*Y que me traigan máaaas boteeellaaas*” (canta el solista). Sigo desde el espejo el lento recorrido con mi mano izquierda que roza el antebrazo derecho, la coronilla, la nuca, rueda por el cuello, gira y se desliza por el centro de los senos, ronda los genitales, y se acomoda en la cintura con los dedos abiertos cobijando la nalga. “*Para quitarme esteee saboor de su sudooor*”. Ahora es el codo derecho que se desliza descolgando la mano por el cuello y a nivel de los senos la mano hace un giro y apunta hacia el ombligo. “*Y que me apunten eeen la cueeenta*”. Se escurre hacia los genitales girando a tiempo para colocarse en la cintura, mientras se pone en cuclillas y extiende la pierna izquierda al lado. “*Toooda la desgracia*”, el brazo derecho se extienden al lado, barre el espacio dirigiéndose hacia el espejo, y allí la mano extendida se cierra en puño “*que dejoooo*” y recoge esa desgracia que ahora parece un puñal, avanzando con fuerza sostenida hacia el pecho que se ofrece dócil desde el cuello vaticinando el sacrificio... *Ayyyyy*, mientras suspira, abre el brazo hacia abajo, y se levanta ondulando sobre los tres acordes para avanzar festivamente hacia los lados “*¡Uyaa!*” grita Adrián mientras se separa del cardumen, para voltearse y vernos avanzar hacia atrás en zigzag. “*Que no quieres nada más de mi/Que te fuiste con ese infeliz/Que importa, que importa*”, y los hombros suben y bajan, “*¿Cómo dice?, ¿cómo dice? Que me va a matar la depresión/Que me voy a vivir en el alcohol/ Que importa, que importa/ ¿Cómo dice?, ¿cómo dice?*”

La coreografía no interpreta al hombre despechado -perspectiva que adopta el tema musical-, sino a aquello que lo despechó. Mientras la canción describe el regodeo étílico en el despecho del macho, la coreografía actúa a semejanza del burlesque como retruécano, representando el objeto sexual del deseo que provoca el despecho y que sintetiza la mano que se desliza en catacresis, acariciando el cuerpo para expresar el deseo de ser acariciado: pues ella o él se sabe y se celebra como objeto de deseo. La

historia narrada de movimiento en *Así es la vida*, se regodea en la indistinción entre los opuestos del melodrama, pasando frenéticamente los límites y roles de los cuales él se alimenta usando la pantomima. Es así como subimos y bajamos los hombros replicando, el hombre despechado que canta *Que importa, que importa*, o tan pronto somos el objeto del despecho que celebra el triunfo de su deseabilidad. *Que su vida es como un carnaval, que tarde o temprano volverá ...* Recreamos esa monstruosidad, como dice Robert C. Allen (Allen, 1991), esa horrible “bellezura”, que provocaba deseo y al mismo tiempo perturbaba el terreno de ese deseo confundiendo las distinciones de las cuales el deseo depende donde se expresan en forma de género los roles que necesita el melodrama. La incomodidad de tal desplazamiento que atraviesa todas las secuencias de movimiento de la rumba no pasa desapercibida para Nivi:

Cuando uno quiere bailar uno piensa en pareja, pero lo que a mi me da risa por ejemplo, [Adrián] hace movimientos de brazos y yo me asumo en el rol que me toca. En el rol de mujer, pero entonces él lo cambia y vuelve y lo cambia entonces yo me pregunto ¿en qué baile yo puedo hacer eso, o con quién haría yo ese tipo de cambios?.(Nivi, 04/06/2014)

El despecho permite el pas de deux en solitario. Lo que se comparte en la comunidad emocional es la privación de la comunión con el otro, fantasía central del amor romántico. El espejo encarna todo lo que justifique esa frustración. Todos cabemos en la narración de movimiento de *Así es la vida*, pues se recrea ser el sujeto (¿hombre? o ¿mujer?) que se complace en ser objeto inaccesible del deseo del otro. Pero también disfrutamos reavivando el sainete del sufrimiento de la insatisfacción del deseo que esa inaccesibilidad provoca. Bailando *Así es la vida* somos la fémica objeto del deseo y a la vez el deleite en el despecho del macho, celebrando como comunidad emocional el regodeo carnavalesco y burlesque en la sensiblería como forma de heroísmo, en la que todos, maestro y alumnas podemos encontrarnos. Finalmente, como plantea Barrera Tyszka, nuestra escuela sentimental de la telenovela nos enseñó que el amor debe padecerse y en la rumba entrenamos la habilidad de ser cardumen emocional y cinético recreando esa narración de despecho en grupo.

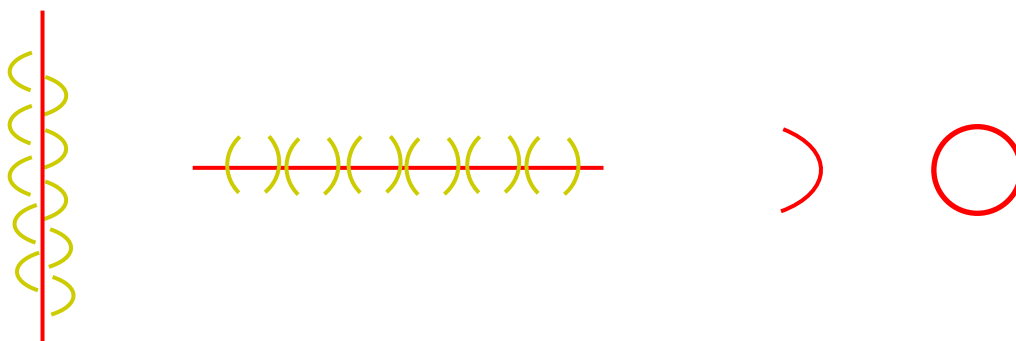
La habilidad de provocar el deseo

La habilidad de provocar el deseo que resuena con la ilusión del juego del Ballet de Colombia se entrena con diversas versiones de la fémmina que adoptaron lo “sexy-negro” sin pudor ni culpa y donde el gay ya no es la “marica”. Esa habilidad se entrena con la inscripción de la cumbia de los faldeos, el *menea-menea* de las caderas que en la clase es redundante y esa deseabilidad equívoca de diva andrógina, que algunas de las mujeres encuentran ajustada a su imagen de mujeres profesionales en la vida cotidiana y a otras francamente las intimida.

- Cumbia de los faldeos

El paso de la cumbia lo ejecutamos combinando el paso femenino y masculino que distinguen los folkloristas: con los dos pies planos en el piso el primero y el segundo con un pie empinado y el otro plano. Se avanza de frente o de espaldas y de costado (patrón lineal, color verde), desplazándose en línea (roja) recta, en pivote (sosteniendo un pie en un punto fijo mientras el otro da un paso adelante y luego atrás) o girando en el puesto. La figura 38 muestra la forma encadenada del paso de la cumbia, un pie junto al otro (en verde) y las diferentes direcciones que toma el desplazamiento (línea roja).

Figura 38: Paso encadenado de la cumbia

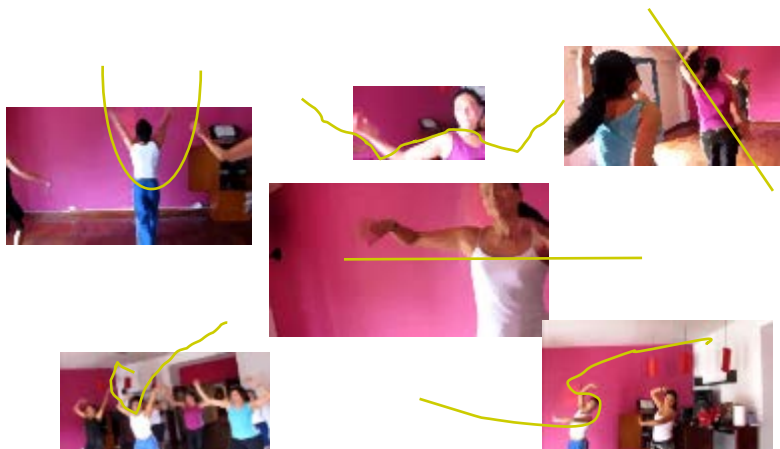


Si bien los pies se arrastran de manera sostenida y la tensión se diluye en el movimiento de las caderas, la propuesta sexy de Adrián refuerza el movimiento de la cadera y lo acentúa a la derecha tal como lo exigía Sonia Osorio. El paso avanza controlado, diseñando un espacio estrecho y resistente, constreñido. La sensación es de un paso

encadenado. El lento avance del paso deriva la atención sobre el movimiento de las caderas e impone un cuidado sostenido sobre la forma de su bamboleo. Los otros dos patrones, el pivote o el círculo, también pueden ser ejecutadas indefinidamente y por tanto son susceptibles de llevar también a ese estado de encantamiento letárgico.

En contraste con ese movimiento encadenado, los brazos son grandilocuentes. Si bien remiten al movimiento de la falda, durante mi observación etnográfica solamente en dos ocasiones hubo una falda (la primera la llevó el profesor, la segunda una alumna). De manera que lo que se dio en la clase fueron diseños lineales de los dos brazos proyectados a los lados, abajo o arriba, sus combinaciones (uno abajo y uno arriba por ejemplo) y variaciones (dos curvas, una al frente y otra arriba por ejemplo), como se ve en la figura 39.

Figura 39. Movimiento de los brazos en la cumbia de los faldeos



Por lo general dichos diseños estuvieron acompañados de movimientos hacia adelante y atrás o arriba y abajo, que expanden el área del movimiento creando un espacio amplio, extenso hasta donde alcanza el largo de los brazos. Ocasionalmente esa amplitud acabó cerrándose sobre si misma estrechándose en un abrazo como se ve en la figura 40.

Figura 40: Abrazo de la cumbia de los faldeos.



Otras veces los brazos en jarra enfatizan la cintura y el movimiento de las caderas como se ve en la figura 41.

Figura 41: Avance lateral en péndulo



Como dice Sheet-Johnstone, las líneas que dibujamos tienen efectos vitales. El refuerzo marcado en el acento de la cadera que remite a lo sexy, se invierte con el avance letárgico y la expresión grandilocuente de los brazos. La práctica de ésta versión de cumbia suele hacerse con músicas tradicionales como “*La Cumbia Cienaguera*” en versión de Lucho Campillo que Adrián anima con “*ay hombeee*”, “*guepajeee*”, “*uyaaaa*” y “*Colombiaaaa*”, “*arriba Colombiaaaa*”, animaciones todas de acústica abierta, retumbante y refulgente, que en su despliegue de energía provocan emociones profundas como veremos más adelante en los testimonios de las mujeres. No traigo a relación como las mujeres se apropian de ésta inscripción, ya que será ampliamente desarrollado más adelante.

- Menea-menea

A pesar de la diversidad coreográfica y la variedad de los géneros musicales que se traen a la clase, -ochenta y nueve entre junio y diciembre de 2012 entre los que se contempla el rap, reggeton, dance hall, pop, dance pop, tecnodance, merengue dominicano, samba, rock, cumbia, música norteña, latin pop, pop reggetón, urbano, abozao, chirimia, dance, pop rock, folk pop, latin pop, pop árabe, salsa, bubblegum dance, lambada, hip-hop, cumbia peruana, country pop, “música de plancha”, dance hall, merengue, tropipop, vallenato, fandango, fiesta latina, etc., etc.-, todos tienen el movimiento de cadera como su tema recurrente lo que no solo permite entrenarse en el movimiento “costeño” sino que al ser leitmotiv de la clase acaba siendo la llave maestra para transitar una enorme diversidad de expresiones dancísticas de la cultura popular.

En la figura 42, los patrones lineales dibujados en verde sobre las diferentes imágenes dan cuenta de algunos de los movimientos de cadera en la rumba.

Figura 42: Diversos patrones lineales de movimiento de cadera



La clase ha sido atractiva para las mujeres fundamentalmente porque allí aprenden a mover la cadera y apropiarse una deseabilidad que se le ha adjudicado a la costeña como lo expresa Eli.

Entonces por ejemplo el tema de la cadera que no más uno llega de vacaciones tieso de la cadera, moverla no es una cosa que uno haría todos los días y en cualquier parte. Pero ahí si uno dice -además a mi me parece rico-, no hay problemas por hacerlo, además que Adrián se la ayuda a desarrollar. El tema de la cadera es súper clave, es súper duro eso sí, el tema de los hombros entonces uno cachaquito, uno de interior, entonces los hombros, los hombros son tiesos, entonces llega un punto que mmmm [y mueve los hombros] y llega un punto en que uno dice tengo que moverlos. **Entonces uno empieza y empieza a desarrollar y empieza a soltarse y empieza a sacarse la tara de que eso no le toca a uno porque uno no nació en la costa y empieza a dejarlo fluir y aparece.**(...) Yo creo que una cosa que ofrece la clase, y que uno es reiterativo también, es super chévere poder hacer los movimientos como se deben hacer, como toca hacerlos, y digamos que Adrián trata mucho en la clase de hacer eso, lograr que el movimiento sea como hay que hacerlo, de mover los hombros como hay que hacerlo, de mover las caderas como hay que hacerlo. (Entrevista a Eli, 3 de mayo de 2014)

No obstante el movimiento de la cadera es lo que singulariza a una mujer. “Un hombre al lado de uno es más tieso, eso la condición femenina obviamente ayuda mucho en eso. (Eli, 26/02/2014). Así la mujer vista como diferencia sexual, confirma con su movimiento de caderas acelerado o atenuado, abrupto o balístico, su autenticidad. “La condición femenina” es mover la cadera en contraste con los hombres que son “más tiesos”.

Desde la costeñización del país apropiamos como un movimiento natural un ritmo que “tenemos metido” que se expresa en las caderas con la cumbia, un “chip” como dice Nivi, que nos asalta como ritmicidad latente según Erivi y responde a la pregunta, ¿qué es ser mujer colombiana?

Me gustan mucho los movimientos de cadera. Me gustan muchísimo, entonces todo lo que sea salsa, cumbia o los que son como tú dices en el sitio, pues a mi se me facilitan y el ritmo la rapidez que el maneja, por lo que cambiar a un ritmo distinto me afecta [se refiere a que sean más lentos]. Esos me parece de hecho fáciles por decirlo de alguna manera. Claro a veces me equivoco y no cojo los pasos pero creo que **tengo el chip metido para ese tipo de bailes**, que no tengo que pensarlos tanto, que me salen un poquito más fáciles. Creo que eso es lo que uno interpreta como: -“Ay que los colombianos saben bailar bien”-, es eso. Son ese tipo de bailes. Nosotros de pronto bailamos muy mal otro tipo de cosas, pero el ritmo lo tenemos metido. (Nivi, 04/06/2014)

Yo por lo menos escucho mucha música y me encanta la cumbia. Yo puedo estar en el computador y **apenas suena eso mira [empieza a mover la cadera con el ritmo de la cumbia], termina uno moviéndose, moviéndose así esté uno sentado o lo que sea**. El otro día, fíjate que nos pasó una cosa muy chistosa con Cris [la hija], fue el otro sábado. Hicieron una fiesta, pero la fiesta empezó como tarde con vallenatos y ella se despertó y me fue a buscar –“Mami no puedo dormir, acompáñame es que hay mucho ruido”-, y realmente había mucho ruido. Yo me pasé a la cama de ella y empezaron hacer una cosa que no cantaban, yo no sé cómo se llama, de un sólo tambor y acordeón, óyeme y las dos éramos... [hace el movimiento de cadera]. –“Cris, ¿porque te mueves?”-, –“Pero mamá, ¿por qué te mueves así?”-. –“Y tú también”- [y hace nuevamente el movimiento] y estábamos abrazadas las dos y así [risas]. (Entrevista a Erivi, 3 de mayo de 2014)

La evidencia del exitoso proceso de costeñización del país es que a la clase se viene a aprender a moverse como una mujer, costeña, dejando salir lo que se tiene adentro que es colombiano. Como vimos ya esa deseabilidad adjudicada a lo negro se ha normalizado en los atributos que debe tener una mujer colombiana.

- La pasarela¹¹⁴

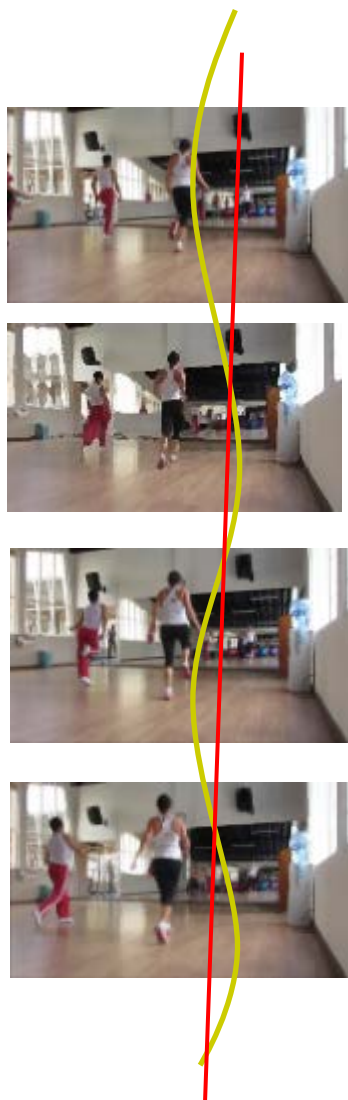
En contraste con el cardumen manso de las coristas que se desplaza en un ir y venir en la horizontal, la pasarela va siempre en línea recta hacia adelante (línea roja), caminando con audacia, retando al espejo con la mirada, en un derroche de control y artificio. Previamente nos hemos replegado hacia el fondo del salón, los brazos dejados hacia los lados y los talones en tacones ficticios. Esa posición de los brazos resalta los senos y el torso. Los tacones elevan las nalgas. Un pie delante del otro, el equilibrio incierto y el bamboleo de las caderas anticipa el reto. “*Hit me*” grita la canción y luego una batería con aires de marcha militar acompaña nuestro rítmico e impetuoso avance hacia el espejo mientras Beyoncé Knowles, Kelly Rowland, y Michelle Williams cantan: “*Can you keep up? Baby boy, make me lose my breath/Bring the noise, make me lose my breath/Hit me hard, make me lose my breath (Hah Hah)*”¹¹⁵. La mayoría de las veces se

¹¹⁴ Pieza analizada: “Get me Bodied” de Beyoncé [09/09/2012]. Para el análisis del movimiento me baso en el del profesor.

¹¹⁵ “Lose My Breath” es una canción R&B-dance-pop contemporánea interpretada por el grupo estadounidense Destiny's Child integrado por las artistas mencionadas para el quinto álbum de estudio del grupo *Destiny Fulfilled* lanzado en el 2004. http://es.wikipedia.org/wiki/Lose_My_Breath Consultado 14 /04/2014

usan diez y seis acordes musicales para avanzar cruzando un pie delante del otro, y donde para no hacerse zancadilla, hay que sacar la zancada desde la cadera, con intención, doblando la rodilla, pisando fuerte, con movimientos cortantes, que crean un espacio resistente, de oposición y a la vez seductor, desde los sugestivos movimientos extremos y sinuosos (línea verde) de la pelvis que las zancadas provocan en la marcha al mejor estilo de Beyoncé. La secuencia de fotografías registra el avance hacia el espejo de la pasarela. La línea roja da cuenta de la forma lineal de avance y la verde dibuja la forma sinuosa que va tomando el cuerpo mientras avanza como se ve en la figura 43.

Figura 43. Diseño y patrón lineal en la pasarela



Pasa con la pasarela es que yo he descubierto una cantidad de cosas...Por ejemplo: los médicos siempre le dicen a uno que no sabe caminar. Y tienen razón, uno sabe mover los pies pero uno no sabe caminar. Si uno supiera caminar le ayudaría físicamente un montón en un montón de cosas porque obviamente la posición de la espalda cambiaría, la posición de los hombros, de la cabeza, entonces todos los dolores de espalda y eso. Pero además le ayudaría a las mujeres a **tener sentido como de esa feminidad**. Yo me acuerdo mucho de una vez que Adrián nos decía que uno tendría que aprender a caminar bien en tacones así fuera en la cocina. Entonces, realmente sí. **Si uno aprendiera a caminar con la pasarela que hace Adrián expresaría muchas cosas con el cuerpo que normalmente no tiene**. No más el tema de la posición corporal cuando Adrián hace la pasarela uno se estira un montón. Levanta el cuello, en la espalda también estira todas esas cosas corporales que uno no tiene interiorizadas. Aparte de que ayuda [con esa] cosa de sensualidad que uno también expresa, pues es bien distinta. **Es como la expresión cotidiana que debería tener uno**, que no es el movimiento exagerado, es un movimiento que expresa mucho pero que normalmente uno debería tener y que además no es nada exagerado. El tema que es y que además **debería ser una cosa que [le] saliera muy natural a uno**. (...) Yo creo que es más natural porque a uno se le olvida caminar, se le olvida caminar con ese movimiento que tiene la pasarela que debería ser normal.(...) **La pasarela es súper individual**. (...) Pero definitivamente **la pasarela le sirve más a uno porque es el día a día**. Además, por ejemplo, entre semana yo uso zapato alto todo el tiempo. Entonces a veces uno dice: “¡Uy estoy caminando mal!” y se acuerda de Adrián entonces por eso es que uno dice [que] **es la que me sirve más** (Eli, 30/05/2014)

En la pasarela el movimiento también lo siento yo es un poco más **impostado**. De hecho también [en] la pasarela, Adrián también a mi me frustra [risas], Adrián lo hace de una manera increíble, increíble, de **hecho a veces yo pienso que soy como un elefante tratando de seguirlo** [risas]. En la pasarela tienes razón, por supuesto el referente fundamental es el espejo, y ahí yo me creo como un **personaje de fantasía. Como de maniquí**. Esa necesariamente es la figura que a mi me aflora cuando empezamos a desfilas. Y por eso te digo de hecho que **a mi ahí se me antoja un personaje andrógino no tiene que ser necesariamente mujer en la pasarela. O sea no tengo esa identificación de necesariamente el ser mujer. Es más asexual esa imagen**. (Bela/17/05/2014).

A mi me gusta más la cumbia. Por ejemplo la pasarela casi no me gusta. Es como mi personalidad yo soy un poco tímida. La pasarela me parece que es **demasiado sensual** entonces yo no creo que tenga como esa parte como muy claro en mi vida. **Me inhibe**. (Entrevista Erivi, 30 de mayo de 2014)

La pasarela que puede darse en medio de cualquier baile que se ajuste rítmicamente a la marcha, inserta la narrativa del movimiento de la mujer como espectáculo. Crea un “time-out” en cualquier secuencia coreográfica. Todas sabemos reconocer el llamado que hace Adrián a la pasarela en ese replegarse hacia atrás, elevarse en puntillas con los pies

cruzados y con el pecho proyectado, bamboleando las caderas, la mirada fija, tendida hacia el espejo. Se suspende la acción. Se retiene la energía por unos acordes solo para luego desatarla fragosamente caminando a zancadas en el borde de las caderas hacia el espejo. La pasarela se trata de detener la narrativa del movimiento que se esté ejecutando y abrir otros placeres distintos en el baile. El repliegue atrás, la retención de movimiento y energía es una pausa dramática, tremendamente efectiva para configurar en esos diez y seis acordes la clase de rumba como escenario para **ver** el espectáculo de la fémina moviéndose en términos de su exhibición sexual.

La pasarela reafirma lo dicho por DaMatta: “en el mundo ritual *lo que se vuelve importante es el tránsito*.”(DaMatta, 2002: 111-112). Si en el carnaval se desfilan las propias fantasías en un desplazamiento consiente y ritualizado, en la rumba asistimos admiradas, intimidadas o sobrecogidas al desfile de la fantasía de Adrián. Ese **personaje-maniquí** frente al cual la bella Bela se siente como un elefante, o Eli añora como natural y que inhibe a Erivi, es el desplazamiento burlesque de la Reina y la diva. La deseabilidad ya no se debate entre la blanca recatada y la negra sexy. Nuevamente estamos frente a esa “horrible belleza” como dice Allen (1991) pues quizás, no es ni hombre ni mujer, sino la parodia del sistema de género que los confirma como polos opuestos. Asistimos a la dramatización de la expresión de fuerza, resolución, exhibición del poder muy cercana a las marchas militares que recrean en el video clip las divas mediáticas de Beyoncé Knowles, Kelly Rowland, y Michelle Williams. Y al mismo tiempo asistimos al gozo de la provocación de la narración sexual pues el burlesque que las divas encarnan se invierte en la rumba. Ya no es Beyoncé exhibiendo su sexualidad al tiempo que intimida alardeando con la fuerza de su entaconada marcha militar. Es Adrián que esgrime con fuerza la exhibición de una arrolladora sensualidad que se ampara bajo el performance exacerbado de la representación de lo femenino de una Beyoncé:

Realmente a mi me ha gustado mucho lo que tiene que ver con la parte de los montajes pero de Broadway y de todo esto del cabaret, del burlesque, de todo eso me encanta. Yo creo que yo soy como se llama una bailarina de cabaret en mi alma. En mi alma, mi alma debe tener algo de esa parte de bailarina de burlesque, de burdel, es de poder moverte de una manera exquisita y ver que tus movimientos sean muy llamativos y provocativos. Es llamar al sexo a través de una parte sensual. Si me entiendes no sexual sino sensual. Producir eso. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

La deseabilidad que emerge de ese performance parodia el sistema de género, recreándolo desde el exceso para darle un nuevo sentido. Lo resignifica. Es en ese acto de resignificarlo, en esa parodia, desde donde Adrián, encuentra la posibilidad de expresar una identidad gay que se configura como puesta en escena de un modelo de feminidad. Modelo que tiene antecedente en el performance de la diva del que eran expertos “los antiguos” del Ballet de Colombia, para el cual diseñaban la ruta desde relaciones burlesque como se dijo en el capítulo anterior. La elaboración que hace de la rumba Adrián le permite encarnar esa diva en un escenario donde su invocación puede ser aceptada. El fitness le permite esa inversión, pues es una “confirmación invertida, en donde atributos que se piensan como esenciales de un sexo y expresados en un género, son teatralizados por hombres vestidos de divas” (Góngora, 2003:66). Su efectividad la confirma Eli cuando nos dice: “debería ser una cosa que [le] saliera muy natural a uno”. Para ella es un deber ser. No obstante, esa mujer “demasiado femenina” intimida a Erivi, por ser el performance de una mujer de poder del cual no está muy convencida querer interpretar: “yo no creo que tenga como esa parte como muy claro en mi vida. Me inhibe”. Performance que no deja de perturbar a Bela, quien no puede seguirlo sin sentirse incómoda como “un elefante”, señalando de paso en esa representación de lo femenino, su cualidad rara, que al calificarla de andrógina y asexuada la resuelve como un personaje de fantasía: no es mujer, es representación, un “personaje de fantasía. Como de maniquí”, dice. Pues esa imagen idealizada de la mujer simula una feminidad que va más allá de lo real. Se inspira, según Andrés Góngora en su artículo “El camp y la fascinación gay por las divas: Transformistas y drag queens en Bogotá” (Góngora,2003), en el estilo camp que como performance de resistencia, de auto-protección permite la identificación con otra gente queer¹¹⁶ y la expresión de una identidad gay. Según la crítica norteamericana dice Góngora, el camp retoma productos culturales en desuso,

¹¹⁶ Victor Manuel Rodriguez citado por Andrés Góngora define así el término queer: “traduce raro, excéntrico en apariencia o carácter. Se usa también como un término peyorativo dirigido a aquellos cuyo deseo se orienta hacia personas del mismo sexo, en cuyo caso significa marica. Se utiliza también para posicionar un conjunto de perspectivas teóricas y de activismo cultural y político que se oponen a la normalización continuada de la sexualidad. Al repetir en su nombre el término peyorativo con el cual se ha estigmatizado las sexualidades marginales, proponene estrategias de lucha cultural no humanistas y no dialécticas que resistan las prácticas disciplinarias de la sexualidad resultado del multiculturalismo, el consumo global, los saberes académicos y algunas corrientes de activismo político” (Góngora, 2003:63)

resignificándolos. Hace uso de íconos y símbolos emblemáticos de los medios masivos que fascinan a los gays estudiados por él en Bogotá por dos razones: porque recrean mujeres de poder y porque son imágenes arquetípicas hiperfemeninas que teatralizan el escenario y el libreto de género. La repetición burlesque de ese estilo de ser mujer, una “verdadera mujer”, lo subvierte, pues la puesta en escena de esa mujer, ese ideal de lo femenino está en el terreno del simulacro, “la suplantación de lo real por lo “hiperreal” (Góngora,2003:47) y citando a Baudrillard dice: “no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard,1987:9)” (Góngora,2003:47). Esa hiperrealidad corresponde a la puesta en escena de una mujer de poder, que pueda ejercer de “Reina de la Noche” entre las drag queen o de modelo encarnado de la fémina en la clase de rumba.

Por lo mismo, no puede ser imitado por los hombres pero si mide su efectividad en lograr “poner de rodillas lo masculino” (Góngora:2003:66), como dice Góngora citando a alguno de sus entrevistados, cosa que también de alguna manera pasa en la clase de rumba. Los hombres se han sentido desplazados de la clase. Intimidados por la trasgresión sexual en que incurrirían de seguir los pasos y gestos provocadores que la clase recrea. Imitar a Adrián los llevaría al incómodo lugar del equívoco. Ellos suelen atisbar de tanto en tanto ansiosos y a la vez temerosos en la puerta del salón. Las parejas de Rosina, Erivi y Tamaria lo han expresado. “El cuerpo más sexy es el de él”. En el escenario de la rumba, la pasarela desplaza el personaje de la Reina del carnaval o de la Diva del Ballet de Colombia al desfile de la fantasía burlesque de Adrián: su fémina. Ese personaje que la aguda observación de Bela calificó de andrógino o asexual, cuya feminidad bordea entre lo más natural y lo más impostado, resulta intimidante pues como ya se dijo en el himno, provoca el deseo y al mismo tiempo perturbaba el terreno de ese deseo confundiendo las distinciones de roles de las cuales el deseo “lícito” en la moral burguesa depende. Sin embargo la lógica del fitness le asegura a la fémina el mantenerse dentro de los límites del decoro moral burgués. No es Adrián. Es el instructor, el medium de la fémina quien lleva a sus alumnas a no cohibirse de lo que ellas son.

Cuando dictó una clase no hay limitantes. Si a mi me toca caminar muy sexy, muy sensual, como niña, como dama y eso es lo que quiero transmitirle a mis alumnas, lo hago. Si tengo que hacer un movimiento en donde los movimientos sean demasiado femeninos, no me cohíbo de hacerlo porque eso es **lo que yo quiero transmitirle a mis alumnas. Que ellas no sé cohíban de ser lo que ellas son.** Y no es el hecho, o sea, mi vida íntima es completamente diferente a las clases. **En esos momentos me convierto en un elemento en un instructor que expresa sin ninguna limitante.** Yo no tengo inhibiciones. Y en muchos gimnasios de hecho veo que la gente se asoma a ver y de pronto algunos critica. Me pasó hace poco en un gimnasio donde yo estaba dictando una clase donde habían muchos movimientos y había muchos pasos que tenían que ser femeninos. Yo lo hacía para mostrárselo. Para que los hicieran mis alumnas. Y había cuatro pelados y sentí la burla de ellos en sus palabras. Pero te juro que eso no me limita a mi ni me cohíbe en ningún lado. **Yo ya me liberé de esas ataduras, de esas represiones, ya no.** No, porque en ese momento soy sencillamente un instructor, **ya dejó de ser Adrián y me convierto en un elemento** para que la gente...¿ imagínate si yo no me libero? ¿si yo no me quito esos tabúes? si yo no me quito eso de mi cabeza cómo voy a pretender que mis alumnos lo hagan. Tengo que ser yo el que esté libre para transmitirle esa libertad, esa confianza a mis alumnos y por eso es que yo creo que es uno de los éxitos en mi clase. Es demasiado, demasiado libre de las cosas. (Entrevista a Adrián, 5 de noviembre de 2012)

Bien lo ha dicho Andrés Góngora: “En los bares gay hombres disfrazados de divas o reinas, invierten su estatus social de género con dos consecuencias claras: por un lado, reiteran el estereotipo de género, repiten estereotipos hegemónicos de feminidad y masculinidad, de la verdadera mujer y del verdadero hombre. Al mismo tiempo, nos dejan ver una identidad gay, que hemos sido acostumbrados a pensar como la expresión de la androginia y el amaneramiento” (Gongora,2003:66). Es la expresión de esa identidad lo que hace sentir libre a Adrián porque, como dice Góngora, la ambigüedad de esas teatralizaciones se deben a la bipolaridad con la cual se ha configurado en nuestra cultura el género, que necesita lo abyecto y lo anormal para el establecimiento de la norma.

Si hay algo que transita de lo público a lo privado, de la rumba a la vida cotidiana, es esa escuela burlesque del caminar que propone la inscripción de la pasarela plena de energía bullente, agitada y resuelta. Esa puesta en escena burlesque de la feminidad juega con el equívoco de a quién va dirigida su provocación sexual. En la pasarela, mientras avanzamos, aprendemos a acechar en el espejo la fuerza e intensidad del espectáculo de la deseabilidad de esa fémina que nos enseña Adrián “que somos

nosotros mimas”, que se avecina caminando a taconazos con audacia. Espectáculo que no tiene otro espectador que uno mismo.

La habilidad de entregarse a la trayectoria como una forma de consciencia

La trayectoria es quizás el único patrón de movimiento que ejecutamos renunciando al espejo para orientarnos. Se elabora sobre popurrís musicales por lo que puede llegar a tomar hasta siete minutos ininterrumpidos su ejecución, lo que puede ser muy demandante en términos de atención y actividad física. A lo largo de la trayectoria se recrean secuencias coreográficas de temas regionales que podemos identificar en la narración del Ballet de Colombia y en los innumerables grupos de danza folklórica de proyección del país. El *Carnaval de Barranquilla* es uno de los temas preferidos, pero también pueden estructurarse con secuencias de movimiento del *Sanjuanero*, el *Abozao*, *Joropo Llanero*, *Mercado Campesino*, etc. El patrón de desplazamiento cambia radicalmente. Las encabeza Adrián quien impone el paso y se avanza siguiendo el paso de quien está al frente. Es un diseño lineal caprichoso (línea roja), el cual dibujo en la secuencia de fotografías que registra la figura 44.

Figura 44: Diseño lineal caprichoso de las trayectorias:



Tal forma de desplazamiento recuerda las formas de entrenamiento en filas organizadas por géneros que se usaban en el Ballet de Colombia, aunque aquí no hay tal distinción de géneros. La trayectoria *refuerza* lo que Bela define como un afinado sentido de “espacialidad”, lo cual experimenta sintiéndose sujeta, obligada a ser cuidadosa y no distraerse para poder situarse ahí:

A mi esas [las trayectorias] me encantan ¿sabes?, porque me obligan a tener un sentido de espacialidad. Porque esas sí me obligan a situarme en el espacio donde estoy, porque, a propósito de lo que decías de la salsa con respecto a la sensación de estar en un punto [fijo], en cambio a mi todo lo contrario, me parece que cuando estoy bailando [salsa] ahí también siento que estoy en casa, pero que tengo mucha independencia. En cambio **cuanto estamos haciendo los recorridos me siento muy sujeta, muy obligada a ser muy cuidadosa en seguir cada paso, cada trayectoria efectivamente. Me obliga más a situarme en el ahí. No me puedo distraer** (Entrevista a Bela, 17 de mayo de 2014).

Esa afinada espacialidad, se propicia con la desubicación, pues no se sabe hacia dónde se dirige el movimiento que ya no se hace frontal en relación al espejo, ni con respecto al rectángulo del salón. Se asordinan las estrategias de orientación que la misma rumba ha entrenado para monitorear la elaboración del paso en las inscripciones de la cumbia, la pasarela o el himno. No se puede elegir a Adrián como modelo, ni al espejo como escenario ritual. Dejarse llevar por los otros como sucede en los coros de movimiento de la cumbia puede ser problemático dada la forma caprichosa que adopta el patrón lineal del movimiento. Se depende de un ordenamiento que sagazmente va imponiendo Adrián, al ponerse delante de la persona elegida, quien con el gesto entiende que es la segunda en la fila a la que todas nos vamos sumando. Tal ordenamiento puede ser cambiado por Adrián abruptamente en medio de la trayectoria con solo ponerse por delante de otra elegida. En la trayectoria Adrián ejerce el poder de decidir quién lo sigue, y por la disposición del movimiento en forma de fila todos son referentes de alguien. Él interviene el ordenamiento de la clase y las mujeres deben renunciar a los lugares que se habían granjeado en el salón que les permitían trazar sus propios sistemas de orientación al elegir sus referentes como lo expresa Nivi:

En cuanto a las trayectorias yo siempre he pensado que Adrián es necio. A veces como que **si él pudiera hacer un ordenamiento de mejor a peor pondría adelante a quien el considera bailan muy bien y atrás a las que no bailan tan bien en esa trayectoria**. Es curioso porque la gente va viendo

eso y se va organizando y a mí me parece a veces que es injusto. Bueno a veces eso en términos de baile está bien. [...] Entonces claro, el espejo es la que uno tiene adelante, entonces por eso también es que se hacen esos ordenamientos porque es bueno tener alguien adelante que lo guíe bien. Cuando uno tiene adelante alguien que lo guía mal pues simplemente tengo que correrme un poco para poderme concentrar en Adrián. Si, lo que dices es cierto, de pronto es un tema de referentes y los referentes terminamos siendo todas nosotras. Uno siempre en clase tiene unos referentes entonces digamos yo me apoyo mucho en Namy, me apoyo en ti cuando te alcanzo a ver y en Erivi cuando estaba. Digamos cuando hay pasos de salsa que son bastante saltaditos entonces el espejo ayuda mucho a encontrar esos referentes. Namy porque entiende el paso, donde es, entonces eso me ayuda y Erivi también tiene eso que son muy coordinadas. Entonces cuando uno no tiene referente, sino un referente que de pronto no es óptimo...(Nivi, 04/06/2014)

Las trayectorias replican el ordenamiento tipo cometa que crea la comparsa señalada por DaMatta que vimos en el capítulo anterior, donde se establece la jerarquía entre los que constituyen el núcleo, los concedores, y la cola de la comparsa, abierta e indiferenciada. El ordenamiento tipo cometa que impone Adrián se justifica por la desaparición del escenario ritual (espejo) y los santuarios de práctica (la oportunidad de la mirada al escenario, al chamán y a los propios referentes) y la necesidad de imponer una reordenación que asegure la correcta ejecución del paso. No poder reconocer como apropiado el referente que se tiene adelante, o no poder ver a Adrián puede llegar a desorientar seriamente la ejecución del movimiento. Erivi así lo relata:

Me gustan [las trayectorias], me gusta mucho ver a Adrián cómo se mueve [aunque] para mí es más difícil seguirle el movimiento. Sí claro, sí porque a veces si yo voy detrás de él no tengo problema. Pero a veces,... yo por eso me estoy quedando de últimas [en el semicírculo que se suele formar detrás de Adrián] para que cuando vamos en el círculo Adrián está acá [señala el otro lado de ella] y yo estoy acá, [y] es difícil saber si va para la derecha o si va para la izquierda. Es como en ese sentido, cómo tratar de imitar todos esos pasos al tiempo. Por eso me estoy quedando atrás como para poder dejar fluir más eso. No estar uno como eso que el mueva la derecha y que mover a la derecha y mueva la izquierda hay que mover a la izquierda, ahí cuando me quedo atrás me pierdo. Estar cerca de él es muy exigente y además él es muy exigente porque "hay que están moviendo las pierna que no es". En cambio cuando voy atrás yo a veces voy perdida, a mí a veces me queda muy difícil identificar que si la derecha o que si la izquierda y voy acá y Adrián está allá, yo ni siquiera sé si va a la derecha o a la izquierda y si voy atrás me puedo mover más.(...) O sea **es más difícil la ubicación espacial**.(Erivi, 30/05/2014)

Gracias a esa desubicación espacial que ilustra Erivi, la experiencia se focaliza en la ejecución del movimiento. La desorientación orienta el foco de la actividad al movimiento.

A la correcta ejecución del paso. Pero sobre todo a su flujo porque hay que estar pendiente del “caminar”, “no atravesarse”, “no quedarse atrás” como dice Eli:

Estoy más pendiente de la de adelante, de Adrián, de Namy que normalmente va pegada a Adrián para seguirle el paso, entonces no estoy tan pendiente del espejo. Yo creo que verse [en el espejo] haciendo los pasos cambia la sensación, uno cambia y dice ¿lo estoy haciendo muy tiesa?, sí, sí cambia. Lo que pasa es que como estamos mucho en el movimiento de caminar no tanto en el movimiento del paso como tal, sino en el movimiento de caminar, eso hace un poquito que se distraigan los pasos y así que uno no los tome tanto como otros bailes que uno está haciendo. **Hay menos chances de estar corrigiendo. Uno está entre caminar y no quedarme tan, tan atrás, entre no atravesármele a nadie: uno está pendiente de muchas más cosas que del paso mismo.** (Eli, 30/05/2014)

La trayectoria exige sintonizarse con el flujo de movimiento que impone el paso. Para atender ese flujo y lograr tal sintonía hay que buscar “ese estado de consciencia” que Bela define como “estar ahí”. “Estar ahí” también es “estar ahora”. Es lograr esa atención afinada, esa profunda concentración en el tiempo y el espacio. “Estar ahí” y “estar ahora” remite a un estado de retirada del individuo focalizándose en el flujo de movimiento que se despliega, y adhiriéndose a dicho flujo en el acto de participar de él (del flujo) desplegándolo. Exige “la actitud de la mente hacia lo que uno está haciendo, el estado de predisposición del artesano, la artesanía y el trabajo” que menciona Mary Carruthers (1998) y reafirma Bela en su respuesta a mi pregunta sobre si en la trayectoria se sentía más retada. “Si porque te exige estar ahí. Si te distraes estás fuera.” (Bela, 17/05/2014). Como en los desfiles del carnaval lo que es realmente importante es el tránsito, “la caminata que se convierte en el elemento realmente ritualizado, y por lo mismo, lleno de consciencia” (DaMatta, 2002). “No es iteración de los pasos. Es hacer un itinerario, tomar decisiones en un viaje, el hacerse un aprendiz. La característica esencial de su actividad no es que sea concatenada sino que fluya” (Ingold, 2013b). Ni siquiera es posible meterse en la música y dejarse llevar por la alegre excitación de pertenecer y trasgredir como sucede en el himno.

Fíjate que en esas trayectorias es más preponderante la trayectoria en sí que la música. Entonces casi que la música pasa a un segundo plano. Aunque me disfruto más el folclor, de todos modos está como en el segundo plano porque **la naturaleza de la trayectoria me obliga a una forma de conciencia...** Si más que meterme en la música a mi misma, porque siento que si me meto me

distraigo, entonces me quedo perdida. No sé ese sentimiento lo tengo todo el tiempo, que **tengo que estar es ahí**.(Bela, 17/05/2014)

Ninguna de mis entrevistadas me mencionó la forma caprichosa que adquiere la trayectoria, pues los patrones lineales creados por el movimiento como lo afirma Sheet-Johnstone (211b), no son percibidos o percibibles sino que son constituidos imaginativamente. La caprichosa línea roja como trayectoria que dibujé al inicio de este aparte se vive como una procesión donde el tema es poder hacer la ruta siguiendo su flujo, habitando lo que el trae ya sea como posibilidades expresivas, monotonía o cansancio, como lo expresa Erivi:

“Permiten expresar mucho más en términos de brazos, es como una armonía entre el paso con los pies y el movimiento de brazos (...) Son más armónicos en ese sentido, es más integral. Cuerpo, postura y armonía con los brazos. Pero bueno a veces lo que pasa es que a veces me canso. Hay frases que agotan, entonces hay momentos en los cuales no me concentro tan bien pero...lo que pasa es que son tan repetitivos que uno dice: -“Ay yo no quiero hacer más ese paso”-. Cuando uno ha hecho casi un círculo entero del salón con un mismo paso llega un momento en que uno dice no, y uno está esperando que lo cambie rápido. Es más el cansancio de ese tipo, no tanto en el aspecto físico sino de ser más monótono. Si de pronto es que es más integral, tal vez por lo que son más lentos, él no le sube tanto a las revoluciones [de la música] y entonces combina pierna y el desplazarse, o sea un paso que no se queda en un punto, y brazos, entonces eso hace que sean más integrales, más lindos en ese sentido pero aburridos cuando se vuelven repetitivos

Mt: ¿Lo aburrido también tendrá que ver con estar detrás del que no toca?

N: De pronto y con dar vueltas en un salón tan chiquito. (Nivi, 04/06/2014)

Parte del repertorio de movimientos de la trayectoria es avanzar en puntillas siguiendo el recorrido, mientras el cuerpo en torsión le da el frente al público con una mano en la cintura y la otra en lo alto saludando como reina de carnaval. Siguiendo la lógica de la trasposición de dominios carnavalesca, la trayectoria transforma el salón de clase en la calle de la comparsa, lo que es fácilmente reconocible para las asistentes con vínculos costeños (entre las que me cuento), pero que Nivi resiente como el repetir monótonamente un paso para dar vueltas en un salón.

La trayectoria focaliza la experiencia en el paso, el movimiento, en el flujo del caminar, en el estar ahí, en el seguir al otro en una ruta errática que se vive de manera profundamente consciente. La trayectoria es una marcha sin rumbo ni dirección fija a la que todas nos adherimos renunciando a los lugares que hemos obtenido en la clase, en aras de hacer parte de ese todo en movimiento y siguiendo al otro, y donde lo más importante es adherir al flujo que impone el paso del grupo, lleno de consciencia y por lo mismo ritualizado, que es el mismo del desfile del carnaval. Hacerse aprendiz de las decisiones en el viaje lo que llama Tim Ingold “itinerancias”, para lo cual se impone vivir la trayectoria como tránsito ritualizado lleno de consciencia. Como afirma Sheet-Johnstone, es un fenómeno tan temporal como espacial, donde el tiempo no es solo duración sino se vive en términos de sus pausas, rapideces, atenuaciones que van creando una verdadera “hermandad” como dice Eli:

Pero uno también siente la satisfacción de ver como todo el grupo está mejor, cómo estás soltando no sé quién y no sé quién, y eso es rico, y eso es una de las ventajas de tomar las clases aquí qué es un grupo cerrado. No es que nadie pueda entrar, bienvenido todo el que pueda entrar, pero el que va entrando va haciendo parte de un grupo que si tú vas a un gimnasio es distinto. Cambia mucho la gente, cambia mucho el estilo y ahí sí que es un tema absolutamente individual entonces yo voy a mi clase y salgo de mi clase y chao. Entonces ayuda mucho a que una mayor motivación se oiga –“Cómo bailamos de chévere, oiga, **cómo coordinamos**”-, que si uno dice: -“Ay estoy cansado”- y lo molesten a uno y no haya problema y uno se muere de la risa. Son cosas distintas que quizás en otro espacio... **si es como una hermandad**. (...) de pronto las trayectorias pueden ser en una parte grupal. (Eli, 30/05/2014)

Probablemente algo hay de esto en lo que se le pondera a una buena reina del Carnaval. Es lo que la hace eterna en el recuerdo de los barranquilleros cuando se dice que fue mejor reina porque “se dio al pueblo” entregándose al aquí y ahora de su trayectoria y forjando a su paso una hermandad.

La narrativa del Ballet de Colombia, sus personajes y su forma de organización, acaba siendo un mapa como dice Carruthers. O sea, el repertorio que constituye la narrativa de la Nación es reconocido de antemano por las mujeres, es elaborado como experiencia personal, profundamente consciente de la mano, el gesto, el paso, el flujo. Esa experiencia profundamente consciente es la que hace que dicha narrativa se vuelva literalmente “un lugar común”. La comunalidad es creada a través de un proceso

mnemotécnico por medio del paso ritualizado pues la narrativa decide el ritmo al cual hay que ajustarse. Semejante a lo que sucede con la Biblia y las peregrinaciones que cita Carruthers,

“Los peregrinos vienen no a hacer algo nuevo, sino para recolectar cosas bien conocidas.”[...] “Porque es la narrativa la que determina los sitios [...] Las rutas de las procesiones devienen en un sendero en la realidad física para “hacer el propio camino a través de” las lecturas de la Biblia.” (Carruthers, 1998: 43)

Las trayectorias provocan un afinado sentido de “espacialidad” retando las estrategias de orientación que la misma clase ha entrenado (el espejo, la mirada, la centralidad de Adrián en medio de todos los participantes) y que se han inscrito desde la cumbia, el meneo-meneo, la pasarela o el himno. Surgen como consecuencia de la nueva ordenación que impone Adrián con el mandato de seguirlo por su caprichosa ruta. Como resultado de la desorientación que tal imposición provoca, la experiencia se focaliza en seguirle el paso al otro adhiriéndose a su movimiento y su flujo. Seguir movimiento y flujo demanda una profunda consciencia que lleva a que las personas tengan que encontrar su propia ruta en esos pasos: su propia experiencia. Hacer esos pasos es hacer parte de una comunalidad, como bien lo sabe vincular Eli cuando habla de la hermandad. Esa forma de consciencia permite que esos repertorios se vuelvan el camino de la propia experiencia de participar y pertenecer a esa “hermandad”. Es así como esas trayectorias, a semejanza de las procesiones, permiten hacerse aprendiz del sendero que se transita de manera ritual siguiendo el mapa que traza la narrativa del Ballet de Colombia. En las trayectorias nos acompañamos en el camino de hacer del paso (que hacen parte de los repertorios del Ballet de Colombia) el propio camino. Y así forjamos nuestra ruta de ser colombianas en medio de tal hermandad.

Ejemplo de cómo crear: la cumbia, procesión ritual de la fémina.

Como dije inicialmente, en el gimnasio bailamos versiones de la cumbia folklórica como *La Cumbia Cienaguera*, versiones de orquestas tropicales trasnacionales como *Amargo y Dulce*, o éxitos mediáticos que mezclan la cumbia con otros géneros bajo el rótulo de pop latino como *Ingenuidad* de Maía, o el hit mundial de Shakira *Hips Don't Lie*.

También la versión de salón está presente en secuencias de música dance, merengue, tropical, flamenco, árabe, etc. Por tanto bailamos bajo el formato de lo que la mujeres reconocen como cumbia numerosas canciones que no lo son en sentido estricto ni musical ni audiovisualmente. Si a ello se une el testimonio de predilección de las mujeres con este ritmo, es indudable la centralidad de la cumbia como experiencia de movimiento en la rumba.

Zapata Se Queda de Lila Downs, es cumbia bajo una forma desplazada como diría DaMatta. (DaMatta, 2002). Adrián interpreta en formato de cumbia algo que no lo es y gracias a ello sirve de ejemplo de la rumba como arte de la memoria. No es tan solo un modelo de composición para almacenar y luego recolectar como sucede con las inscripciones, ni una coreografía parcialmente estable para ser aprendida y luego replicada como comunidad emocional como sucede con los himnos. *Zapata se queda* como ejemplar debe ser pensado como lo propone Ingol(2011a) al reelaborar la ortopraxis y el arte de la memoria de Mary Carruthers (Carruthers, 1998, 2008), como un nodo de orientación, un apoyo para las futuras composiciones (Glosas) de las mujeres como lo veremos más adelante.

Zapata Se Queda(Downs, 2011)¹¹⁷ hace parte del álbum *Pecados y Milagros* ganador del Grammy por Mejor Álbum Regional Mexicano 2012 de la cantante mexicana Lila Downs. La canción rinde tributo a Emiliano Zapata, la Revolución Mexicana y al Misticismo y en términos generales a la cultura popular. El tema tiene influencias de rock y música pop y es etiquetado como canción Word Music. La magia de la canción *Zapata Se Queda* reside en envolver al oyente en un halo de misticismo mediante la fusión de diferentes géneros musicales, que se conjugan desde un texto muy breve. Por su parte en el video el tema principal audiovisual es la procesión, la cual es responsable de darle unidad a una elaborada edición que mezcla imágenes estereotipo de la cultura popular mexicana entrañables para el espectador, pero que a su vez invitan al respeto y la contención por el tono atávico, místico y sagrado. Y es ese halo de respeto y

¹¹⁷ Para consultar el video ver <http://www.youtube.com/watch?v=beuRglqxTnY>

misticismo de la peregrinación en que se envuelve al oyente, desde donde se teje *Zapata Se Queda* como cumbia en la clase de rumba a ritmo de la charanga¹¹⁸ o fanfarria.

El siguiente fragmento de mi diario de campo del 28/10/2012, recoge la transcripción de la coreografía de *Zapata Se Queda* que hice una vez revisado el video. A esa clase llegué tarde por lo que no tengo registro de la pieza musical que sirvió de calentamiento. La secuencia musical de la clase fue: *Jarabe Tapatío*, *Ya Me Cansé* de Olga Tañón, *Patacón Pisao* de Juan Carlos Coronel, *La Revancha* de Los Continentales, *Bombón Asesino* de Ninel Conde, *Isla Bonita* de Ricky Martin, *Ojos Así* y *Adiccted To You* de Shakira, *La Morena* de Miguel Moly, *El Polvorete-el Negro Rabioso-Con paso Fino* (mix), *Hot N Cold* de Katy Perry, todos ellos temas que se estructuraron desde la aceleración y el desgaste energético lo que hace vivo contraste con el ritmo solemne y pausado de *Zapata Se Queda* de Lila Downs. Fue elegido por Adrián para elaborar el cierre de la clase con una cumbia y luego el estiramiento y saludo¹¹⁹ ante el espejo:

Cata aprovecha la pausa para bromear con Erivi sobre su torpeza para seguir los movimientos durante la pieza anterior. Ambas que están cerca al espejo en el costado izquierdo del salón (para la cámara que está mirando al espejo), se ríen de sí mismas y comentan. En el costado derecho, cerca al espejo, la señora X mira por la ventana, mientras Dorotea y la señora Y siguen muy de cerca los movimientos de Adrián quien abandona la consola y sobre los rezos que dan inicio a *Zapata Se Queda*, se dirige hacia el centro dándole la espalda al espejo. Abre los brazos hacia los lados y con la mirada gacha, camina sobre los acordes poniendo un pie delante del otro mientras se dirige hacia el fondo del salón donde estoy yo aún distraída, mirando al piso y dando vueltas sobre mi misma para disipar el cansancio. Poco a poco todas se van sumando mientras él avanza hacia el fondo donde yo los aguardo. Incluso sorte a Cata y Erivi que siguen hablando, doblando el brazo derecho y volviéndolo a extender al lado tras rebasarlas. Pareciera la mismísima imagen de cristo en la cruz. “*Son las tres de la mañana/dicen que pena un santito,*” (canta Lilia Dawns) sube la mirada y la mano derecha hacia el cielo, y la baja lentamente, llego a pensar que va a persignarse como sucede con alguna frecuencia en las mimicas, pero no, su mano sigue por el centro del cuerpo hasta colocar la palma plana volteada al piso frente al ombligo mientras que va girando con los pies juntos en el paso de la cumbia de las mujeres ...



En lo que sigue elijo continuar el relato comparando dos textos: la descripción de lo que vi en el video y la reconstrucción de mi experiencia de tejer imágenes, sensaciones e

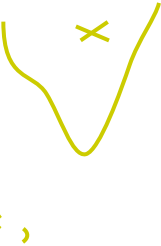
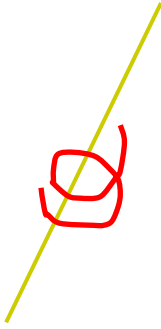
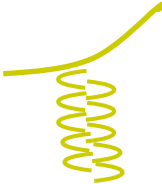

¹¹⁸ Ritmo popular que ameniza festejos y celebraciones con instrumentos de viento y percusión.

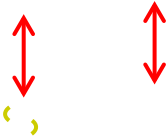
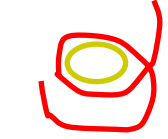
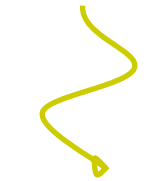
¹¹⁹ Es vieja costumbre de los entrenamientos en danza y herencia del ballet, rematar la clase con una venia y un aplauso al maestro en agradecimiento.

inscripciones en el movimiento para tratar de discernir el diseño y patrón lineal que predomina (Tabla 2).

Tabla 2: Comparación entre la descripción, la vivencia sentida y el patrón y diseño de lineal de movimiento

Descripción de lo que se oye y se ve en el video	Vivencia sentida	Lo que predomina en esa secuencia demovimiento
<p><i>“bajito yo oigo que dice:”caminale despacito, ay mamá/caminale despacito.”</i> A este nivel ya todas estamos en el fondo del salón meciéndonos y girando a ritmo de cumbia en el puesto como él.</p>	<p>...de replegarme al fondo del salón para emprender una pasarela atenuándola en el paso encadenado de la cumbia mientras giro...</p>	
<p><i>“Mi sueño me dice no vaya,/mis piernas me dicen tantito/ y cuando ya me doy cuenta caramba,/ me muevo poco a poquito ay mamá,/ me muevo poco a poquito.”</i> Todas vamos tras Adrián de perfil mientras la mano que no está frente al ombligo se extiende hacia el espejo en gesto de rogar/ofrecer a lo lejos haciendo el paso del hombre, batiendo al unísono nuestras caderas. Finalmente es cumbia, “nos fluye”. Las frases musicales las adorna Adrián cambiando de costado en el avance, primero cada ocho tiempos y luego cada dos.</p>	<p>...de proyectar una línea en el espejo con mi mirada y avanzar de costado a semejanza de la pasarela ofreciendo suavemente mis manos hacia el espejo y atenta a la manera de empujar el espacio con el péndulo de mi cadera, mientras avanzo cuidando el coro de movimiento (no avanzar más, no avanzar menos que mis compañeras) con el paso encadenado, y luego cambiar bruscamente de costado con un giro y repetir al otro lado sucesivamente</p>	

<p><i>“Serás tu Zapata,/ el que escucho aquí,/ con tu luz perpetua,/ que en tus ojos vi?”</i> Ya de frente al espejo extendemos los brazos al cielo y bajamos las manos para cruzarlas a un lado y otro de la cara tapándonos las orejas y luego extendiendo los brazos a los lados.</p>	<p>...de ampliar el área de mi cuerpo proyectando una curva abierta entregando las líneas de los brazos hacia el techo del salón para luego contraer esa área tocándome una oreja luego la otra, mientras las caderas boyan labrando con fuerza un espacio resiliente</p>	
<p><i>“En mi mente se oye,/ que me dice así,/ en mi mente se oye,/ que me dice así”.</i> Con los brazos en diagonal, el derecho en lo alto y más bajo el izquierdo, hacemos un giro hacia la izquierda y luego a la inversa. Cada giro se corresponde con cada frase musical</p>	<p>...de estrechar el espacio revolviéndolo con el envión de un giro desde el hombro, dejándome llevar planeando en el impulso, retando el equilibrio sobre un solo pie e ignorando el encadenamiento del paso hasta que el giro muere por el lastre de mis brazos tendidos al costado contrario. Parar vacilante recuperando inciertamente el equilibrio, sin apoyo suficiente para recoger apenas algo de ese flujo de fuerza y lanzarla en un envión espasmódico para el otro lado, extraviar el equilibrio, trastabillar y recuperarme en el encadenamiento de los pasos.</p>	
<p><i>“por la sombra de la ceiba,/ se escucha un disparo,/ y cayó un gallo negro,/ por la calle de Milagros”.</i> Ahora son los brazos a los lados que alternan el faldeo que contemplamos en el espejo mientras retrocedemos nuevamente hacia el fondo del salón con el paso femenino de la cumbia.</p>	<p>...de achicar mi imagen en el espejo mientras retrocedo en tanto voy ampliando el espacio con el movimiento de mis brazos a los lados impulsados por el boyar de mis caderas hacia uno y otro lado.</p>	
<p><i>“Si tú dices que me quieres,/ con el todo a todo”.</i> Avanzamos hacia el espejo, abrazándonos con la mano derecha, luego, la izquierda para girar en el puesto hacia la izquierda con la cabeza contraria al giro. <i>“y te vas tú conmigo,”</i> giramos al otro lado <i>“levantamos polvo”.</i></p>	<p>...de estrechar el espacio y acunarlo en un abrazo con el mecer de mis caderas para luego remar un giro de manera sostenida con el encadenamiento de mis pasos. Recoger el impulso y acunar el espacio en el giro de pasos encadenados hacia el otro lado.</p>	

<p>Mientras subimos ambos brazos hasta el cielo y los bajamos por el lado dos veces canta Lilia y Totó la Momposina con el coro “Ay, ay, ay, ay, cuando sueño contigo,/ se dibuja el sereno,/por todo mi camino”.</p>	<p>...de crear un espacio flexible ampliándolo y estrechándolo de manera sostenida proyectando arriba y abajo mis brazos desde el paso encadenado</p>	
<p>Ahora con los brazos en jarras y girando sobre el puesto hacia derecha e izquierda enfatizamos el mecer de las caderas “Ay, ay, ay, ay, cuando sueño contigo,/no hay ni miedo ni duda,/sobre mi destino”.</p>	<p>...de cambiar la cualidad del movimiento de las caderas lanzando con fuerza en cada oscilación un círculo mientras giro suavemente al vaivén de mi paso encadenado y luego cambiar hacia el otro lado la dirección en que revuelvo el espacio</p>	
<p>Aun meciendo las caderas con los pies juntitos vamos doblando las rodillas hasta quedar en cuclillas.</p>	<p>...de ondular sobre mis pies juntitos estrechándome progresivamente flexionando mis piernas, hasta quedar en unas cuclillas que amplían el espacio hacia los lados mientras continuo oscilando mis caderas meciendo mi tronco erguido sobre ellas.</p>	

Lo que sigue son las secuencias de estiramiento de brazos y piernas que recuerdan secuencias de sexy dance. Una vez de pie, juntamos las palmas de las manos en lo alto, y las bajamos por el centro en el gesto de rezar para luego acabar en la venia teatral a la rodilla típica de las bailarinas clásicas que coincide con el último acorde de la música. Aplausos, uno que otro comentario y cariñosas palabras de agradecimiento a Adrián. Algunas lo besan en la mejilla mientras él en la consola guarda sus implementos y dice “gracias a Ustedes muñequitas”. Otras recogen sus cosas presurosas para bajar al vestier, bañarse y arreglarse pues en media hora ha de empezar la misa. Otras continúan en el gimnasio rutinas de fortalecimiento. Algunas mujeres nuevas y otras asiduas nos acercamos para comentar con Adrián pormenores de la clase mientras el acaba de recoger sus cosas. Todos abandonamos el salón para arreglarnos y encontrarnos con nuestras familias.

Si bien esa es la descripción y la reconstrucción a partir del video, mi recuerdo de la experiencia no es lineal en el tiempo. Recuerdo sensaciones de hacer líneas figurando

direcciones con la mirada o con mi cuerpo como un todo, sensaciones de configurar de manera cambiante formas tridimensionales y con ello de ir creando un espacio con el movimiento según la manera de proyectar mi fuerza: o de jalar inscripciones y experiencias para luego resignificarlas (como el replegarnos al fondo del salón para emprender las pasarela que acaba convirtiéndose en una procesión a paso de cumbia, la señal truncada de la cruz: o el ir meciéndonos en cuclillas con las piernas abiertas promesa fallida de una secuencia de sexy dance). Lo que prevalece en ese todo, lo que reverbera en mi cuerpo, es la sensación de labrar y crear con el vaivén de mis caderas y mi paso encadenado un espacio elástico y abierto tejiendo gestos de entrega, gestos de súplica, gestos de consuelo, exhibiciones sobre rezos y percusiones. Con el paso encadenado y la oscilación de las caderas la energía forja una cadencia que fluye de manera constante y continua. Mientras me enfoco en no perder el paso del grupo, oscilo, me columpio, balanceo el flujo del movimiento, propiciando una forma de viajar en la mente jalando inscripciones, y adaptaciones de lugares previamente visitados (disposiciones cinéticas, imágenes y emociones). Lo que también hace Adrián: “Yo no necesito preparar una coreografía, yo no necesito armarla previamente, ella se me va apareciendo a medida que voy sintiendo la música” (Entrevista a Adrián, 4 de mayo de 2014).

Zapata es un ejemplar en la clase de rumba. Funge de nodo, de matriz de orientación para que desde el movimiento como flujo, la persona "vea" su lectura en tanto 'camina' a través de ella pues, "está en constante movimiento, todos los sentidos continuamente en juego, ralentizando y acelerando, al igual que un artesano, utilizando sus diversos instrumentos" (Carruthers 1998: 109–110). En tanto yo me remito a la peregrinación y jalono imágenes sagradas de la virgen tejiendo el encadenamiento de pasos y el oscilar de la cadera como flujo, Adrián jalona imágenes místicas de lo femenino:

“La gente dice que es un baile de seducción, pero yo no lo siento así. Para mi es una cosa muy espiritual, que le nace a uno,... **que lo conecta con la naturaleza, con algo sagrado**. Yo siento como si fueran las olas como esa diosa ¿cómo se llama?...Si Yemayá, como si fuera Yemayá. (Adrián, ibíd..)

Parafraseando a Carruthers, la cumbia funciona como un repositorio de una memoria pública. Ha localizado como colección las inscripciones para que podamos hacer

memorias acerca de un conjunto particular de eventos. Haciéndola detrás de Adrián, tenemos la ocasión y las claves materiales para recordar. De tal manera que se vive la cumbia en la rumba como a una peregrinación. Este ejemplar no es para ver algo nuevo, sino para recolectar cosas bien conocidas ya por nosotras. En este ejemplar donde vamos como en la trayectoria centradas en el aquí y el ahora, donde no se dan enmallados porque vamos siguiendo el flujo de asociaciones que hace Adrián, está fungiendo de un "camino", en una palabra como dice Carruthers es un mapa de "lugares".

Las mujeres glosan el modelo de la fémina

Una de las preguntas que orientó mi trabajo de campo fue acerca de las prácticas del vestir. Inicialmente me centré en la ropa de las personas y su forma de llevarla. Pero si la rumba era escenario de la estética como actividad, había que encontrar el lugar dónde esa actividad creativa y ritual podía ser indagada. ¿Dónde residían las composiciones de las mujeres? ¿Dónde se cristalizaba la cumbia como un arte de la memoria? Evidentemente el baile que más fascinación provocaba era la cumbia. Así como nunca nadie señaló que estuviéramos imitando a una fémina (ella) que recreaba un maestro (él), tampoco nadie, con excepción de Rita, dudaba de la realidad de sus faldas. Indagando por ellas, las mujeres me fueron regalando las tramas y urdimbres con que emotivamente las fueron recreando clase tras clase.

Erivi me dijo: "La cumbia me fascina. Del folclor lo que más me gusta es la cumbia. Me fascinaría que trajéramos faldas pero quedaría como loca yo sola con una falda. Mejor dicho sería para mi delicioso que pudiéramos bailar con faldas" (Erivi, 19/08/2012). Erivi se lamenta de no bailar con falda. Sin embargo ella como casi todas mis entrevistadas, tejió para su práctica su propia falda pensando, reuniendo y recreando lo ya almacenado en la memoria, tejido que yo también propicié como etnógrafa con mis entrevistas, el diario de campo, la observación etnográfica y mi participación en la práctica de la rumba. Erivi y las otras fueron muy buenas discípulas de Adrián, "los discípulos son aquellos que viajan a lo largo de los senderos marcados por las experiencias prácticas de sus maestros y antepasados" (Carruthers, 1998, p. 74) (Carruthers, 1998, p.

74)(Carruthers,1998:74). Carruthers recalca el que en todas las artes durante la Edad Media, un aprendiz aprendió no sólo cómo utilizar sus herramientas, sino la forma de hacerlas: los escribas prepararon sus pergaminos, hicieron sus plumas, y mezclaron sus tintas. La fabricación de herramientas es una parte esencial de la ortopraxis del arte. Ella al igual que las otras, no imita la cumbia-Yemayá, sino que gracias a los faldeos, el meneamenea, el paso encadenado, el paso arrastre y los giros, tejen su instrumento glosando su falda como “cumbia que corre por las venas” desde las maneras de hacer y de sintonizarse que subyacen a la elaboración de la cumbia-Yemayá.

La cumbia-Yemayá, es el modelo de creación sobre el cual elaboran las glosas. Las mujeres no “recitan” esa cumbia, sino que su experiencia en la cumbia es una matriz de reflexión desde donde trenzan la falda que tejen como bandera, glamour, sangre, lo auténtico, la graduación. Carecer de la falda, como veremos en el caso de Rita, es carecer de la herramienta que permite crear. La fabricación de herramientas es esencial en la estética como actividad.

Para Nivi su falda es blanca y de tela cruda como lo veremos a lo largo de su testimonio.

“La cumbia es muy linda, igual **sigue siendo suavcita pero tiene el movimiento de cadera**. Igual una de las cosas que he aprendido bastante es el movimiento de los hombros. Poco a poco me he ido soltando. Nosotros no bailamos bailes que tengan que ver más con el interior, de indígenas, lo que yo me imagino que debe ser un sanjuanero, pasos de bailes más lentos. Eh...no lentos, sino ¿cómo se dice? distintos. **No tan caderones así, sino más brincaditos**.” (Entrevista a Nivi, 4 de junio de 2014)

En el relato de Nivi, la cumbia está estructurada como experiencia de movimiento en la oposición: es “suavcita” **pero** tiene movimientos fuertes de caderas y hombros. Ese movimiento lo percibe como un significativo regional costeño, de comunidades negras, que se opone a aquellos que en la clase no hacemos: los movimientos “brincaditos” del altiplano e indígenas. Nivi es nacida en Bogotá y se define como bogotana, sin embargo, “yo no soy ni barranquillera, ni cartagenera y no tengo nada de costeña, pero tengo algo afín a ese gusto por ese tipo de movimiento. Son como mucho más fáciles y están en muchos de los ritmos colombianos.” (Nivi,ibíd..). De las palabras de Nivi se desprende que con movimientos “caderones”, los ritmos colombianos resuelven la oposición

región/Nación. También ellos resuelven la oposición entre mismidad y diferencia, pues no obstante ser costeños, son muy femeninos. Peter Wade nos dirá que “la música en Colombia es mediador importante entre las diferencias situadas en la topografía cultural sexualizada de la Nación, esto ocurre principalmente a causa de las conexiones históricamente constituidas entre música (particularmente danza), sexualidad y región (racializada)” (Wade,2002:31) En una entrevista anterior, Nivi me diría con respecto a lo femenino:

Claro yo creo que se potencia [lo femenino] y es el movimiento de cadera. A mi me parece muy femenino de las mujeres aprender a mover bien las caderas. Eso tiene que ver con la sexualidad, conocer bien el cuerpo y a mi me parece que la danza invita bastante a conocer mejor cómo se mueve uno, entonces en ese sentido yo creo que uno logra mucha más **armonía y una armonía linda, sana**, que es parte también de la **sexualidad**. Entonces siento que le enseña a uno a moverse de **manera más armónica**, más suave, sin querer decir que moverse duro no sea femenino, sin entrar como en esos estereotipos, pero sí creo que ayuda bastante (Entrevista a Nivi 4 de junio de 2012).

En la entrevista a profundidad que me concediera en junio de 2014, tras tres años de práctica en la clase de rumba, los movimientos de cadera de la cumbia no solo son proveedores de moral y estética, esa “armonía linda y sana” como la denominó Nivi, sino que la cumbia es Colombia, es un sentimiento de orígenes y pertenencia:

La cumbia es un **sentimiento muy de orígenes** pero yo le entendí el día que nos prestaron faldas. Nunca la había entendido (...) [en su] dimensión no, había tenido la experiencia de mover los brazos así. Tampoco había entendido la dimensión del peso de una falda. A mi me ayudó mucho entender la cumbia bailando cumbia con falda. **Yo había aprendido a bailar cumbia en la vida**, pero no con la vela y ese tipo de cosas. (...) La cumbia es linda. **Es Colombia. La cumbia es la costa, pero la costa con mar, pues...la playa.** (Entrevista a Nivi 18 de agosto de 2014).

La cumbia que Nivi había aprendido en la vida, la liga en su relato a Colombia como esa imagen Caribe, de “sol tropical, mar, playa... y negros” (Wade, 2002, p. 58). Y es mediante el extrañamiento de la experiencia del peso de la falda en los brazos, como se encarna la cumbia en su experiencia como sentimiento de orígenes. De su relato se desprende cómo las narrativas del cine y la salsa, que son la gran fascinación de Nivi, le

proporcionaron las imágenes, emociones y prácticas con las que teje el discurso de la cumbia como un origen situado en el pasado, pero que vive en el presente:

Y sí, últimamente me pongo a pensar en el origen de los bailes. Eso sí es algo que me llama la atención. Entonces uno sabe que estos bailes tienen un origen en afrodescendientes de todas **esas mezclas de los esclavos**, de cómo se van adaptando acá. (...) Y entonces a veces bailando me pongo a pensar es en eso. **Imagínese Usted viviendo ahí sí como dice Joe [Arroyo], “en los años 1600”. Cómo empieza toda una cultura a expresar a través del baile. Son esclavos en unas condiciones brutales, y lograr sacar dentro de ese mundo tan duro y tan invivible una música tan expresiva, llama la atención. Imaginarse cómo sería en Palenque, en la costa o en el Valle del Cauca comenzar a crear ritmos que más adelante van a convertirse en lo que estamos bailando. Que sus orígenes están por allá.** Entonces eso me llama la atención. No sé tanto de eso de la historia de las danzas ni nada de eso, pero me llaman la atención ¿cómo sería cómo bailarían?, ¿cómo lo haría en su momento? Claro cuando uno ve una película, acaba viendo una cumbia de esta época cuando realmente en esa época debía ser una cosa totalmente distinta. **Pero sí debió haber ya el tema de los vestidos blancos. Entonces el vestirse de blanco en tierra caliente los esclavos, pues eso era como una calle y en los Estados Unidos, era parte, no sé por qué... sí porque el algodón era blanco y no lo podían teñir, entonces básicamente era la ropa en su momento. Pero uno se imagina esas negras bailando y los hombres también y fíjate que en eso sí si se sigue manteniendo pues como cierta tendencia. Los vestidos siguen siendo muy blancos. Por lo menos los de la cumbia.** Y los hombres destapados con solo pantalón qué debe venir de algo por allá, en algún momento en la colonia en el caso nuestro. Eso me llama la atención del baile de la cumbia, y de bailes como el mapalé todos esos bailes que sabemos tienen tradición afrodescendiente. (...)Toca comprar la pollera.

MT: ¿Cómo te la imaginas?

N: **Blanca, a mi me encanta la blanca, tengo ahí mi tema histórico. ¡Tantos colorinches! [Dice con desaprobación], salvo que sea un amarillo tipo Mompóx, pero en general la cumbia para mi es blanca o blanca con rojo.**

Mt: ¿No la ves como la bandera, que es tan común verla como la bandera?

N: **Uy nooo, ¿en satín y esos colores horrorosos? No en algodón, en tela cruda.**

MT: ¿Te conecta como me dices a cosas primitivas?

N: Si me encanta, y lo que te digo, esos vestidos que utilizaban las mujeres. Si algo así, de la historia y la colonia, una tela blanca o una tela de cuadros. No me imagino todas llenas de escarcha y maquillaje. No, un clavel y ya. **Ancestral es la palabra. Pienso en la cumbia y pienso en algo como Palenque, (...) las mujeres que se expresaban después de trabajar con sus vestidos blancos.** (Entrevista a Nivi, 4 de junio de 2014)

El relato de Nivi asocia la cumbia en su función de rito comunitario a un cierto tipo de comunidad que define como negra y ancestral. De alguna manera revela cómo incorpora

“nuestros ancestros negros” de manera no conflictiva de forma que “la cumbia es Colombia”. Ello refleja la ambivalencia con la que se ha construido lo “moderno” y lo “nacional” en Latinoamérica (Garramuño, 2007) y la ambigüedad que señalamos arriba, que subyace en “lo costeño” y la costeñización del país en Colombia (Wade, 2002), donde precisamente se acepta tal ambigüedad. Falda y música son mediadoras en esa ambigüedad entre mismidad y diferencia. Joe Arroyo y su sonado éxito de los 80, *Rebelión* (también conocido como *No le pegue a la Negra*), junto con imágenes del cine norteamericano, van a proporcionarle a los faldeos de Nivi la densidad de una experiencia emocional, visual y física que le permiten argumentar la experiencia cinética de ese movimiento “afrodescendiente”, el otro primitivo, como propio y como experiencia de Nación, haciendo de la negritud un relato de orígenes situado en el pasado.

La cumbia es Colombia, y además en Nivi, es una experiencia de vida que le proporciona feminidad como práctica en el presente. La ecuación: cumbia-Colombia-negra palenquera revela “la exotización de la Nación” como lo ha llamado Garramuño. La cumbia negra que a Nivi le confiere feminidad, deviene en autoexotismo merced al mecanismo de distinción de ubicar por fuera del presente a la negra palenquera. Nivi teje con ella un pasado común en la negritud, en la condición sufrida, heroica y festiva de negras esclavizadas y victimizadas que se expresan al regreso del trabajo, vestidas de blanco con telas crudas. El blanco y la tela cruda, otrora significantes de precariedad y pobreza, devienen en pureza, credibilidad, solvencia y corrección social (Mandoki, 2006b) con el énfasis en la autenticidad que reclama Nivi para la recreación de esa experiencia como pasado. “Uy nooo, ¿en satín y esos colores horrorosos?” Es un tema histórico y por lo mismo un tema de distinción, buen gusto y moralidad, jerarquías totalizadoras que como ha señalado Peter Wade, han amparado a los campos ideológicos cambiantes de Nación, raza, género, sexualidad, modernidad y tradición en Colombia (Wade, 2002). Es en gran parte gracias a que su falda-fantasía es blanca, en tela cruda y de algodón (e incluso podría ser de cuadritos como la que diseñó Sonia Osorio), que la feminidad que teje desde la inscripción del meneamenea es armoniosa, linda y sana.

Erivi relaciona a la cumbia con la costa, la falda blanca y roja, y la “negra palenquera”. Sin embargo, el relato para construir al otro primitivo de la región apartada como Nación, lo hace no en base a su recreación en el pasado que elabora Nivi, sino a partir de la extrañeza ante el tipo de vivencia que desencadena en ella. Más que un relato costumbrista, es una experiencia percibida por un yo comprometido en ella. “De la fantasía primitivista que localiza en el otro la diferencia como Nación, se pasa ahora no solo a la revalorización del otro, sino a un cierto borramiento –con múltiples complicaciones simbólicas e ideológicas- de la diferencia”.(Garramuño, 2007, p. 78). Pero solo podrán ser vistas como complicaciones las diferencias si se ignora (como lo hace Garramuño) el movimiento. Es que Erivi teje en el movimiento de la cumbia el orden explicativo que revuelve las diferencias. No hay tal borramiento de las diferencias: borramientos y diferencias son tramas y urdimbres del mismo tejido:

Yo siento que me transporto. Yo perfectamente puedo no estar ahí. Estoy sola absolutamente sola y caigo en cuenta como unos segundos después. Apenas pone la canción me voy. **No sé, empiezo a sentir que algo empieza como a correr por todo mi cuerpo y me encanta el ritmo.** Es el momento dónde más contenta me siento en la clase, que siempre estoy contenta. La cumbia es lo máximo para mí, es lo máximo. Con la cumbia yo siento que yo bailo así, que yo me muevo así, que así se mueve mi cuerpo, no me da pena, no me siento incómoda para nada, me siento yo.

Como si yo hubiera nacido por allá, que fuera una **negra palenquera**. O sea, me siento así. Yo no tengo ni que contar. Ni en los pies tengo que pensar, ni en las manos, ni de cómo está el movimiento o el cuerpo. Todo me fluye (...) es un movimiento muy sensual. Es que es como más suave, como más fluido, yo lo veo como como que fluye (...) y la falda y la falda es lo máximo. Yo me la imagino así **grandota, blanca, con una franja roja, me la imagino muy larga, así para poder hacer esto [y lleva los brazos arriba], y abajo una franja roja, gruesa.** Yo la tengo visualizada perfectamente.

MT: ¿Esa era la que tenías en el colegio?

No. Es la que yo he creado para la clase, y yo realmente llevó la falda y la levantó y todo, y por eso si no lo sintiera, uno diría: ¿entonces para que alzo el brazo hasta acá? (Entrevista a Erivi, 30 de mayo de 2014).

Otras de las glosas al modelo de la fémina es el relato de Erivi. Ella nos deja ver ese estado del yo de cuidadosa atención en lo que se hace de la ortopraxis que ha sido inscrito ya en las trayectorias y se ha potenciado con la intencionalidad. La cumbia es entonces emoción que la transporta, que le corre por el cuerpo como si hubiera nacido allá, como si fuera “negra palenquera”. Hace unidad en la diversidad y es identificación compartida a

través del personaje de la negra palenquera. El flujo de consciencia que elabora al “moverse así” trezándose con el otro que “misteriosamente” hace parte de su pasado (se confiesa cachaca, recachaca) y que emerge cuando logra fluir en el ritmo y “es más natural y no piensa”:

Si yo creo que dentro de mi árbol genealógico debe haber una cosa que saltó un poco de generaciones y que está conmigo (...) Pero me he dado cuenta que entre menos piense en el movimiento, en tener que hacerlo igual, me sale mejor. Eso es lo que he descubierto. Tratando de ser un poco más natural (...) Yo me he dado cuenta que definitivamente no lo captó, no lo entiendo, no lo cojo, si me lo pongo a analizar demasiado. El movimiento no me sale. Me toca es como dejarlo fluir. Que el cuerpo empiece como a moverse, se adapte o gire, o no sé (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012).

Afirmar que la cumbia le “corre por el cuerpo”, hace parte de un pensamiento metafórico común en Latinoamérica ya señalado por Peter Wade, que puede ser leído positiva o negativamente de acuerdo con el contexto¹²⁰. En este caso es positivo. Da cuenta también de cómo en lugar de disolverse en la indistinción como afirma Garramuño arriba citada, eso distintivo se conserva, se retiene y se activa como un movimiento que fluye provocando un placer indescriptible para Erivi. Wade dice “es una diversidad que se conserva en los conceptos que tiene la gente sobre sí misma y sobre los otros” (Wade,2002:271), yo digo que esa diversidad se acuna en espacios como la rumba y en comunidades en el hacer. De paso permite a Erivi procesos de creación del flujo de su experiencia, que resultan tan fascinantes para ella como para el resto de mis entrevistadas, como lo revelan sus testimonios.

Para Tava la cumbia es glamour:

Es como que uno se tiene que poner en actitud. ¿Tú has visto que Adrián levanta la cabeza, mueve los brazos y entonces nosotros nos paramos más elegantes? ¿Ves? A mi me parece que se le llena a uno como el alma (...) Yo lo que veo es que nos paramos más derechas, **nos ponemos como en**

¹²⁰ En América Latina son igualmente comunes los tropos del tipo de "se le salía el negro", utilizado cuando alguien no clasificado normalmente como negro hace algo característico del negro. De nuevo esto puede ser malo o bueno dependiendo del contexto: se puede bailar bien en una ocasión determinada realizar un acto considerado vulgar.(Wade, 2002, p. 269)

actitud de cumbia ¿no? yo me imagino con el vestido puesto. O sea como si efectivamente lo lleváramos y hay que lucirlo, porque ¿tú no has visto esas bailarinas de eso como que se paran derecho porque el cuello le llega hasta acá? [y se señala su cuello, risas] **es como si nos lo pusiéramos**, y todas tuviéramos como la elegancia, como si fuéramos no sé en la Batalla de Flores, como si estuviéramos en la mitad del Carnaval de Barranquilla (Entrevista a Tava, 6 de mayo de 2014).

La risa ha acompañado siempre todas mis conversaciones y entrevistas con Tava. No lo fue menos en ésta ocasión, donde su relato estuvo salpicado de observaciones agudas y burlonas imitaciones, describiendo entre seria y socarronamente la cumbia desde su vestir y vinculándola al Carnaval de Barranquilla. El traje que elige para hablar de la experiencia en la cumbia es aquel que se dice diseñó Sonia Osorio. “La cumbia me gusta me parece muy linda con esos pollerones hermosos esos vestidos que son de cuadritos rojos con blancos y con esas moñas cogida **súper femenina** súper lindas, no sé me parece lindo” (Entrevista a Tava, 6 de mayo de 2014). La cumbia para Tava entraña una actitud, un comportamiento y un escenario. Todos tienen su metonimia en el vestido “yo me imagino con el vestido puesto”. El vestido marca el derrotero sensorial de esa elegancia, como manera especial en que la feminidad deseable puede y debe ser representada, y que le pertenece a una práctica festiva: la cumbiamba.

Mt: ¿y lo vinculas más con una reina?

¡No! yo como las bailadoras como las de las cumbiambas, ¿ves? A mi me parece que todas las costeñas son elegantes. Todas las costeñas andan derecho, sacan la cola, meten la barriga, mueven la pierna, nosotros aquí en el interior... ahí como amanezca. Pero ellas son elegantes. (...)

Yo creo que [en] las costeñas esa es una de sus características. **Son muy conscientes de su cuerpo**, de cómo se visten, como se sientan. A ellas las enseñan desde chiquitas. (...) De pronto está mucho en Barranquilla y Cartagena. Son majestuosas. (...) Y por ejemplo uno ve que las costeñas aquí, empiezan a practicar con las niñas que ya no nacieron allá cumbia hasta que... Yo tengo una amiga que es Barranquillera y ella y sus amigas las tienen [a las hijas] en clase y todo y el vestido y todo. Es importantísimo desde chiquitas **para que efectivamente se puedan mover** y puedan todo naturalmente. (ibíd.)

Ese traje de cuadritos rojos y blancos señala la puesta en escena de una feminidad plenamente consciente y por lo mismo deseable, que se aprende, y se exhibe y no es exclusiva de la reina. “No es así que se pongan la ruana y encima el saco [y se achica en su cuerpo para mostrarme una actitud enjuta]”(ibíd..). Y es precisamente en la clase de

rumba donde tenemos la oportunidad de entrenar dicha feminidad siguiendo a quien con su actitud erguida y su balanceo de caderas -letmotiv de toda la case-la encarna: Adrián. Tava me confiesa socarrona: “Por ejemplo uno de mis objetivos es algún día andar como Adrián. Y caminar, y tal, y balancearte no sé cómo, pues ya ese día ya no hay necesidad de volver a clase. Ya nos graduamos”(ibíd..). Esa feminidad consciente y deseable es definida por Tava como glamour:

Es que es glamour, es como un poquito como que yo soy inalcanzable, mirame y no me toques, exactamente deséame y no más. Yo creo que es como algo así como que yo soy demasiado para usted, entonces fuchi [y hace un gesto de distanciar con rostro y mano], como algo así. Sí, la cumbia es mirame, es glamour (ibid.).

A contrapelo del escenario popular de la cumbiamba, y la popularización del vestido diseñado por Sonia Osorio, Tava resalta de esa imagen el glamour que remite a la interpretación carnavalesca elitista del Country Club. La apreciación de Tava da cuenta de la exitosa diseminación de esa puesta en escena de las élites barranquilleras, que como lo vimos en el capítulo anterior, buscaba representar lo regional objetivando la propia distinción y su preeminencia social para volverlo el “nosotros” nacional, con signos objetivos como la elegancia como lo señala para los reinados de belleza Ingrid Bolívar apoyándose en Norbert Elías (2001):

Sí porque hay demasiado tapado no se ve nada, si es que por eso lo asocié al Country Club de Barranquilla, porque es como **yo soy lo más allá del más acá.** Me gusta la cumbia pero [al hacerla] yo soy diferente. Yo no soy el pueblo. **Yo soy esa gran dama que baila con ese estilo,** porque fíjate que no es ni arrebatado, ni es rápido. Es como levitar. Fíjate que con el vestido, es así que ellas parecen que estuvieran como levitando. **Ya el mapalé y todas esas cosas, es el pueblo, es allá** (y señala a lo lejos). **Más que mireme es como admirenme (...)** Porque además es pasión porque como que yo soy el carnaval... (ibid.).

Tava no pudo haberlo expresado mejor: “yo soy lo más allá del más acá”. Se conserva la diferencia de clase y la distinción atravesada por la forma en que se sugiere la sexualidad. La cumbia que admira, la teje con las costañas del Country Club. Habla de clase, y glamour. “Admirenme”, a lo que agrega no sin cierta picardía “pasión”, la cumbia desplazada en su forma carnavalesca de goce si usamos nuevamente las categorías de DaMatta:

El otro [el mapalé] es sexo, en cambio la cumbia es diferente, es clase”(...) Yo por ejemplo, yo mamo mucho gallo “ **huy qué tan sexy, y tal” pero eso es lo nuestro**. Fíjate qué cuando alguien entra nuevo [a la clase] le cuesta esa parte. Cuando él empieza a hacer entonces como Shakira y no sé cómo, y tal, entonces **cuando uno [que] lleva ya tiempo, empieza como a hacerlo, a mirarse en el espejo [a ver] si se ve sexy o no. (ibíd..)**

No es el sexo, sino esa puesta en escena de la deseabilidad que con tanta claridad supo orientar la ruta de la fémina que nos propone Adrián. Lo sexy permite que esa exhibición sexual sea admirada y no vilipendiada. Lo sexy es clase y es “lo nuestro” porque ya todas lo compartimos, hemos sido entrenadas en esas reglas del juego compartidas con la narración del Ballet de Colombia y hace eso la diferencia con los novatos. En el espejo reside el escenario ritual donde se busca eso sexy que es la ilusión del juego compartida entre la rumba y el relato de Nación del Ballet de Colombia. Eso sexy, que encarna la cumbia y que buscamos en el espejo, alude a lo que María Helena Buszek encuentra en la imagen pin-up: una representación sexualizada de la mujer consciente o en control de su propia agencia sexual.¹²¹ Es ese algo más, que como vimos, se empeña Adrián en ponerle a sus clases y que es constitutivo del mundo burlesque y está presente en todas las inscripciones.

Robert Allen en su libro *Horrible Prettiness* (1991), ha señalado que el burlesque está intrínsecamente ligado a la interpretación espectacular de la mujer “consciente de su propia consciencia” (Allen, 1991, p. 148) como objeto sexual. Ya hemos señalado que el burlesque, dice Allen, recoge lo que se destila del carnaval al escenario. Allí se presenta como forma abierta que se estructura en una serie de pequeñas escenas inconexas cuya

¹²¹ Las pin-ups nos dice María Helena Buszek, es una imagen hecha para exponer y concentrar la observación. Representa a la mujer como sujeto de este tipo de escrutinio público. Visibilidad y popularidad. La imagen de la deseabilidad de la mujer como el más poderoso ícono, forma moderna del consumo cultural de masas que se apoya en aislar el motivo femenino a través de la reducción o eliminación de cualquier alusión narrativa literaria o mitológica. Las pin ups de mediados del XIX desarrollaron una imagen de la sexualidad moderna femenina que era instantáneamente reconocible, culturalmente aceptable y eminentemente intercambiable donde se elude la representación del acto sexual bien sea eliminando al hombre y generalmente a otra mujer y cubriendo estratégicamente el área genital del sujeto mujer. Es una alusión y no una demostración de la actividad sexual. Bordea entre la visibilidad pública y la cultura popular. (Buszek, 2006)

lógica es complacer todo tipo de gustos -chistes, show de juglar, actos circenses, magia, contorsionistas, bailes, striptease etc-, estructura que varía acorde al contexto, la censura y los públicos. El burlesque representa una confiruración de lo que Peter Stallybrass y Allon White citados por Allen llamaron el “otro bajo”. Algo que es vilipendiado y excluido del orden social dominante como envilecido, sucio e indigno, pero simultáneamente es objeto de deseo y fascinación. Es allí donde se va fraguando un modelo de la objetivación sexual de la mujer en el entretenimiento popular, que deviene en arena para sacar las complejidades y ambigüedades de las contradicciones culturales. Su problema organizador es el género. Sonia Osorio y el Ballet de Colombia recoge del burlesque en su relato nacional, su poder perturbador de encantar al espectador con exhibiciones de mujeres, trasgrediendo los polos binarios trazados entre la mujer doméstica y la mujer pública, y donde el sentido de lo público va más allá de la prostituta ya que como bien dice Buszek “Por fuera de la raza, la clase o antecedentes, se asume generalmente que lo más público o alcanzable de la mujer es su sexualidad” (Buszek,2006:31). Recorriendo la historia del burlesque Allen da cuenta de cómo esa exhibición sexual, antes de encontrar su expresión en la danza striptease con la que en la actualidad más fácilmente es asociado este género, pasó por incorporar lo que se conoce en términos generales como la danza del vientre o danza árabe (que involucra rápidos movimientos de hombros y caderas) que como vimos está en la inscripción del meneo-meneo que atraviesa toda la práctica y es el gran aprendizaje de la clase de rumba.

Erigirse en ese ser deseable que señala Tava, es poder moverse y circular, -“cuando una costeña se levanta todo el mundo la mira”-, ser visible, no pasar desapercibida, ser admirada y deseada, cosa que precisamente ella ha logrado a lo largo de su entrenamiento en la rumba. Cuando empecé mi etnografía mi criterio para la selección de mis entrevistadas fue elegir a aquellas que habían sido asiduas en las clases. Ya luego, en el proceso de ver los videos y analizar los materiales, me percaté de mi error al ignorar a Tava en el primer corte de entrevistas, cuando su presencia se fue haciendo cada vez más notoria al pasar progresivamente del margen (al lado de la ventana externa) al centro (el lugar privilegiado del núcleo de mujeres que rodean a Adrián en la práctica) haciéndose paulatinamente visible para mi, para los encuadres que había elegido para la cámara, para Adrián y las otras asistentes. Ella logró salir de ese “punto

ciego” que traduce en términos de visibilidad y valoración, jerarquías como capacidad/discapacidad, edad, género, etc, para hacerse visible y hoy en día central, encarnando una deseabilidad que de alguna manera, desafía dichas jerarquías:

T: Pero yo sí creo que eso uno si se pregunta ¿por qué [uno] es tan desgarbado? Él hace las sevillanas y entonces [hay que] empezar a hacer conciencia de que uno usa las manos horrible. No solamente eso, sino por ejemplo, yo antes tomé [clase] con la niña de danza árabe y ella cuando le ponía a uno que pusiera el pie como tal, le decía: -“pie de princesa. Niñas con pie de princesa”- no pie de ahí todas espichadas. Entonces uno si se da cuenta y empieza a mirar todas esas cosas. **Empieza uno a ver que tiene compañeras en la clase que son más juiciosas, que se cuidan, que ¡oiga, uno se podría ver igual! Uno lo podría hacer. Finalmente no es tan complicado qué cuídese, qué [tener] voluntad...**Entonces yo pienso que es todo el entorno. Entonces por ejemplo Nivi y Bela que son las del grupo que como que van a todas las clases [lo que es] ideal en general en todas las cosas. Voy a entrar en ese tema porque es que chévere hacerlo.

MT: Yo he visto que últimamente has cambiado de lugar ¿qué pasó?

T: ¿Si me entiendes? que tu sientes que te ves mejor. Me he bajado 6 kilos entonces te sientes que te ves mejor, entonces por ejemplo me compre otros legis y te ves diferente. Yo pienso que uno puede decirse mentiras sobre las cosas que a uno no le gustan de uno, pero uno si sabe qué es lo que no le gusta de uno. Entonces sí es ese punto de poderlo hacer consciente, y cuando uno siente que está trabajando en eso entonces dice ¿y por qué yo no me voy a hacer adelante? ¿cuál es el complejo?, ni que fuera la más mala, yo no sé qué.

Mt: ¿ha cambiado tu forma de bailar, tus sensaciones desde que estás en ese lugar?

T: Yo creo que soy más consciente. **De hecho me miro más en el espejo a ver si lo estoy haciendo mejor**, todas esas cosas, y por ejemplo mi gran meta es que me voy a comprar unos shorts pero todavía no alcanza para shorts. Es cuando haya llegado al peso. Quiero llegar a ponerme short y que sienta que estoy bien (...) Si, yo trabajo con puros hombres, entonces eso también es bueno, porque dicen:-“Tava, vas bien”. No sé, qué yo siempre he trabajado es con hombres y son bastante sinceros en lo que dicen (ibíd..)

En el espejo emulamos con Adrián la deseabilidad que allí reside, que es la consciencia de ser observadas. Carecer de glamour es prácticamente no existir, no tener rostro como nos lo dice Jhon Berger (1972). La brújula que orienta el glamour es la mirada masculina que se ha configurado desde el Renacimiento a través de las Artes Visuales como lo demostró Berger y que orientó el cine narrativo del Hollywood de los años treinta con lo que Laura Mulvey (1985) ha llamado la escopofilia fetichista. “En tanto la presencia de un hombre sugiere lo que es capaz de hacer para ti o de hacerte a ti. [...] Se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre otros. En cambio, la presencia de una mujer expresa su

propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer.” (Berger, 1972:26). A la mujer se le ha enseñado a contemplarse continuamente, a ir acompañada por su imagen, su sentido de ser es suplantado por el sentido de ser apreciada por el otro nos dirá Berger.

Tava pasó de estar absorta mirando a Adrián y no mirarse al espejo casi nunca, como me lo confesó en la primera entrevista, a ocupar los puestos de observación privilegiada frente al espejo, escenario de su ritualización, logro formidable que le ha valido la admiración de muchas mujeres del club (no solo las de la rumba) por las visibles transformaciones en su persona. Pero también ello se lo debe en gran parte a su habilidad en reconocer y agenciar muy tempranamente la naturaleza carnavalesca de la clase de rumba que en su vertiente burlesca se apuntala en la estética de la trasgresión, de la inversión y de lo grotesco. Ella al igual que Adrián es una maestra de la inversión en las jerarquías dominantes. Ella me cuenta como, su padre previendo las consecuencias de su displasia de cadera, si había que subir una montaña, la tomaba de la mano y no la dejaba desfallecer, como las otras mujeres. Como tampoco la dejó participar en las casetas de baile en las fiestas populares de su pueblo, que miraba a través de su ventana. Lo de ella fue “la vida intelectual” que la llevó a Bogotá donde ocupa un importante cargo ejecutivo, está casada y tiene un hijo:

En el tema laboral, algo que espero que vaya cambiando con el tiempo, es que **uno va aprendiendo a ser muy niño porque si uno es femenino no es laboralmente correcto**. Entonces tú no te quejas, llorar como que no es posible ese tema, te vistes corporativamente, entonces pierde mucho uno de esa parte femenina. Aquí obviamente caminar... no imagínate uno en la oficina caminando como Adrián, no sería bien visto (y lo imita). Entonces como eso de retomar esos temas, los movimientos de la mano, o sea uno no es consciente de eso ¿sí? todos los bailes. Unos muy sensuales que por ejemplo al principio uno decía: “uy, eso...” Pero ahora: “Ah bueno sí, y hágale.

MT: Como en sexy dance. ¿Cómo te iba con eso?

T: Sí (y hace el gesto de lamerse un dedo) y después... pues listo. Creo que te libera además de todas esas cosas y que con el paso del tiempo ya el grupo es el grupo, entonces no importa si te ven patas arriba y no importa. (ibíd..)

Tava tuvo que invertir desde muy joven al igual que Adrián, la “anormalidad” a la que supuestamente estaba asignada en el cruce de categorías (en lo que se ha llamado en el

feminismo y los estudios de género la interseccionalidad) como capacidad/discapacidad, género, región, clase, raza, etc. Por ello su gesto de lamerse el dedo mientras me mira socarrona y desafiante, para describir su experiencia en sexy dance, es mimesis perspicaz de la naturaleza transgresora e inversiva en la propuesta burlesca de Adrián para la clase de rumba, y por lo mismo ha sido muy hábil agenciándola. El burlesque como nos lo dice Allen, es perturbador y amenazante porque es el mundo al revés de adentro hacia afuera. Adrián se vuelve el modelo de la feminidad aceptable y deseable con el performance de la mujer del cabaret en un club cuyo lema es la familia, ejerciendo el poder de elegir rodearse de “aquellas que lo nutren” (entre las que no estaba Tava ni para él, ni para mi, ni para las otras). Por su parte Tava se ha venido erigiendo en el contra modelo de Adrián y el grupo de las “estrellas de la clase que son las de adelante que obviamente yo creo que demuestran su trabajo” cuando en la parte de atrás de la clase o en los escenarios por fuera de la rumba, con oportunos chascarrillos nos recuerda a todas lo patética que puede ser la imagen de cualquiera de nosotras, caminando como pin ups en tacones por la cocina, imagen con la que Adrián ha alimentado nuestras fantasías y envalentonado nuestros esfuerzos. Ella revela a carcajadas el chascarrillo que reside en el mero anhelo de serlo, no obstante o gracias al esfuerzo fallido de intentar serlo. “Con Bela dijimos: este año sí Cartagena [se refiere al reinado de Belleza] y el año entrante Brasil, [aludiendo a los carnavales]” (Tava, notas de campo). Mientras Adrián busca rodearse de quienes lo nutren, ejerciendo muy esporádicamente una ordenación con gestos sutiles o espectaculares o eligiendo lugares de orientación del movimiento como vimos en con los enmallados, Tava trasgrede dicha ordenación con ese talante bromista logrando paulatinamente labrarse un lugar entre las “estrellas”, aquellas “que nutren”. Como vimos en el reino del burlesque se intenta regular quién está arriba, quién está abajo, quién está adentro y quién afuera. Es ella quien agudamente ha puesto en palabras el tipo de poder que quienes comparten gozosas sus chascarrillos buscan en la clase de rumba: “**el touch de la loba**”: la ilusión del juego, acceder a ese toque de deseabilidad que magistralmente interpretara Sonia Osorio con su afamado vestido de cumbia. Como sucede con los vestidos de danza folklórica que aluden a tiempos antiguos, y a pesar de la incomodidad que sagaz señala Tava cuando se pregunta: “¿cómo hacen para bailar en ese calor en la costa con esos

cuellos y mangas?”. Sonia Osorio eligió para la cumbia cuellos altos y mangas largas adornados con encajes y cintas, dando cuenta de la ideología sentimental romántica victoriana donde la moralidad y buen gusto deben expresarse en forma de recato que señala la corrección deseable en el destino doméstico de las mujeres de la élite. La cintura ceñida por debajo de la cual metros y metros de telas y enaguas elevan a manera de pedestal el torso y la cara, expresión pública de la moralidad doméstica(Allen, 1991). Pero se traiciona en las osadas ondulaciones de la falda, que despliegan en su movimiento el frufrú erótico del roce de los encajes(Entwistle, 2002) en metonimia de la ropa interior, la cual de vez en cuando se deja entrever junto con las piernas en medio de las vueltas y ondulaciones de la cumbia. Debajo de la falda, se menea-menea aquello que está más oculto, “todo lo que había sido suprimido en la representación blanca urbana de la mujer del cuerpo femenino como congelado, solemne y casto, reemerge en las ondulaciones de la danza del vientre” (Allen,1991:227-228). La cumbia como recato y desacato.

Con nuestra risa y complicidad en torno a los chascarrillos de Tava, celebramos la incitación al relajo, la desacralización de los valores dominantes en la clase que no son tomados seriamente en defensa propia y desafío. Como en un juego de espejos, dichos chascarrillos interponen la trasgresión, la inversión y lo grotesco en medio de la clase de rumba, haciéndole un guiño y zancadilla a la naturaleza trasgresora, inversiva y grotesca que nutre la propia clase de rumba. Tava nos recuerda cuan móvil puede ser ese discurso ordenador que también es insubordinador, pues desafía la noción de órdenes fijos y una autoridad ordenadora. El poder del relajo que ya se entrenara con la inscripción del himno. No es nuestra pretensión ser negras, ni costeñas, ni reinas, ni siquiera la bailarina de la cumbiamba o del cabaret conocimiento experto que encarna Adrián. Se quiere vivir con toda intensidad posible la experiencia. La vivencia elegante en la cumbia de Tava enfundada en la pícara fantasía de su vestido de cuadritos habla de la exitosa empresa de Sonia Osorio y el Ballet de Colombia en hacer de la inversión y subversión una forma de distinción y una manera de experimentar el cuerpo femenino como Nación. “Finalmente la producción cultural no es meramente resultado de elecciones y combinaciones sino también de contestaciones” (Allen,1991:32).

Biya hizo una Falda-bandera

Un domingo Adrián siempre atento a innovar, para tejer el cardumen echó mano de la falda que llevaba para uno de sus “shows” y que era parte del vestuario de su pareja de baile. Ese día pudimos bailar fragmentos de la cumbia experimentando metros y metros de tela y el reto de manipular su peso para expandir el movimiento con los faldeos. Nos debatimos entre llenar de tensión los brazos y el vaivén de las caderas con el peso muerto de tanta tela, o expandir el espacio con estelas de serpentinas que llenan de fantasías el peregrinar de la cumbia. El reto estribaba en lograr que la falda no siguiera obediente el dibujo de subir y bajar del brazo como se ve en la figura 3-26, sino que diseñara formas autónomas atendiendo a la fluidez con que se ejerce el esfuerzo y según cómo se libera la fuerza de manera abrupta, sostenida o colapsada como lo muestra la figura 45 y 46.

Figura 45: Diseño lineal del movimiento de la falda

Figura 46: Expansión del diseño mediante el impulso del brazo.



El reto de poder manipular su peso para elaborar diseños “coloreó” emocionalmente la imagen de la falda. Desde ese día se habló de hacerla: de los incontables beneficios que traería para fortalecer los brazos y combatir el vampirín¹²². Incluso Adrián se ofreció a

¹²² Vampirín se le dice coloquialmente a la flacidez que cuelga de los antebrazos cuando se extienden los brazos a los lados.

coserlas pues, como muchos bailarines y maestro en la ortopraxis, él confecciona “sus herramientas”: los vestuarios. No obstante ello, Biya fue la única que muy entusiasmada se anticipó a hacer lo que he llamado la falda-bandera de amplia difusión en escuelas y grupos folklóricos:

La vez pasada que dijo que íbamos a usar polleras y eso, yo ya la mandé a hacer. Es de siete metros. (...). La de la bandera de Colombia. Amarilla, con arandelas azul y roja, yo la mandé hacer, me la entregan esta semana. (...) **A mi se me ocurrió que sería lindo con la bandera porque es súper emotivo y le llega a uno al alma cuando grita “Colombiaaaa” y levanta las manos y da la vuelta.** Me pareció que lo más apropiado es que fuera la bandera. Tal vez eso sea mi facilidad por las cosas colombianas y la cumbia, porque **siento que lo llevo adentro.** (Entrevista a Erivi, 19 de agosto de 2012)

La imagen de la bandera es experiencia. Es eso “súper emotivo y le llega a uno al alma cuando grita Colombiaaaa y levanta las manos y da la vuelta”. En su relato, Biya retoma el momento en que el peregrinar solemne y encadenado de la cumbia se expande y acelera con el giro de la persona sobre sí misma revolviendo el espacio al son del grito “Colombiaaaa”. Bajo esa exhibición sonora catártica en que nos aglutinamos todos borrando los límites, ella hace correspondencias con Adrián, y posiblemente con nosotras todas por ser un flujo emocional compartido. El espacio revuelto y expandido y el grito llegan “al alma” como derroche de energía. Y esa es la Colombia “que lleva dentro” que como experiencia emocional se expresas en la falda-bandera.

La falda-bandera no es una imagen que represente una cosa, sino que como transductor la ayuda a encontrar como dice Ingold (2011a) retomando a Carruthers (1998). Ya habíamos citado cómo reverbera en Biya la experiencia vivida en la clase para transformar el presente. La imagen de la falda que es un nodo de orientación, está entretejido de grito, emoción, pasos, color, símbolo, etc., y un día cualquiera, alguno de esos trazos puede ser recuperado para ser desandado y transformar la experiencia.

“Cuando ya no estoy oyendo otra cosa cuando estoy en silencio en una reunión en una presentación en alguna cosa, como que es un espacio, una ventana que se abre para nivelar la energía. **Viene con los pasos,** lo que te decía, con los pasos especiales que siento que los puedo hacer porque lo llevo por dentro como más fluidos por decirlo de alguna manera. Algo en la sangre cuando dice la gente cuando uno está por fuera de Colombia y oye algo colombiano, eso que lleva uno por dentro”(Biya, 08/10/2012)

Con esos “yo puedo”, con esos “pasos especiales” Biya compone nuevas imágenes tejidas desde el nodo falda-bandera para conducir el flujo de su experiencia “abriendo la ventana”. Con ello logra soslayar su propio trabajo y “regular la energía”, ligándose a una comunidad emocional que siente “llevar uno por dentro”. La falda-bandera no solo es el transductor que ella mandó a hacer a una costurera, sino la metáfora residente en la memoria que funge de recordatorio de lo que ha vivido como experiencia compartida, y como tal también es un fenómeno social que tiene, “ética, instrumentalidad comunal.” (Carruthers, 1998:4) Remite a una comunidad más grande, la Nación, en la cual al igual que en el monacato que estudia Carruthers la vida es “perfeccionada” y “completada” por un ser cívico y una identidad compartida. Ese ser cívico, que como sugiere Carruthers es traído a la conciencia a través de este tipo de prácticas que son aprendidas. En el caso de la rumba con las inscripciones aquí mencionadas del meneá-meneá, la cumbia, la comunidad del himno, el entregarse a los flujos de la trayectoria, y con sus “coloraciones” del tejer y dejarse tejer en enmallados que sazonan las animaciones para formar el cardémenes.

La rumba comparte con el Ballet de Colombia sus juguetes y reglas: faldas, animaciones, formas de entrenamiento, etc. Así como la bandera, la falda es herramienta común para todos. Así como también lo es la forma de bailar la cumbia y animarla. Eso común se ha hecho memoria emocional en la experiencia de Biya y funge de nodo de orientación en su vida. Parafraseando a Mary Carruthers, el poder de tales asociaciones es que equilibran constantemente lo individual y lo comunitario, ethos y pathos, que se ajustan y se diseñan con las herramientas y coloraciones que proporciona la rumba. Bailando la cumbia en la rumba, Biya teje en la ruta de la fémina una imagen que le permite identificarse viéndose ya no “por dentro” frente el espejo “proyectándose en el cuerpo del otro”, como vimos anteriormente en el cardumen y fluyendo con “lo que venga” entregándose a la clase.

Me encantas verme al espejo porque antes me costaba trabajo identificarme que está soy yo porque como me veía desde adentro. Me construí una imagen diferente a como yo era por fuera. Me costaba trabajo identificarme: -“esta soy yo y así soy” es exactamente como con la voz. Tú paras la grabadora y la pones, eso que escuchas es diferente a como yo la oigo por dentro. [...] Así

desde adentro a mi me pasaba lo mismo, pero con todo mi cuerpo yo me construir una imagen muy distinta a la que yo era por ejemplo me construí una imagen de gorda, de muy gorda, y cuando me veo, “-Ah, pero yo no soy tan gorda”- entonces el espejo en la clase para mi es súper valioso. (...)

[...]Lo especial de esa clase [es] vivir el momento, estar en el aquí y el ahora, a **disfrutarse lo que venga, cómo venga, y es entregarse a la clase**. Cuando me pongo como: -“hay una persona muy nueva, ¿será que me va a pisar? ¿será que va [a] entender que vamos en reversa? ¡Que tal que la pise!. Cuando me pongo a concentrarme en esas cosas no es una buena clase. Cuando es lo que venga y cada uno en lo suyo, puede que todo el mundo esté perdido, pero si yo sé lo que hay que hacer como con alegría por dentro haciendo las cosas, son buenas. **Si, es cuando logró desconectarme de todos los otros posibles tiempos y me concentro en dónde estoy y soy feliz**. (Entrevista a Biya, 8 de noviembre de 2012)

Biya logra una buena clase cuando se deja persuadir y transita confiada a través de sus experiencias. Cuando se deja llevar por el ductus que aquí hemos llamado la ruta de la fémina y logra lo que llama Carruthers el “litness” del artesano. Carruthers alude a esa “habilidad” de los expertos en un arte que se expresa en el “espíritu” o la actitud de la mente hacia lo que se está haciendo. Esa presencia eterna que presta un aura de inmutabilidad, donde ya no hay adentro afuera, individuo o grupo, yo o el otro, donde se supera esa dicotomía problemática en el flujo del movimiento. Y es precisamente en ese estado de retirada profunda que logra Biya en la cumbia donde vive con toda la intensidad la emoción de la patria.

La cumbia...Si...Es algo muy especial...

Por alguna extraña razón...Lo que siento es que estoy en un país lejano y al oír la cumbia siento emoción, nostalgia, alegría y sobre todo un orgullo de patria indescriptible. Por eso bailo con el alma y el corazón...Con mucha pasión (Entrevista a Biya 17 de mayo de 2014).

Para Bela la cumbia es un goce consciente en ser mujer:

Yo coincido contigo en que efectivamente cuando llegamos a ese ritmo [la cumbia], es que ese ritmo o por lo menos en lo que a mi respecta, si me obliga a ser absolutamente consciente del cuerpo. Es cuando más rigurosidad siento que se me exige en la correspondencia entre la música y el movimiento. A mi personalmente ese ritmo además me genera, por alguna razón mucha pasión. Me siento un ser absolutamente corpóreo, vivo, que vibra con el sonido, es muy intenso. (Entrevista a Bela, 17 de mayo de 2014)

Bela revela con sus palabras como la cumbia para ella es consciencia del cuerpo como movimiento. Prueba de ello es que para hablar de la cumbia ella necesita manipular las palabras y movilizar sus manos. Fácilmente podemos imaginarla en ese actuar atento detrás de Adrián, tejiendo su movimiento al de él. Es en ese tejer desde donde se “siente absolutamente corpórea, viva, que vibra con el sonido y es muy intenso”.

Y de hecho en cada clase que lo hacemos, que lo bailamos, yo intento observarme si he logrado mejorar algunos movimientos. Efectivamente Adrián es muy bueno, entonces intentar copiarlo no es nada fácil. Entonces es eso, yo misma me frustró ¿no? cuando le veo a él esa fluidez...En el mismo movimiento de cadera por ejemplo, en la misma vuelta, la forma en la que dar las vueltas, cómo él sabe cómo es que saca el pie, y como mmmueve la cadera y dda la vuelta [usa el lenguaje para dar cuenta del movimiento que también describe con el gesto de su mano] entonces para mi personalmente si representa cada clase ese movimiento específico un reto. Si tú me preguntas en las otras, efectivamente claro, o en la salsa por ejemplo también, el lograr hacer un paso distinto, o mover distinto el cuerpo, también me anima. Pero en ésta especialmente, es que siento que se me exige completamente. **Es como tú sabes, la graduación** (ibíd..)

¿Graduación de qué?

Retomando lo dicho por la antropóloga Brenda Farnell citada por Ingold (Ingold, 2011b), la cumbia sería ese algo desde donde pensar. El material desde donde se piensa es el movimiento: “mmmueve la cadera y dda la vuelta”. Fue precisamente el testimonio de Bela el que me dejó en claro que la cumbia no es imitación: es creación. Así ella hable de copiar a Adrián, lo que busca no es exactamente imitarlo. Bela como todas, habla de la imposibilidad de hacerlo, mientras que por otra parte sus palabras me derivaban insistentemente a mirar la práctica, donde lo que ella pondera es la “ensoñación”, que también cita como un estado de “meditación”. Ello me permitió inferir que la cumbia es una experiencia de ortopraxis para Bela. Cuando le pregunté si ella encontraba otro patrón de movimiento distinto a los que yo le había propuesto que se daban en la clase, ella me contesta:

Si el baile en parejas pero no es como patrón, es más esporádico. Yo ese fijate, personalmente no lo disfruto mucho. No, no me gusta. Como que me saca de **la ensoñación en la que yo estoy en la clase. Yo diría que es casi un estado de meditación** porque por mi carácter hiperactivo a mi me cuesta concentrarme en una sola cosa. Y en esa clase en particular yo siento que yo estoy ahí. Difícilmente me voy hacia otra cosa. (ibid,)

El objeto de la meditación para Bela es ese tejerse ella misma frente al espejo acunada por una comunidad de práctica como vimos en los santuarios que las mujeres erigen para su propia práctica, dando cuenta de esa relación fluida entre la imaginación y la “vida real” donde como dice Ingold “hay que reconocer en el poder de la imaginación el impulso creativo de la vida misma en llevar continuamente adelante las formas que encontramos” (Ingold,2011a:208). Bela ratifica que el espejo en la clase no es para mirarse, sino que actúa de mapa, de constelación para orientarse, ya que no la refleja, allí ella no se mira en términos de acicalarse. El espejo es el escenario que a semejanza del ritual carnavalesco permite compensaciones como lo vimos en el capítulo del Ballet de Colombia.

Mt: Entonces, ¿qué habita en el espejo en tu experiencia?

B: Yo creo que fundamentalmente el enfrentarme a mi misma. Sí, es efectivamente verme ahí y seguirme a mi misma.

Mt: ¿No es igual a la experiencia de arreglarnos frente al espejo?

B: A no, por supuesto que no. Yo creo que es **como la comparación mental qué hago entre cómo me imagino el movimiento y cómo en realidad lo veo reflejado ahí**. Entonces todo el tiempo estoy haciendo ese cruce de imágenes y tal vez eso es lo que efectivamente me atrapa ahí.

Mt: ¿La ensoñación sería...?

B: Esa imagen ideal...(ibid,)

Esa imagen ideal, es esa referencia máxima de mujer que busca como movimiento en el tumulto de actividad de su cuerpo como dice Brenda Farnell citada por Ingold (Ingold, 2011b) y que no necesita del hombre para ser elaborada pues para Bela el encanto de la cumbia no está en ser una danza de pareja.

B: Ah, no **esa mujer que seguramente está en el inconsciente, que es mi referencia máxima de mujer**, tiene que ser eso. Seguramente yo la busqué todo el tiempo ahí en la mirada, en el movimiento, en la mano, en la cadera, en el pecho, en todo, estando ahí.MT: Me llama mucho la atención porque es uno de los pocos bailes donde no es relacional ella no es como la salsa donde uno está con el otro, sino que la cumbia es suelta.B: Sí completamente. Tal vez eso es lo que a mi me gusta [risas]. (ibid,)

Al igual que las otras mujeres Bela ubica en la forma de moverse de la costeña ese patrón ideal de baile. También ella reconoce la imposibilidad de bailar como las costeñas, sin embargo ello no es impedimento para que la cumbia sea un patrón para explorar muy adentro.

Yo diría que no es el ritmo que te aguanta el que no sientas la música adentro. Y eso efectivamente siento yo también es la gran diferencia de esos individuos que efectivamente han nacido dentro de esa música, entonces en la gente del Caribe esos movimientos es como si los tuvieran incorporados dentro de sus genes. El movimiento por supuesto es mucho más natural. El de nosotros es mucho más impostado. Puede llegar a ser fluido pero se siente más impostado. Yo cuando bailo con amigas mías de Cartagena, del Caribe, incluso las del Pacífico, yo siento que soy un remedo o sea...[risas] Puedo seguirlas, pero en ellas el movimiento es muy fluido. Si lo hablara desde el enfoque meramente de género, para mí la cumbia es el top, es el ritmo que evidentemente hace que explore muy muy adentro. Hace un tiempo conversaba con una amiga que estuvo bailando danza árabe y ella igualmente hablaba de un sentimiento similar, aunque coincidía conmigo en que también esos ritmos son muy ajenos a nuestra cultura. Entonces no era tan fácil para ella incorporarlos de manera,... O sea sentirlo, despertar ya sensaciones muy...(...)Fíjate que en la cumbia, aunque estoy en salón con otras personas soy yo. (ibid.)

La costeña acaba siendo como las constelaciones: un patrón de decisión, un nodo de orientación, ese moderno primitivo que funge de convención colectiva para orientar el hacerse mujer colombiana. Es un patrón reconocible y rápidamente recuperable, una herramienta mnemotécnica que permite enfrascarse colectivamente en la tarea de ser uno mismo “aunque estoy en el salón con otras personas soy yo”. Pero ese ser yo en Bela se relaciona con explorar una feminidad peculiar pues es “empoderarse como mujer tomando el control de su cuerpo”.

B: Yo siento que estoy explotando en la cumbia especialmente, absolutamente toda la femineidad. Es decir, ahí sí me sentiría identificada con cualquier militante del movimiento feminista cuando habla del ser femenino. Ahí sí. Ahí sí siento que tengo una diferencia completa por ejemplo, con el mismo compañero que pueda estar bailando la cumbia, porque él también a su vez tiene un papel muy definido ahí.

MT: Hablaste y lo asociaste con el feminismo que tiene mucho más que ver con agencia...

B: Si con lo femenino qué tiene que ver con tomar mucho más el control sobre el cuerpo el control de lo que soy como mujer. Yo no sé cómo describirlo, pero es como sentir un empoderamiento. La postura que adopta la cumbia es la que te mantienes erguida, que sacas el pecho, en qué haces conciencia de la cadera. De manera para mí son elementos que me ratifican como mujer. Puede ser que esté asociado tal vez, a la manera en que me eduqué, en la que todos esos elementos estaban asociados de bajo perfil para tratar de mezclarme y **no notarme porque por lo general yo me formé entre hombres, eso hace parte de mi crecimiento, como el tratar de no sobresalir más allá de lo... de no ser muy mujer, muy mujer**, y cómo has visto tuve unos modelos de esos, no en mi familia, sino de mujeres con las que interactúe en la universidad o en el trabajo, también de esos que se van al otro extremo. Cómo buscar en esos medios. Yo me quedé en el medio del bajo

perfil. Entonces tal vez en la cumbia es donde siento que ¡sí! todos esos elementos que hacen parte del ser mujer. Como yo concibo a esa mujer empoderada, segura de sí misma, dueña de su cuerpo, están ahí presentes. (ibid,)

Para hacerse profesional exitosa Bela como muchas de mis entrevistadas tuvo que asumir “un bajo perfil” como mujer. Desdibujarse para atenuar la mirada masculina, el deseo y “no notarse”. La socióloga Shayne Lee en su libro *Erotic Revolutionaries: Black Women, Sexuality, and Popular Culture*. (2010) estudia la cultura popular como un terreno interesante para ver de qué manera se confirman o subvierten los arreglos generizados del poder social en la sociedad. Lejos de percibir a las divas contemporáneas negras, como símbolos sexuales, objeto de la “mirada pornográfica”¹²³ (Hunter y Soto,2009) y explotadas réplicas del racismo del XIX, las presenta como mujeres independientes, que alientan a las nuevas generaciones hacia la agencia sexual, la exploración y el empoderamiento. El burlesque que alimenta tanto la cultura popular norteamericana de entretenimiento como la propuesta de la cumbia en la rumba, le permite a Bela hacerse visible como mujer precisamente en aquello que debió ser atenuado para profesionalizarse. Es la deseabilidad como lo nombra María Helena Buszek lo que Bela invierte como “agencia” y así esa sexualidad subordinada al placer del hombre es estratégicamente usada para subvertir el sexismo. En una entrevista anterior, Bela me relató lo valioso que ha sido el baile para conocerse y poder orientar a su pareja y tejer una relación sexual placentera:

Aporta muchísimo, aporta, pienso yo, a la pareja y pienso yo que es el veto que la religión católica le puso al baile. Aporta un componente de sensualidad entonces en la relación con tu pareja eróticamente y poderte ver a ti misma atractiva deseada, que cuando realizas algunos movimientos, esos movimientos pueden despertar deseo. Porque primero la danza te permite a ti conocer las posibilidades de tu cuerpo, **porque le puedes generar deseo al otro** y de alguna forma te despierta, si no la tienes, esa sensualidad, aunque la

¹²³ Margaret Hunter y Kathleen Soto proponen la categoría “mirada pornográfica” tras estudiar cuarenta y nueve canciones más vendidas del hip-hop en y el rap entre el 2002 y 2003, donde la tendencia es recrear imágenes sexuales con una particular ideología racial y de género. Los temas musicales hablan en su gran mayoría de mujeres negras o latinas que son representadas como trabajadoras sexuales con frecuentes referencias a la prostitución, la pornografía y la explotación. En algunas ocasiones son apoyo al placer sexual del hombre (video hoe), en otras, son capaces de morir por su hombre no obstante sus actos delictivos (loyal girlfriend) (Hunter y Soto,2009).

tengas dormida. Entonces necesariamente la interacción con el otro tiene que mejorar porque se te prendió por allá esa llamita de que te toquen, o que tú puedas tocar, por eso es fundamental. Yo soy una convencida de que las relaciones de pareja es más importante a veces tocar que hablar [risas], los dos componentes pesan mucho. Tocar es muy importante, además la percepción que tengas de ti mismo, de tu cuerpo de que **sólo si puedes guiar a otro, si tú mismo no conoces esas áreas de tu cuerpo que te generan placer, no vas a poder guiar al otro. Entonces la danza aporta mucho en eso del abrir de esos caminos**, digo yo. (Entrevista a Bela, 18 de noviembre de 2013)

En el relato de Bela hay mucho del sentido de la audacia, artificio y control que exudan las Pin Up estudiadas por María Helena Buscesk. Monstruo y belleza que imagina y provoca el deseo, pero también “subvierte los términos rígidos y patriarcales en los cuales el deseo ha sido históricamente enmarcado” (Buszek,2006:12), pero a diferencia del personaje de la pasarela que Bela siente como un personaje “impostado” y “andrógino” probablemente porque reta y busca acuciosamente en el espejo tejer la imagen de una pin up sexy, segura e intimidadora, la cumbia no es artificio porque se lleva y se siente muy, muy adentro. Bela teje esa deseabilidad con imágenes, relatos y emociones de esas “mujerenonones” que son las “nonas” y su madre en el “matriarcado” de su infancia:

Desde el enfoque meramente de género para mí la cumbia es el top es el ritmo que evidentemente hace que explore muy muy adentro. (...)
Mt: ¿Hay imágenes específicas como reinas o vírgenes?
Yo creo que de las mujeres de mi familia. Yo vengo además de un matriarcado entonces yo tuve dos nonas, que las conocí siendo muy chiquita, pero se me quedaron las imágenes de unas mujeres,...de unos mujerenonones muy fuertes y de carácter muy fuerte y mi mamá también una mujer fuerte, y a la vez muy suave, muy delicada, pero fuerte. Tomando decisiones y resolviéndolo todo. Es que crecer en un matriarcado es terrible [risas] porque, porque invisibiliza demasiado a los hombres, les pone ahí como figuritas, entonces las mujeres son demasiado presentes.(Entrevista a Bela, 17 de mayo de 2014)

El mayor placer que obtiene Bela de la clase está en la consciencia de tejerse a ritmo de cumbia, donde lo más fascinante es crear, hacerse de manera consciente y gozosa, mujer deseable en el movimiento de las costeadas. Ese tejer y darle sentido y dirección a su experiencia y al pensamiento propio la sume en estado de ensoñación. Al bailar la cumbia experimenta un empoderamiento profundamente liberador, y es lo que Bela llama “la graduación”:

En cambio **en la cumbia es un goce muy consciente**. Es como si en la cumbia soy yo consciente todo el tiempo que estoy... me despierta un sentimiento de felicidad y de pasión (...) yo pienso fíjate, yo que no he sido objeto ni de maltrato, ni de discriminación, es decir he tenido la libertad de elegir lo que soy. Tengo autonomía, y sin embargo, me despierta todo ese sentimiento de empoderamiento. No quiero pensarme en una mujer discriminada, sometida, maltratada, todo lo que eso mismo puede hacer. Tiene que ser muy liberador, muy liberador, si se debe ser así. (ibíd..)

En contraste con las otras mujeres, el relato de Rita me confirmó que sin falda no hay cumbia. Rita tuvo que mostrarme el movimiento para que yo entendiera a qué se refería ella cuando me hablaba de dar vueltas y vueltas:

Cuando damos muchas vueltas así [y me muestra sus brazos extendidos a los lados] que damos vueltas y vueltas y vueltas en el mismo puesto, y entonces me quedo quieta porque yo me mareo mucho. Sí, entonces no me gustan mucho esos pasos y todo eso. Son rápidos y son complicados, eso como de la cumbia, esos no me gustan. Porque son muy complicados y dan vueltas y los brazos y ¡Aay!. Pues es que es complicaado.

MT:-¿Es más difícil que Beyoncé?

R:- Sí [y se ríe]

MT: A mi Beyoncé me parece más difícil.

R:- Pues es difícil pero no tan complicado como la cumbia.

MT:- Además que no debes haberla oído mucho tú ¿nunca pones un video de cumbia?

R:- No [Y se ríe]

MT:- ¿En tu colegio tampoco hacen cumbia?

R:- No (Entrevista a Rita, 26 de febrero de 2014).

Para mi resultó toda una revelación. Hasta entonces no me había percatado del protagonismo que en el diseño compositivo de la cumbia se lleva el giro sobre sí mismo. Siempre había registrado la planimetría de la cumbia en la clase de rumba como el vaivén de las coristas anteriormente señalado en *Amargo y Dulce*, la línea recta del paso encadenado, o el zigzag que avanza y retrocede ante el espejo y ocasionalmente el giro en el puesto que sale del punto inicial y vuelve al mismo punto. ¿Pero eso de vueltas y vueltas y vueltas con los brazos al lado como para provocar mareo? Revisando las secuencias encontré que Adrián puede llegar a hacer dos o tres vueltas e incluso si hay mucho entusiasmo más que eso. Yo no me mareo porque aplico la técnica que aprendí en el ballet de sostener la mirada en un punto. Entonces la pregunta sería más bien ¿por qué las otras mujeres no se marean? No lo hacen porque todas llevan falda como

hemos visto en ésta serie de testimonios. Todas relacionan los movimientos de los brazos con los faldeos y todas están siguiendo en el espejo esos faldeos. Rita carece de la falda como nodo de orientación para entender que el movimiento del giro en la cumbia busca desplegar el faldeo y por lo mismo, su mirada no se detiene una fracción de tiempo en el espejo para atisbarlo. El girar sin sostener la mirada en un foco provoca un estado alterado de consciencia en donde sentimos que el lugar se mueve con nosotros, se desestabiliza la percepción y Rita lo padece como mareo. No obstante las mujeres no siguen exactamente el movimiento de la falda en el espejo como lo revelan las imágenes de la cumbia como inscripción donde las mujeres miran de frente al espejo ondeando sus hermosas faldas de cumbia. Como ya lo expresé, la falda hace la misma tarea de las constelaciones en el cielo, cuyas figuras no son imitación de algo sino que sirven para algo. No son representación, sino:

Lo que las personas necesitaban de los gráficos de las estrellas era una forma rápida y sin error de escoger ciertas estrellas, porque su posición era esencial para conducir la vida diaria - para calcular el calendario, para navegar, para plantar, para saber cuándo hay que hacer una serie de cosas.(...) Constelaciones son herramientas mnemotécnicas (Carruthers,1998:26).

Las mujeres imaginan esas faldas pero no para representarla en su ausencia, no es señuelo para contemplar como dice Ingold(Ingold, 2011a). Las mujeres le imaginan al movimiento, la falda. No son los brazos extendidos a los lados sino las serpentinas que el movimiento provoca en la falda que adorna a quien las contempla del exotismo de ser mujer colombiana y ello es fuente de ensoñación. Rita no ha sido acunada en una comunidad que baile cumbia, por lo menos no en el tipo de cumbia que ese ese abrir de brazos y girar invoca que es la cumbia de vertiente folklórica. Ella imita el movimiento de Adrián como giros y brazos abiertos mientras las mujeres encuentran en esos giros el ondear de esa falda como instrumento mnemotécnico. La falda es una convención, es una ocasión para recordar y recontar como lo hemos visto a lo largo de éstas glosas.

Capítulo 4

La experiencia de Nación desde la figura de la fémina

Es muy complejo ser bailarín y etnógrafo. Como lo dije en la introducción, solo dos días antes de entregar este documento, pude traer a la memoria, lo que nunca había olvidado pero había sido incapaz de relacionar aquí. Comparto con Adrián y con muchos bailarines, el haber estudiado en la misma escuela. Yo estuve muy niña, gracias a la matrícula que pudieron pagar mis padres y su firme apoyo a lo que muy tempranamente decidí fuera mi profesión, lo cual era una rareza en mi época, pues las chicas como yo iban a la escuela de ballet para aprender a ser unas mujeres distinguidas. Adrián llegó, gracias a las generosas becas que desde que tengo memoria, el codirector de la escuela entrega a muchachos jóvenes, de sectores populares, muchos de provincia, bellos, talentosos, no pocos de los cuales antes o al abrigo de la escuela deciden una opción de género gay. Tal generosidad no está exenta de espíritu práctico e interés ya que de no hacerlo así, no podría contar la escuela con hombres para desarrollar el trabajo de pas de deux. Replica en ello, el mismo esquema que usaría su maestra Sonia Osorio para resolver el relato heterosexual de la Nación. El codirector de la escuela de ballet fue aquel bailarín costeño de origen muy humilde, muy hermoso en sus años mozos y muy brillante, que traería Sonia Osorio a Bogotá como punta de lanza para emprender la compañía folklórica que acabaría configurándose como Ballet de Colombia. También es la misma escuela que Isabel Cristina Mendoza Piedrahita en la tesis de pregrado en Antropología *Entre divas y zorras: La construcción de cuerpo en las bailarinas de nivel avanzado de una academia de ballet. Un estudio sobre el “deber ser” de las mujeres en la élite bogotana* (2010) dirigida por Andrés Salcedo Fidalgo, pudo exorcizar a punta de

etnografía y gracias al baile árabe, género de danza donde encontró que “era posible bailar y no pelear con el propio cuerpo, tener buen nivel sin un profesor que le gritara a uno “¡zorrra!”, ver bailarinas que no se avergonzaban de sus curvas y bailaban con una expresividad arrolladora” (Mendoza,2010:1)¹²⁴. Divas y Zorras es la estrategia pedagógica usada por el maestro bisexual y apadrinada por las élites, en especial las madres, para orientar la formación de las niñas en ballet en dicha escuela, que como dice Fassim (2013) habrá de poner en el espacio público la norma desde el exceso. Dado mi origen costeño, reconocía en ese hablar deslenguado y procaz del maestro los paliques de las gentes de la costa. No obstante ello, ese trato no dejó de ser tan maltratador y humillante como lo fue para Isabel Cristina Mendoza. Ahora sé que ese orden clasificatorio sexista se acunó en ese modo de relación burlesque que hizo posible el Ballet de Colombia. Modo de relación que para muchos, dado el indudable éxito de esa escuela a lo largo de todos estos años¹²⁵, es inherente a la exigente formación profesional en ballet de la cual es representante egregia en el país esa escuela. De ella

¹²⁴ Los términos *zorrra* y *diva*, son acuñados por el director de la academia, y hacen referencia a la manera en que actúan las bailarinas tanto dentro como fuera de la clase. La *zorrra* es la bailarina rasa, no muy pulida, que quiere probar hasta dónde puede llegar. La gran mayoría de las bailarinas de la academia pueden ser denominadas *zorrras* por el profesor fuera de la clase, en lugar de las palabras alumnas o niñas. En expresiones como “saluden *zorrras*” o “las *zorrras* están trabajando muy duro”: este término puede emplearse en clase para hacer referencia a la manera en que las bailarinas están bailando. Cuando el profesor quiere resaltar alguna falla de alguna bailarina dice: “*zorrra* sube el muslo”, o cuando intenta subrayar actitudes fuertes, “lanzadas”, no usuales en una *diva*, como por ejemplo cuando una bailarina intenta hacer más *piruetas* de las que le salen elegantemente: o cuando se atreve a subirse a la punta de su pie y levantar muy alto la otra pierna en un *arabesque*⁶, lo cual puede hacer que ella pierda el equilibrio y dañe la pose. En esos momentos escucharíamos “lánzate *zorrra*”, en tono de aprobación, pues en estos casos, cuando las *zorrras* se atreven a probar sus límites, mostrando pasos no muy pulidos, son aplaudidas por él. La *diva* en la academia, usualmente es una *zorrra* que ha desarrollado mayores capacidades para la danza clásica y que trabaja de manera sacrificada para pulir su performance. Las *divas* que he conocido a lo largo de 18 años en la institución, son mujeres que llevan su vida de la manera en que los directores de la academia lo “sugieren”: entrenar tantas horas como los profesores lo exijan y en algunos casos validar el bachillerato para poder cumplir con las horas de dedicación que se piden: seguir la dieta recomendada por los profesores de manera minuciosa, comportarse como mujeres de élite tanto dentro como fuera de la academia, arreglarse de cierta forma para clase –si el profesor dice que debe bailar con mallas o sin ellas, con falda o sin ella, etc.-, asistir a encuentros y audiciones internacionales. Las *divas* son muy pocas, pues es muy difícil encontrar una niña con las condiciones físicas exigidas por los estándares del ballet clásico y con el compromiso de reducir su vida social a la que lleva en la academia, dispuesta a sacrificar sus aspiraciones académicas y preparada para aceptar la exigencia de los directores.

¹²⁵ La escuela se inició en 1961, para la misma época en que el Ballet de Colombia fue cobrando forma. Ver <http://pilarmode.com/academia-de-ballet-anna-pavlova-bogota/> consultado 11/05/2016

han salido muchas bailarinas que hemos buscado en otros géneros de danza y otras profesiones diversas rutas de proyección y también sanación. Pero también de allí han salido innumerables bailarines hombres que pudieron cambiar sus destinos de pobreza e ignominia gracias a esas becas. Allí Adrián encontró, como lo relato en esta etnografía, no solo apoyo para su formación en ballet, sino también el apodo de Yayita y muchas oportunidades laborales, la primera de ella haciendo burlesque en un bar. La manera como esa escuela interpretó la formación en ballet y logró ser una prestigiosa institución de élites¹²⁶, tiene que ver también con el proceso de costeñización del país. El ahora codirector de la escuela que fue uno de los “duros” del Ballet de Colombia y uno de sus pioneros en Bogotá, con ocasión de los entrenamientos para el espectáculo del Ballet encontró hacia los años sesenta a quien fuera su mujer, una importante bailarina en la historia de la danza en el país.

Fueron protegidos por Sonia Osorio, cuando el romance apasionado que surgió entre los dos en los entrenamientos en el pas de deux le valió a esa insigne bailarina el repudio de la alta sociedad a la que pertenecía. Ella era casada y tenía una hija. Desde entonces se trazaron estrechos vínculos entre ambas escuelas que iban de la mano de los bailarines hombres, muchos de los cuales recibieron las mencionadas becas. Incluso en mi época, los bailarines podían ser compartidos por los dos espectáculos en un claro ejemplo del tipo de cooperación entre empresas culturales afines (escuela Ballet y Ballet de Colombia) que engendró esas inserciones laborales precarias en trabajos no convencionales que se daban a la sombra de la incipiente profesionalización del campo de la danza en Colombia en relación con los Ballets Folklóricos Nacionales hacia mitad del siglo pasado.

El maestro de rumba se hizo profesional y obtuvo sus entrenamientos más depurados de ballet en esa escuela, además de los ballets folklóricos y en shows burlesque. Él es un performer excelso de esa fémina (correlato de la diva y la reina) no solo como ejecutante sino como oficiante. En la clase de rumba, que hace parte del fitness, las mujeres quieren

¹²⁶ “institución, que hace parte de redes sociales, políticas, económicas, artísticas, históricas, etc. que la convierten en solo un nodo de esa gran telaraña social de la élite bogotana, que entreteje sus tradiciones a través de determinadas instituciones y prácticas para prolongar la permanencia familiar dentro de ese mismo reducido y exclusivo grupo de personas en la ciudad”(Mendoza,2010:2)

hacerse **a ese cuerpo/fémica** que encarna el maestro quien conoce los caminos para lograrlo. Se trata de seguir las prácticas del saber experto de aquel que ha logrado la maestría en una actividad estetizante muy compleja. Es una experiencia del hacer en comunidad en clave corporal ante el espejo y en un escenario vacío donde se entrena una experiencia estetizada de cuerpo que cruza lo íntimo con lo público. Dejándome ir por la ruta (secuencias de movimiento, sonoridades, organización del espacio, centralidad del docente y los cuerpos en el espejo) que trazaba el maestro para provocar una experiencia hiperestésica, la ruta resonaba en mí con entrenamientos profesionales que yo reconocía y relacionaba con el Ballet de Colombia. Era como lo he dicho un *déjà vu*, pues hacían parte de mis "yo puedo".

Desde los años cincuenta del siglo XX y en pleno proceso de costañización del país (Wade, 2002), Sonia Osorio supo cómo hacer una reina sublimando la deseabilidad adjudicada a "lo negro" con lujo y glamour y bajo el formato de la comparsa carnavalesca de las élites. Unos pocos años después, fraguó una narración de la Nación colombiana donde lo típico de diversas regiones se transformó en baile espectacular de las élites barranquilleras en carnaval. Su iniciativa de hacer una empresa de esa narración que fue apadrinada por las élites costeñas, se consagró como Ballet de Colombia bajo el gobierno conservador de Misael Pastrana Borrero hacia los años setenta. Esa narración que resolvió en el escenario la inserción de "lo negro" en el relato de la Nación colombiana desde la puesta en escena del deseo y la exhibición sexual, resonaba con las ideas de libertad sexual que hacían parte de las lógicas de la modernidad en que se debatía el mundo y que ya se sentían en Colombia hacia los años sesenta¹²⁷. Bajo el formato del *pas de deux* que respeta los límites del decoro burgués y con derroche de lujo y glamour, esa representación de la Nación que logró gran espectacularidad, en la clase de rumba seguía orientando la experiencia de hacerse fémica colombiana.

¹²⁷ En las palabras del escritor español José Manuel Caballero Bonald, refiriéndose a su paso por Colombia durante esta época, "Elvira Mendoza, Rita Agudelo, Marta Traba, Gloria Zea y Sonia Osorio, con su tono libertario, predicaban el amor libre, amaban el cine erótico francés de Cofram y les encantaba divertirse"(Alvarado,2007). Para consultar sobre la revolución en la cultura de los años sesenta en Colombia ver: Álvaro Tirado Mejía(2014)

En el capítulo uno planteamos cómo el éxito de los grupos de danza folclórica se mide en la capacidad que tengan de elaborar un repertorio de bailes que logren orientar en las personas la experiencia encarnada de la Nación o la región a lo largo del tiempo. Trasponiendo a los relatos folklóricos lo dicho por DaMatta con respecto al ritual en la contemporaneidad, ayudan a configurar, experimentar y percibir como una totalidad, en este caso “la Nación” y “la región”, el universo social frecuentemente fragmentado por contradicciones internas. Solo así pueden fungir de nodo de orientación de la experiencia de las personas. El relato del Ballet de Colombia logró ubicarse por fuera del tiempo y ser incluyente a semejanza de los ritos y leyendas del ritual, porque el juego que propuso estaba elaborado desde las lógicas del carnaval: sus mecanismos (refuerzo, inversión y neutralización), sus personajes (la Reina) y sus formas de organización (tipo cometa). Sonia Osorio no se inventó la estructura de la organización que dirigió tantos años y de la que obtuvo tantos reconocimientos y recursos, pero al trasladarse a Bogotá, hizo dos tipos de desplazamientos: temporal, ya que al conseguir para su relato el reconocimiento como Ballet de Colombia, lo que fuera una actividad ritual dentro de la estructura cíclica del carnaval se volvió una narración permanente. El otro desplazamiento fue de orden espacial. Gracias a él, el espacio especial del club y de la calle en carnaval fue a dar a una casa del Estado que le fue adjudicada en comodato al Ballet de Colombia en Bogotá. Allí el mundo desplazado carnavalesco se tornó en una relación productiva. El poder era ejercido por Sonia y “los antiguos”. Estos últimos eran aquellos hombres relegados del patrón hegemónico heterosexual, quienes entrenaban a los nuevos en las reglas del juego (tablero, fichas, leitmotiv e ilusión del juego) que subyacen a las coreografías y vestuarios con los cuales competían ante Sonia Osorio por obtener un lugar en la narración del Ballet de Colombia.

La narración del Ballet de Colombia que integró lo negro unificando carnavalescamente la Nación en el escenario, logró vigencia por más de cincuenta años porque fue elaborada como una experiencia estética compartida entre el Ballet de Colombia, las comparsas del Country Club de Barranquilla y el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena¹²⁸. Parfraseando a Katya Mandoki (2006), tanto en el Ballet, el carnaval y el

¹²⁸ Y muchos otros escenarios que no fueron contemplados en este análisis.

Reinado, esa actividad estética y ritual (en los términos propuestos por DaMatta) se ejerció para pertenecer, participar, fascinar, persuadir, seducir, someter y negociar: para construir imaginarios y legitimar formas de poder. Juguetes (coreografías y vestuarios) y reglas de juego (tablero, ilusión, fichas y leitmotiv) proporcionaron a élites y marginados entre otros, la ruta para crear y compartir emotiva y carnalmente una comunidad en ser colombianos, lo que siempre ha estado en disputa con actores del campo como Jaime Orozco, Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, etc.

La acción ritual pone en foco un elemento o relación y lo desplaza. Ello da cuenta de qué es lo que se quiere colocar en el tiempo cíclico del ritual, donde el eje del relato son las relaciones sociales que se representan. ¿Qué dramatizó la actividad ritualizada desplegada entre Ballet, la comparsa y reinado? Lo femenino y lo masculino, se dramatizó en jerarquías complementarias. DaMatta plantea que las dramatizaciones regulares demandan personajes recurrentes. Personajes y dramatizaciones obedecen a formas básicas de clasificación del mundo. De la misma manera, el relato de Nación del Ballet de Colombia como artefacto ritual, revela la forma desplazada de una rígida jerarquización social que intersecta diversas opresiones de clase, raza y género bajo la jerarquía entre lo femenino y lo masculino que se dieron al abrigo de la comparsa y del teatro, como lo ejemplifica la tabla 3 en la página 223:

Las jerarquías entre lo femenino y lo masculino encontraron su complementariedad en el espacio especial carnavalesco de los reinados, las comparsas y en las relaciones burlesque de la casa del Ballet de Colombia. El sistema heteronormativo se dramatizó en el pas de deux del “Duro” y la “Diva” que tenía su correlato en la relación entre el mecenas y la reina. Así mismo, las relaciones de poder en que el rico se vuelve el mecenas de Barranquilla y los carnavales de las élites con su gesto ceremonial de despilfarro al “donar” la reina, se dramatizaron como relaciones burlesque en la casa del Ballet, donde los antiguos y Sonia fueron fraguando e imponiendo el estilo de la fémina como ruta hacia la diva. Esa fémina cruzaba varias categorías porque era:

- Una etiqueta de deseo y poder fraguada en el ambiente homosexual que se articuló en torno al Ballet de Colombia. Fue esgrimida por los antiguos para hacer

sentir su poder a los nuevos e imponer desde su preeminencia otra ordenación de jerarquías en el Ballet desde relaciones burlesque.

- Un performance de lo femenino y lo masculino orientado en la deseabilidad, que cruza estereotipos de clase, raza y género. Fue empleado como mecanismo de maniobra, inserción, aceptación y tránsito artístico y social.
- La ilusión del juego en la mascarada de la comparsa, en la competencia del concurso de belleza y en el sistema productivo del Ballet de Colombia que titilaba como reina o como diva y de la que, según Antonia, son modelos los gays y la misma Sonia:

Tú hablar de un gay es hablar de una mujer, y con una mujer de pronto con más **rollo intenso de ser más mujer**. El hombre...entonces ellas realmente los gay tenían mucho poder ¿por qué?, pues porque **eran más mujeres y más pasadas que nosotras mismas las mujeres** [...] más pasados en el sentido de que ellos, “mira...te ves divina, regia, no mira súbete de aquí, que no sé qué, para no sé cuántas”, que eso es lo que busca el gay, y allí había muchos gay que eran travestis, en la noche, que ganaron reinados como mujeres.[...] Ella vio que eran otras mujeres, y otras mujeres ahí sí que... es decir: recias, los travestis son mujeres...son mujeres,... son personas que son recias de convertirse en mujeres encontrar como ¿no?...y por lo mismo son personas que...

Mt: son mujeres sin fragilidad

N. Siii, entonces para ella eso era perfecto, era el aliado perfecto, un gay para ella era lo máximo, porque no tenía miedo de la mujer, ¿ves? pues no les iban a hacer nada: eran pasados como ella, “no mira tan divina de ponerse el vestido de que se le vea el cuerpo, se hace aquí que no sé qué”, eso para ella era ideal. Era super clave. ¿Qué sí tuvieron poder? Pero por supuesto. [...] Y ella lo sabía porque ella misma lo vivió. Ella era una mujer bella y aprovechó eso. E hizo todo lo que hizo porque sabía que tenía con que pelear. Era un poco como que las mujeres y los hombres bellos pues tienen que mostrarse y tienen que **mostrarse digamos que en su fortaleza**, es decir si lo tuyo es ser bailarín y te gusta el arte muéstralo con toda la belleza, tonifica tus músculos, es decir, tienes que querer ser el más bello, preocúpate por el vestido tú crees que la tanga más chiquita es la que te va a hacer ver la pierna más larga y no sé qué, pues haz eso. (Entrevista a Antonia, abril 7 de 2014)

Lo femenino lo dramatiza en el carnaval el personaje de la reina que proporciona visibilidad a la mujer exaltando su lugar en lo público y permite la unión de todos en torno a ella, situación igualitaria y compensadora de estrictas jerarquías sociales. La mujer, el gay y la deseabilidad adjudicada a la negra se asocia a lo femenino, que se desplaza como la reina que convoca a todos desde su deseabilidad sublimada como veneración.

La reina se dramatizó en el Ballet de Colombia como la diva que fluctuaba entre el ideal de una feminidad blanca y recatada y una feminidad negra sexy y moderna. Si la reina en carnaval era posible como don del mecenas, en el Ballet eran Sonia y los antiguos los que hacían posible la diva quien llevada en lo alto por el “duro”, organizaba toda la acción coreográfica en torno a ella. Sonia y “los antiguos” como concededores del arte de provocar deseo y veneración, derivaron los atributos de la reina al personaje de la diva, haciendo de ella la imagen linda de la Nación en su relato. El pasaporte para transitar jerarquías era la reina o la diva y su estilo de la fémina.

Por su parte, el lugar de lo masculino lo traza el “macho de poder” o rico que mediante su gesto espectacular de despilfarro ofrece a su hija o su mujer como Reina del carnaval. El poder del rico se desplaza en la actividad ritual carnavalesca en “la faraona” como llamaban a Sonia Osorio, la gran dominatriz de los machos de poder. Ella, a fuerza de improperios y seducciones, resarce la injusticia revirtiendo el poder del macho. Igualmente lo hace la capitana o reina, quien retoma el gesto espectacular de despilfarro del mecenas ofreciendo vestidos y recabando donaciones para los bailarines pobres y talentosos del Ballet. Ese lugar de poder vuelve a invertirse y desplazarse en la casa del Ballet con “los antiguos”, quienes desde múltiples roles (maestros, memoria viva, tramoyo y creativos en la oficina) ejercen el poder en el Ballet imponiendo relaciones burlesque.

Estas son solo unas de las diversas compensaciones que se dieron en los desplazamientos entre sociedad, comparsa y casa del Ballet, las cuales contrarrestan la rígida clasificación social entre lo masculino y lo femenino, la calle y la casa, la pobreza y la riqueza, el prestigio y la ignominia. Bajo el escenario deslumbrante de las coreografías, todos pueden incorporarse al sistema viviendo la experiencia de ser colombiano, sin que por ello se transformen las jerarquías sociales, aunque las personas si puedan transformarse y modelarse como sujetos gracias a esos desplazamientos. Es por lo cual afirmo que la narración del Ballet de Colombia ofreció una experiencia estética ritualizada de ser y pertenecer a la Nación como inclusión burlesque de los excluidos. Para ello fue definitivo que en esa versión de la identidad nacional lo costeño fuera central y articulara el conjunto y que el baile y la música “negra”, al desplazarse hacia arriba como lujoso, moderno y sexy, fuera legitimado por las élites cuando la reina bailaba lo popular.

¿Cómo se vivieron tales dramatizaciones? Parafraseando a DaMatta (2002), como si se estuviera en un gran escenario donde todos se reconocían por fuera de lo real. La danza, como forma legítima de participación en ésta narración ritual, llevó a los participantes en el carnaval, el Ballet, y el Reinado, a experimentar la actividad ritual siendo consciente de ser dos personajes distintos y pertenecer a dos realidades ya que la realidad que se creaba no estaba en ninguna otra parte más que en la acción ritualizada. El testimonio de Antonia ratifica cómo los antiguos cuidaban que esa realidad fuera reconocida como un desplazamiento y un logro de quienes se “jodían” para sostenerla.

Ahí llegamos mucha gente humilde, que sí, uno sabía que era la primera vez que se montaba en un avión, ellos iban como mirando y como yo te digo, había gente que se iba transformando, ese o esa que se iba transformando y luego se cree que [era más que los otros] ...esas cosas a ellos [los antiguos] les molestaban mucho, porque es gente que lo había vivido, pero ahí sí como dice el dicho, para estar acá, ahí sí decían y yo aprendí, hay que joderse.” (Antonia, ibíd.)

Con la narración carnavalesca del Ballet de Colombia numerosas personas lograron cumplir sus fantasías. Así lo hizo Tom¹²⁹, quien “era buen bailarín. Era muy flaquito, no era como viril. Mejor dicho no era ni fu ni fa” (Antonia, ibíd.). Unos años después pudo hacerse las intervenciones quirúrgicas que le permitieron ser Tomasa y hoy emula a su maestra Sonia Osorio dirigiendo un show folklórico a su imagen y semejanza, en un importante hotel de otro país. Para Juana, Antonia, Dora e incluso Tomasa, la experiencia las empoderó para seguir cosechando realizaciones en sus vidas y en el mundo de la danza. Así mismo reinas y capitanas, recuerdan con afecto a Sonia Osorio pues no solo les proporcionó la ruta de admiración de la reina sino que también pudieron ejercer derechos como estudiar y trabajar o convertirse en el mecenas. El que todas las personas lograran realizar alguna de sus fantasías en el espacio especial ritualizado, acaba en últimas reforzando las rígidas jerarquizaciones de la estructura social, no obstante, “no hay que olvidar que, si bien [el ritual carnavalesco] acaba reforzando el orden cotidiano, también plantea alternativas y sugiere caminos” (DaMatta, 2002: 160). Muchos quedaron atrapados en el vértigo de rivalidades, adicciones o engaños del Ballet y de la sociedad pues estaban sometidos a la explotación, la humillación y el estigma,

¹²⁹ Seudónimo

condiciones todas ellas que hicieron posible que el Ballet de Colombia fuera una empresa rentable con su exitosa narración ritual. No obstante, muchos vivieron el juego propuesto como desafío, mascarada o exploración que enriqueció sus caminos.

La manera como se relacionaban las personas con esa experiencia donde lograban esa vida aparte realizando fantasías de reconocimiento y admiración, señalaba diversas formas de empoderamiento. La Reina y su comparsa como gesto espectacular de despilfarro de las élites en el tiempo cíclico del carnaval barranquillero, extendieron a la región y la Nación las redes del deber de *dar, recibir y retornar*, el sistema de crédito ceremonial, perdurable y complejo del que nos habla Marcel Mauss (2009). Su poder residía en desencadenar el sistema de crédito ceremonial. Ello fue posible gracias a los antiguos, los que “se jodían”, cuyo poder provenía de haber hecho viable que lo cíclico se transformara en permanente como relato de la Nación. A cambio de ello podía reorientar estigmas y señalamientos usufructuando el poder adjudicado a lo masculino dentro de ese esquema de jerarquías y complementariedades antes señalado. Su poder residía en su permanencia. En tanto para los nuevos que lograban ser exitosos como Antonia o Juana, la consciencia de poder salirse del Ballet fue su forma de poder. Ellos, a diferencia de “los antiguos”, no estaban confinados allí por una condición social estructural pudiendo vivir la experiencia como una etapa más en su vida profesional.

A mi no me interesaba tener poder, a mi no me interesaba tener cercanía con Sonia, a mi no me interesaba estar en el curubito y encerrarme en la oficina a no sé qué, nunca me interesó eso y al revés, en lo que yo menos tuviera que ver con ella [Sonia Osorio] para mi era mejor. Porque yo sentía que **ese no era para mi mi mundo**, [ni] mi medio de vida, en el sentido de que a mi no me interesaba ni los gays, ni los bares no sé qué, ni la cosa nocturna, ni no sé qué, ni operarme nada, ni verme más bella, ni conseguir un traqueto, ni nada de eso. No, yo quería bailar. Sentía que eso era una oportunidad importante, que había viajado y yo estaba haciendo la cosa bien hecha, disciplinada, responsable, esa era yo, eso era lo que yo sabía hacer y que ¡sí!, en algún momento yo me tendría que ir. (Antonia, *ibíd.*)

A mi me dicen “pirouetta¹³⁰ y chao”. Porque estaba a ocho días de una gira y una chica se equivocó y [Sonia] se bajó y la empujó para corregirla, -“que no es ahí sino acá”-. Se bajó de donde ella siempre estaba, en la parte de arriba, mirando (...), ahí,... sentada o parada [se refiere a un pequeño y bizarro balcón que se hiciera construir Sonia para mirar desde arriba el ensayo como en el teatro]. Se bajó y empujó a una chica y a mi me parecía eso,... **y dije - ¡hasta aquí!**-. Hice dos giros, me acuerdo en pleno ensayo que me salieron

¹³⁰ Término del vocabulario del ballet para designar el giro sobre una pierna.

hasta mejor que en función, y dije: me voy y me fui. Así fue que me fui. [...] Me encantó. Me encantó estar representando a Colombia como bailarina principal en otro país. Muy emocionante. Porque estuvimos en el Japón también. (Juana, *ibíd.*).

Haciendo uso de mecanismos, formas de organización y personajes del carnaval, el Ballet de Colombia forjó con su narración una empresa que permitía actuar y vivir la Nación como experiencia espectacular inspirada en el ritual. Sonia Osorio como mujer cosmopolita, supo estar atenta a la influencia de las músicas y bailes de la cultura negra sobre la cultura norteamericana de masas, a las corrientes de libertad sexual que soplaban en los años 60 en Colombia y la inmersión del país en la economía del mercado. Su trabajo y el del Ballet más que una ruptura con el orden social dominante, fue un desplazamiento carnavalesco y burlesque en el orden social y también una oportunidad individual para algunas personas, acorde con cambios mayores que ocurrían por la inserción de Colombia en las lógicas de la modernidad que modificaron la imagen del colombiano sobre sí mismo.

Lo propuesto por el proceso de costeñización y el Ballet de Colombia fue a dar a la clase de rumba como experiencia de estetización de la persona (Pedraza, 2009). Ya no es exactamente una puesta en escena teatral, ni una actividad que tiene sentido en el escenario ritual carnavalesco, sino una experiencia estetizante de cuerpo que permite experimentar una comunidad cinética y emocional recreando elementos patrióticos. El experto en la fémica, ya no tiene que acudir al mundo desplazado del ritual, ni a esas formas de visibilidad pública enmascarada del “duro”, el hipermacho en escena, o a la invisibilidad de la trasescena y sus entrenamientos como escenario posible para tener un lugar ejerciendo la versión burlesque del patriarca como lo hacían “los antiguos” en el Ballet de Colombia. La clase de rumba que dirige Adrián, rebasa el entrenamiento deportivo para controlar el cuerpo y verse bien del fitness que señala Cyntia Jean Cohen (2001) citada previamente. Tampoco busca la profesionalización en la danza, argumento que justificó la creación del Ballet de Colombia en su momento. En el escenario fitness del que hace parte la clase de rumba, que es un entrenamiento de la experiencia moderna de la persona, la fémica puede ser públicamente modelada por un experto como Adrián. Exhibiendo su maestría en modelarla, encuentra autonomía y reconocimiento en un espacio donde su fémica es seguida y admirada por las asistentes

a la clase, por ser un estilo ejemplar de actuar no solo el ser mujer moderna, sino el ser mujer colombiana. Pero su experticia no solo reside en modelarla. También Adrián es un maestro en proponer el camino para alcanzarla. Lo fascinante para las asistentes es que la fémica plantea un viaje o ductus a través de la composición de los materiales que se hilvanan durante la clase, donde dejarse conducir por las cualidades estilísticas de esos materiales es viajar a través de sí mismo. La fémica para las asistentes no es un producto, es un proceso, una experiencia. La maestría de Adrián reside en la cualidad con la que despliega las prácticas y experiencias que propone en la clase: en la forma como canaliza a través de esas prácticas y experiencias las emociones y las extrae a flor de piel: en la forma como consigue desde esas prácticas y experiencias persuadirnos y llevarnos a creer, a nosotras las asistentes a la clase, en la verdad de esta ruta que transitamos confiadas y de la que obtenemos el pertenecer y participar de una comunidad. Adrián propone una actividad estética que configura en sí misma un espacio especial, donde se recrean bailes de moda y secuencias del folklor desde las lógicas de la fémica. El modelo de la fémica, lo orienta una idea de mujer de poder, hiperfemenina, que como performance del hombre gay teatraliza el escenario y el libreto de género como dice Andrés Góngora (2003). Hace sentir libre a Adrián ya que, siguiendo lo planteado por Góngora, la norma que impone la bipolaridad con la cual se ha configurado en nuestra cultura el género necesita lo abyecto y lo anormal para su establecimiento. La fémica le permite a Adrián invertir su estatus social de género pues actuándose como objeto del deseo desde el exceso, reitera el estereotipo y a su vez, deja ver una identidad gay elaborada en la trasgresión que por lo mismo se torna conspicuamente deseable. Ese hacerse conscientemente objeto del deseo es lo que hemos llamado aquí la deseabilidad. Así mismo, la fémica hace sentir libres a las mujeres de la rumba que para acceder al poder en su vida profesional tuvieron que poner en sordina su performatividad de género. Se tuvieron que volver “muy niños”. Gracias a la exitosa diseminación de la propuesta del Ballet de Colombia, y su consonancia con los video clips de divas mediáticas como Beyoncé, la fémica es nodo de orientación de una feminidad elaborada en una trasgresión que refuerza el estereotipo de género desde el exceso y naturaliza y sublima ese exceso, esa puesta en escena de la deseabilidad, como “ser mujer colombiana”. Esa sobredimensionada feminidad permite pertenecer a una comunidad

emocional resolviendo en ella ambigüedades y contradicciones. La negritud que propone se vive como poderse mover, consciencia del cuerpo, emoción patriótica, sangre, goce, elegancia y pasión, vivencia de la región como Nación, el touch de la loba o el glamour en los testimonios de mis entrevistadas. Esa presentación dramática de la persona, esa puesta en identidad como lo señala Katya Mandoki (2006a, 2006b, 2007), el excedente que se despliega para efectos de valoración social, nos prenda emocional y sensiblemente a la trama de relaciones sociales. El gran logro de los juguetes y reglas de juego que subyacen a la propuesta del Ballet de Colombia, es que esa teatralización se experimenta como comunidad emocional y a la vez que funge de proyecto personal de experiencia de cuidado y voluntad en la clase de rumba. La ruta de la fémina hace parte de la textura emocional y sensible con la que se trenzan nuestras relaciones sociales pues la puesta en escena de la deseabilidad allí propuesta orienta la experiencia de “ser mujer colombiana”.

Por efecto de todo esto, en la rumba se desarrolla una experiencia ritualizada ante el espejo, donde las mujeres erigen sus propios santuarios de práctica. Las dramatizaciones que allí se dan permiten, retomando lo dicho por DaMatta(2002), tomar consciencia de ciertas cosas, encontrarles sentido y es así como se vuelven hechos sociales. Como vimos en el capítulo tres, a la experiencia de bailar la cumbia ante el espejo en la clase de rumba que provoca en Bela un estado de ensoñación, ella ata un orden explicativo a su experiencia donde hilvana su casa materna, su barrio, la plaza del pueblo, el auditorio universitario en Bogotá, su familia nuclear y su ajuste al grupo de la clase. Es una experiencia cinético-emotiva que va proporcionando sentidos a las maneras del encuentro en el pasado, en el presente con las otras mujeres en la rumba del club y hacia el futuro. Todo lo cual lo acuna la constancia de los modus operandi en el baile de la cumbia cuya ejecución exacerbada que acabó siendo admirable y deseada desde la fémina, permite volver porosos ciertos estigmas y jerarquías infranqueables como lo ratifica el testimonio de Adrián:

Es que como bailarín tú puedes explorar muchos mundos. Puedes ir a lugares donde no te atreverías como ejecutivo. Yo por ejemplo como bailarín he ido a un burdel, a un bar gay, al mejor club de Bogotá, a Hatogrande, o sea, tienes la posibilidad de conocer muchos estilos de vida. Comerte una papa chorriada en una casa de familia donde te pagan un show poquito, a comerte el plato más

exquisito en un club porque te atendieron re bien. Lo que si te voy a decir es que la gente humilde te atiende mejor. Sí, hay mucha gente que tiene dinero y no te bota ni un vaso de agua. La gente humilde te trata como una estrella y tú para ellos eres un dios. En ese momento te quieren dar lo mejor. Entonces como bailarín uno puede vivir muchos mundos, uno como artista o como bailarín conoce muchos mundos. Y he tenido la oportunidad de conocer todos los estratos sociales y compartir con toda la gente. (Entrevista a Adrián, 5 de junio de 2011)

En la rumba se trata de empoderarse siguiendo la ruta señalada por el maestro en la fémina, en aras de una visión de ser mujer, sexy, moderna y colombiana. La consciencia de la ruta es proyecto a futuro por ello para estudiarla es tan pertinente el concepto de ortopraxis pues se trata de seguir el camino de los maestros para re-crear. Es un arte para 'pensar acerca de' y para "meditar sobre" y para "reunir" '-' y recoger desde una actitud de la mente y el espíritu hacia lo que se está haciendo, que no es más que sumarse a ese flujo de la memoria común orientando el flujo explicativo de la propia experiencia. Y eso es lo que compartí con las mujeres cuando ellas glosaban sus fantasmales faldas de cumbia

Entre mis entrevistadas, la experiencia de la cumbia en la rumba es ortopraxis. Allí se fraguaron como una persona que recuerda al ser capaz de glosar lo ya memorizado desde el movimiento, demostrando la asimilación de la forma y el sentido que propone la clase que es el exotismo de una sexualidad adjudicada a lo negro actuada desde el burlesque. Las mujeres elaboran complejos relatos emotivos para darle forma y figura a sus fantasmales faldas de cumbia, y allí se rehacen como mujeres colombianas deseables, admirables y de poder, trenzando historias desde el movimiento, desandando un camino por el terreno de la experiencia vivida y recogiendo los hilos del pasado para elaborar un orden explicativo para el flujo de su experiencia que viven como éxtasis, ensoñación o iluminación, tornándose a su vez en maestras a seguir por sus hijos, maridos y cercanos.

Bailar la cumbia en la rumba es una actividad compartida de recolectar historias acerca de esa fémina colombiana. Son todas diferentes como vimos en las glosas, pero todas comparten el mismo lugar (salón vacío con espejo) y el mismo auctor. En el arte de la memoria los autores no son personas, son textos, y glosar es hacer de un texto una

autoridad. Hay dos estados distintos envueltos en hacer una autoridad – el primero es el proceso individual de autoría o composición, y el segundo es un asunto de autorizar, el cual es una actividad social y comunal. En el contexto del arte de la memoria, el primero pertenece al dominio de una memoria individual, el segundo es una memoria comunal.(Carruthers, 2008) De tal manera que esos movimientos de la mujer de la cumbia es una ruta o guía que está en continuo proceso de ser comprendida. La plenitud de su significado es perfeccionada o completada con cada glosa. Ese proceso de adaptación, esos comentarios interpretativos, esas glosas son lo que hace que esa cumbia sea como en el medioevo, un texto público, esto es un texto autorizado. Y somos nosotras las que lo autorizamos adecuando la intención, sintonizándonos al propósito del mismo texto.

El sintonizarse está contenido en el mismo texto que en este caso son los movimientos. La forma de sintonizarnos que desplegamos en la clase de rumba que orienta el enmallado del cardumen está contenida en el propio movimiento como texto en los términos en que aquí lo hemos entendido. La cumbia del Ballet de Colombia con sus faldeos, sería ese progenitor de toda una familia de descendientes, glosas que la comentan y la adaptan, cual autorizaciones a una memoria comunal.

Retomemos el ejemplo de mi recuerdo en la infancia saltando la cuerda. La falda como la cuerda, permite la transducción de movimientos entre la propuesta sexy de cumbia con faldeos de la narración del Ballet de Colombia de Sonia Osorio y nuestros movimientos. La falda es un transductor. Lo que es “autor” en el sentido del arte de la memoria que estudia Carruthers son esos faldeos. La intención del autor está contenida en el mismo faldeo. Todos los sentidos devienen de ella. Faldeos y menea-menea del relato del Ballet de Colombia que desplazan de manera carnavalesca el movimiento erotizado de lo negro exótico a la Reina, Adrián los dramatiza en la cumbia-Yemayá. Bailando la cumbia frente al espejo de la rumba se da la correspondencia en el tiempo con la propuesta carnavalesca de ser fémina colombiana. Los movimientos son el autor y gracias a la falda como transductor de esos movimiento, elaboramos una forma sexy común de bailar la cumbia y construimos una red de comunalidad.

La cumbia permite a la gente los materiales para una actividad compartida de recordar, es un camino cognitivo y la falda un lugar de composición. Bailar el movimiento sin la presencia física de la falda invita a narrarla y es lo que la hace memorable en formas igualmente personales como compartidas. Y eso fue lo que entendí en esta indagación, su calidad de dispositivo para encontrar significados pues la falda es una herramienta para hacer símbolos, es un tropo de composición. Las mujeres no llevan a la práctica un universo simbólico, sino que lo re-crean desde la ortopraxis.

Para Rita la experiencia en la cumbia es mimesis, no mneme, pues no le permite leer y recoger, para ella no es un arte para componer. Por lo que hemos podido entender en la compleja elaboración de imágenes que hacen las mujeres para sus faldas, no entender en el movimiento la falda como le sucede a Rita, es carecer de herramientas: de esas imágenes de ser colombiano que proporcionan sentido y dirección a las corrientes de experiencia. Por lo mismo, es carecer de un lugar para glosar dichas experiencias compartidas. La clase de rumba está en el escenario del fitness, donde el instructor más que explicar el movimiento con palabras lo incentiva. Por ello no hay una narrativa compartida sobre la falda como lo podrían lograr maestros folkloristas, sino que las mujeres elaboran en la rumba un orden explicativo para el flujo de su experiencia y desde los modos operandi que propone el maestro, logran como dice Tim Ingold (2011a) no que las imágenes se transmitan al movimiento, sino que se elaboren como historias desde el movimiento. La actividad física es la actividad mental en que la persona está comprometida. Al igual que los peregrinos, en la rumba propuesta por Adrián se va a recolectar cosas bien conocidas. La cumbia de los faldeos es una paideia compartida con la cual demostramos ser parte de una red de comunalidad o comunidad en ser colombianas.

Siendo maestra de danza por muchos años y bailarina, llegué al doctorado en Antropología con la firme convicción de querer aprehender la danza no como obra de arte, sino como práctica inmersa en una relación social. Más que como experiencia, me interesaba dilucidar sus formas de conocer entendiéndola como actividad en movimiento. Haber tomado de antemano esa decisión me permitió darle credibilidad a lo que he

llamado aquí mi *déjà vu*, la sensación de haber vivido eso antes, de deslizar mi experiencia por un engranaje. Y eso fue lo que sentí en la clase de rumba escenario de mi indagación etnográfica. Yo ya había sido eso antes, porque podía deslizarme por el itinerario de experiencias que con maestría trazaba el profesor y dejarme conducir mientras desplegaba algo que me parecía una experiencia ya vivida y que me recordaba al Ballet de Colombia. A pesar de todas mis reservas, dejarme llevar me proporcionaba enorme placer y emoción lo que era compartido con mis compañeras en la clase y avivado por el profesor con el grito “*arriba Colombiaaaa*”. No solo eso, sino que esa emotiva práctica compartida permitía a las asistentes encontrar sentidos a las inquietudes del presente como le sucede a Eli.

La cumbia ayuda a que esas dos cosas se acompañen. De qué tú tengas un pensamiento abierto, tengas una mente abierta, pero en tus movimientos eres súper recatada, súper recogida súper no sé qué, la cumbia ayuda a lo contrario. Sí es una forma de decir: -“**Vea lo que pienso es lo que hago: como me nuevo**”-(Entrevista a Eli, 25 de mayo 2014)

O sanación para Sai, una funcionaria fiscal de Justicia y Paz ya retirada, a quien atormenta aún hoy en día las escenas de horror, dolor y crueldad relatadas en las diligencias judiciales y la urgencia de ejercer una “justicia justa”. El horror y la inmensa responsabilidad de su cargo le fueron atenazando el cuerpo. La clase le permite retomar la que era, cuando “creía y podía”. Le trae recuerdos buenos, cuando bailaba salsa de manera deslumbrante y “todo me parecía color de rosa” y recuerdos tristes,

Porque prácticamente esas actividades [la toma de testimonios] las hacíamos nosotros los fines de semana, entonces se oye música. La gente del campo suele bajar al pueblo y con música a todo volumen. Entonces uno oye esa música y se le queda en el recuerdo que en ese sitio y en esa época se escuchaba tal. (Entrevista a Sabi, 24 de agosto de 2012)

El *déjà vu* como engranaje que trajo al presente unos materiales o artefactos (secuencias coreográficas, disposiciones cinéticas, sonoridades, sinergias, ritmos, imágenes, etc.) señalaba una relación entre artefactos o composiciones, un compositor (el maestro) que disponía la ruta para experimentar esos materiales y unas audiencias, las asistentes a la clase. Confiar es la primera condición para que se dé esa comunidad en el hacer, que

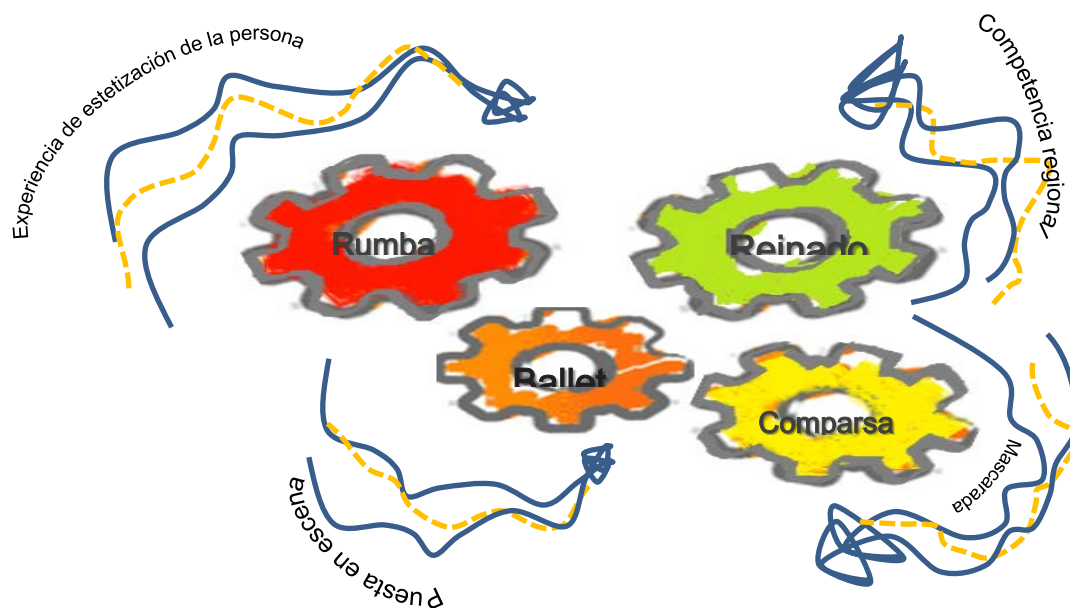
permite cultivar (crecer, transformarse) y habitar los patrones de cuerpo y movimientos en que se acuna la práctica. Lo que Mary Carruthes llama la “actividad estética” que ilustra la figura 47.

Figura 47: Actividad estética

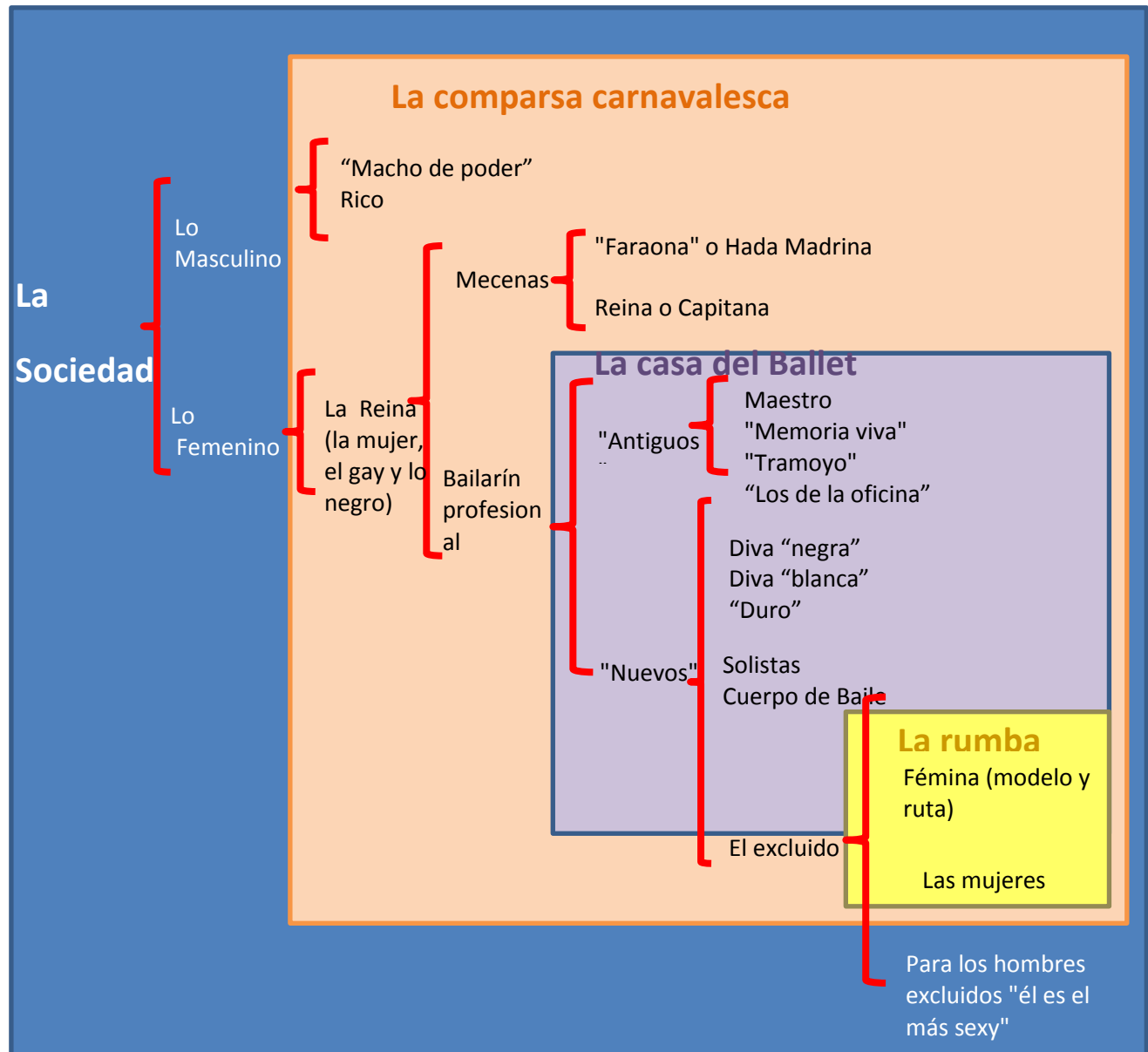


Gracias a ello, en la clase no solo se daba una experiencia creativa compartida en el presente de recolectar historias juntas y encontrar sentidos, sino que ese itinerario traía al presente los modus operandi del Ballet de Colombia. Esos modus operandi o engranajes, hicieron posible que se relacionaran órdenes distintos como lo son el Ballet de Colombia y la rumba y determinaron los términos en que se transmitía el movimiento de un escenario a otro. Los modus operandi (salón vacío, personajes, mecanismo, formas de organización, secuencias de movimiento, etc) actúan como matriz relacional porque nos permitieron hacer de esa propuesta de vivencia de género y de nacionalidad una experiencia personal y colectiva. Fueron compartidos entre las comparsas de las élites barranquilleras, el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena, el Ballet de Colombia y aún en el presente la rumba de un club de sectores medios bogotanos. Si bien son escenarios distintos que buscan diversas actividades: la mascarada, la competencia regional, la empresa teatral ritual y la experiencia de estetización de la persona, en su orden, lo compartido entre todos es el juego que orienta los entrenamientos en dichos escenarios, que subyace a la narración de Nación del Ballet de Colombia, lo que represento en la figura 48.

Figura 48: Tren de engranajes entre comparsa, ballet, reinado y rumba.



La constancia de los modus operandi que este diagrama ejemplifica, señala la constancia de un tipo de jerarquía social heteronormativa y excluyente, que merced a los desplazamientos carnavalescos es posible compensar dentro del escenario ritual como lo ejemplifica la Tabla 3.

Tabla 3: Jerarquías y desplazamientos

El cuadro ejemplifica no solo los desplazamientos carnavalescos y compensaciones de los actores en las relaciones que el relato de Nación del Ballet de Colombia propicia, sino

la verdad que para los actores tiene dicho relato. A semejanza del mito, los excluidos del mismo lo ratifican como sucede en la rumba con Adrián y los hombres.

La constancia de la forma del flujo (figura 38) y del desplazamiento de las jerarquías (tabla 4) se cristaliza en habilidades comunes a una comunidad en el hacer. Los modus operandi guían la exploración cinética de los novatos quienes en el hacer encuentran sus propios caminos como dice Sheet-Johnstone. La fémica de Adrián ratifica que no solo los actores se desplazan, sino también los personajes carnavalescos que orientan la experiencia ritual, como es el caso de la Reina o capitana, la diva y la fémica. Ya que el ritual según DaMatta, revela esas cristalizaciones sociales profundas que la sociedad desea ubicar como parte de sus ideales "eternos", los personajes del carnaval convocan cuando se orientan hacia lo alto. Si fuera "la fiesta de la riqueza –y no del *lujo*- tendría como sujeto a una clase social. Pero su objetivo no es el rico sino el noble (o más bien la nobleza que con frecuencia la riqueza fácil envilece o rechaza), de modo que la fiesta sigue siendo descentralizada e incluyente." (DaMatta,2002:131). Reina, diva y fémica son personajes incluyentes. Como performance "exquisito" de la deseabilidad, puede jugar con el dismorfismo de género y pasar por femenina desde la interpretación burlesque en el amor romántico y la marcha militar de la pasarela. Y es que la rumba de Adrián, como experiencia ritualizada de la persona convoca a mujeres profesionales exitosas, en un club de sectores medios en ascenso, donde no son bienvenidas las narrativas de la subordinación, fragilidad y delicadeza como lo demostró la escasa asistencia de esas mujeres a la clase de Baile Árabe plagada de esas narrativas. Así mismo la deseabilidad de la Reina-diva-fémica que se alimenta de los movimientos más libres, eróticos y deseables que se adjudican a "lo negro" conservan esas tres caras con que se lo percibe, como lo señala María Elvira Díaz:

El exotismo con el cual son percibidos los negros y lo negro en general puede ser entendido como un espejo con tres caras: por un lado se acerca a ese "otro", se apropia, se admira, se disfruta y hasta se imita, pero al mismo tiempo se puede ser insensible respecto del estado de carencia y exclusión en el que puede estar inserto ese "ser exótico": por otro, se le brinda al negro un espacio muy específico de participación mediante la fetichización de su cuerpo y su sexualidad, al mismo tiempo que se le niega la posibilidad de ponerse en escena como un ser que va más allá de su cuerpo (que es, por ejemplo, intelectual). El negro ofrece en este juego de ideologías una experiencia directa con lo dionisiaco, una utopía erótica y genital pero -a veces- nada más.

Como dice Laura Mello e Souza (1989: 281), el exotismo "no se limita al movimiento estético de admiración. Implica, al mismo tiempo, una dimensión entre una fascinación y un repudio, pudiendo fácilmente transformarse en un deseo de destrucción del otro considerado extraño y amenazador" (Díaz,2006:298)

Seguir en la rumba sus prácticas inmersas en una relación social me reveló formas ritualizadas de conocer en la danza que lejos de ser imitativas, son profundamente creativas desde la constancia de su forma. En la clase de rumba se conoce siendo comunidad en el despecho, dejándose ir como un cardumen o atendiendo al paso como en la procesión. Es una forma de conocer carnal, profundamente emotiva donde la energía visceral es la herramienta para conocer. Se conoce desde las anticipaciones, reverberaciones y sintonías, jalonando inscripciones, orientándose en modelos de composición, como así lo hizo Adrián para crear su fémina. Jalonó secuencias de movimiento, personajes, imágenes del Ballet de Colombia, del video clip y la televisión para orientar desde allí la fémina burlesque que resuelve en solitario la pareja heteronormativa y que habita en el espejo. Es esa dramatización prestigiosa desde el exceso que he llamado fémina, modelo y ruta divertida, carnal y profundamente emotiva, quien nos persuade día a día a aceptar el transitar y perdernos por ella, para luego encontrarnos y re-crearnos como mujeres modernas, sexys y colombianas. Los testimonios de esa creativa forma ritual de conocer adornan las fantasmales faldas con que glosan y autorizan la cumbia de la fémina las mujeres. Con ello logran pertenecer y participar creativamente de una comunidad más grande. Así mismo con mis anticipaciones, reverberaciones y sintonías, jalonando inscripciones y siguiendo modelos de composición, orienté mi déjâ vu que fue a dar a ésta tesis resultado de esa experiencia de comunalidad compartida de recolectar historias juntos y encontrar sentidos.

Lo cierto de mi déjâ vu también lo confirma la ruta que ha ido tomando la clase de rumba. Desde junio de 2015, a las clases que ahora pueden llegar a ser hasta cuatro a la semana, se le ha sumado una hora de ensayo. El grupo de las más asiduas y otras que se han ido sumando, decidió preparar una comparsa para animar la tradicional fiesta de

fin de año del club. Allí se elaboraron algunos números de baile que recreaban los video clips de moda, y el gran cierre de la presentación se hizo con una vistosa muestra del Carnaval de Barranquilla. En contraste con las comparsas que describí de Barranquilla, el único hombre que bailaba en el escenario con las mujeres era Adrián el profesor, el modelo de la fémina.

La ruta de la fémina ha permitido por muchos años la puesta en escena de identidades, como forma de pertenecer y participar a diversas comunidades, de tener visibilidad, lugar, poder, etc. Desde sus modus operandi condensa en los cuerpos ciertas formas de exotismo o exquisitez con que se ha venido interpretando en Colombia la norma heterosexual desde aquellos confinados a la precariedad.

Bibliografía

- Abad-Carlés, Ana. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Madrid Editorial Alianza.
- Abadía-Morales, Guillermo. (2007). *ABC del Folklor Colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Aguilar Ross, Alejandra. (2009). Cuerpo, Memoria y Experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco. *Desacatos. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México, 30, mayo-agosto*.
- Alexander, Jeffrey. C., Bernhard Giesen and Jason L. Mast, (ed). (2006). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge University Press.
- Allen, Robert C. (1991). *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*. Chapel Hill y London: University of North Carolina Press.
- Alvarado Tenorio, Harold. (2007). José Manuel Caballero Bonald. *Las entrevistas de Arquitrave.com*. Tomado de http://www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_Cbonald.html. Consultado 28/10/2013
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias-Vanegas, J. (2007). *Nación y Diferencia en el Siglo XIX Colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Maestría, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Banes, Sally. (1988). *Dancing Women. Female bodies on stage*. London: Routledge.

- Barrera Tyszka, A. (2013, 09/09). El amor nunca falla. Edición especial Educación sentimental: ¿Cómo nos han educado las telenovelas. *Revista Arcadía.com*, 96.
- Bartra, R. (1987). *La Jaula de la Melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*: Grijalbo.
- Basso, Keith H. (1996). *Wisdom Sits in Places. Landscape and Language Among the Western Apache*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Bateson, Gregory. (1972). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires Carlos Lohlé S.A.
- Bermúdez, Egberto. (2012). "Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-1970". En Aharonián, Coriún. (Ed.), *Música/Musicología y colonialismo* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán - Ministerio de Educación y Cultura. (pp. 101-158).
- Berger, J., Sven Blomerg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollis. (1972). *Ways of seeing*. Based on the BBC television series. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Blacking, John. (2005). Danse, pensée conceptuelle et production dans le documents archéologiques. En Andrée Grau y Georgiana Wierre-Gore (Ed.), *Anthropologie de la Danse. Genèse et construction d'une discipline*. France: Centre National de la Danse.
- Blanco-Arboleda, Dario. (2005). Transculturalidad y procesos identificatorios. La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo. *Alteridades*, 15 (30), 19-41.
- Bolivar, Ingrid. (2001). Estetizar la Política. Lo Nacional de la Belleza y la Geografía del Turismo, 1947-1970. *Belleza, Fútbol y Religiosidad Popular*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Botero, Daniela. (2012). *Primeros pasos para bailar. Cuerpo e identidad en el aprendizaje de danzas folklóricas*. Conferencia presentada en el XIV Congreso de Antropología en Colombia, Medellín.
- Bourdieu, Pierre. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- Bourdieu, Pierre. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Brown., Alan S. (2004). *Essays in Cognitive Psychology series. The déjà vu experience*. New York: Psychology Press.
- Burt, Ramsey. (2000). Dance Theory, Sociology, and Aesthetics. *Dance Research Journal*, 32(1), 125-131.
- Buszek, María Helena. (2006). *Pin-Up Grrrls. Feminism, sexuality, Popular culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Butler, Judith. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós. Entornos.
- Buttler, Judith. (2009) "Performatividad, Precariedad Y Políticas Sexuales." En, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. 4, Número 3. Septiembre-Diciembre: 321-36.
- Caballero Calderón, Lucas (Klim). (1962, Domingo 15 de abril). Sonia Osorio vista por Klim, *El Tiempo*, pp. 16-17.
- Camándula. (1993). *Las Mujeres de Obregón*. Bogotá: Elektra editores.
- Caracol Radio. (Marzo 28 de 2011 (1978)). Escuche a Sonia Osorio hablando con Caracol Radio Entrevista con Yamid Amad (Vol. Archivos de audio). Bogotá-Colombia: Caracol Radio.
- Carozzi, María Julia. (2011). Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. In M. J. c. Carozzi (Ed.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Carruthers, Mary. (2008 [1990]). *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture* (Segunda edición). New York: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. (1998). *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. (2010). The concept of ductus, or yurneying through a work of art. In M. Carruthers (Ed.), *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*: Cambridge University Press.

-
- Carruthers, Mary. (2013). *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford-Warburg Studies.
- Carruthers, Mary. y. Jan M. Ziolkowski (Ed). (2002). *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Cashmore, Ellis. (2010). Buying Beyoncé. *Celebrity Studies*, 1 N°2, 135-150.
- Castillo-Mier, Ariel. (2015). La vanguardia salió de La Cueva. *Revista Semana* (Ciudad Futuro), 34-37.
- Chamosa, Oscar. (2012). *Breve Historia del Folklor Argentino. 1920-1970: Identidad, Política y Nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Citro, Silvia. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Citro, Silvia y Patricia Aschieri (Ed.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos/CULTURALIA.
- Cohen Bull, Cynthia Jean. (2001). "Looking at Movement as Culture: contact improvisation to disco". En Ann Dils y Ann Cooper Al-bright. (Ed.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader* (pp. 404-413). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Colombia, Ballet de. (1984). Ballet de Colombia dirigido por: Sonia Osorio. Programa de mano gira a Miami. Miami.
- Colombia, República de. (1988). Ballet Folklórico Nacional de Colombia. Gira a Japón. Programa de mano. In B. d. Colombia (Ed.): Ministerio de Relaciones exteriores.
- Curiel, Ochy. (2013). *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica y en la frontera.
- DaMatta, Roberto. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileiro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Davis, Kathy. (2007). *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía estética*: La Cifra Editorial.
- De Certau, Michel. (1994). La belleza de lo muerto *La cultura en plural* (pp. 47-60). Buenos Aires: Nueva Visión.

- De Rumold, Inca M. (2012). Del Ballet Folklórico del Atlántico al Ballet Nacional de Colombia "Sonia Osorio". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte.*, 92-93, 60-88.
- Díaz Benítez, María Elvira. (2006). Jerarquías y resistencias: raza, género y clase en universos homosexuales. En Mara Viveros, Claudia Rivera y Manuel Rodríguez (Ed.), *De mujeres, hombres y otras ficciones. Género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Grupo de Estudios en Género, Sexualidad y Salud en América Latina. GESSAM. Facultad de Ciencias Humanas. UN.
- Dixon Gottschild, Brenda. (2000). *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York: St. Martin's Press.
- Dixon Gottschild, Brenda. (2002). Crossroads, Continuities, and Contradictions. The Afro-Euro-Caribbean Triangle. En Susanna Sloat (Ed.), *Caribbean Dance. From Abakua to Souk. How movement shapes identity*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Ratón, Pensacola, Orlando, Jacksonville, Ft. Myers: University Press of Florida.
- Downs, Lilia, Paul Cohen y Celso Duarte. (2011). Zapata se queda. En Pecados y Milagros. <http://www.liladowns.com/mx/video/zapata-se-queda>: www.liladowns.com.
- Durán, Javier. (2002). Nation and Translation: The "Pachuco" in Mexican Popular Culture: Germán Valdéz's Tin Tan. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 35(2), 41-49. doi: 10.2307/1315165
- El Universal. (2010). "Usted ha sido constructora de paz y una gran promotora del arte": Presidente Uribe, www.eluniversal.com.co. Tomado de <http://www.eluniversal.com.co>. Consultado 5/11/2015
- El Heraldo. (2012). El Legado de Sonia Osorio. [www.elheraldo.co](http://m.elheraldo.co/documento/el-legado-de-sonia-osorio-48324). Tomado de: <http://m.elheraldo.co/documento/el-legado-de-sonia-osorio-48324>. Consultado 2012/07/22
- Entwistle, Joanne. (2002 [2000]). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. Contextos.
- Fassim, Eric. (2013). Habitus, conciencia y deseo o la intimidad atravesada por el espacio público. *Revista Maguaré*, 27, n.1 (ene-jun), 137-158. Tomado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/43145>

- Farris Thompson, Robert. (2002). Teaching the People to Triumph over Time: Notes from the World of Mambo. In S. Sloat (Ed.), *Caribbean Dance from Abacué to Zouk. How Movement Shape Identity Gainesville and others*: Unniversitu Press of Florida.
- Fausto Sterling, Anne. (2006). *La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina.
- Ferro Medina, Germán. (2001). El Divino Niño ícono de una nación. In Ingrid Bolivar, Germán Ferro Medina, Andrés Dávila Ladrón de Guevara (Ed.), *Cuadernos de Nación. Belleza, futbol y religiosidad popular*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Figueroa, José Antonio. (2007). *Realismo Mágico, Vallenato y Violencia Política en el Caribe Colombiano*. Doctor of Philosophy In Spanish, Georgetown University. (3350469)
- Garafola, Lynn. (1997) Introduction. En Lynn Garafola (Ed.), *Rethinking The Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. New England, Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Arkin, Lisa C. y. Mariam Smith. (1997). National Dance in the Romantic Ballet. En Lynn Garafola (Ed.), *Rethinking The Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. New England, Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Garafola, Lynn. "Contested Stages." *The Wome´s Review of Books* VI, No.3 Dec. (Dec.,1988): 15.
- Garafola, Lynn. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet." *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance, Cambridge University Press* 17/18 (1985): 35-40.
- Garcia-Schlegel, María Teresa. (2014). El Mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando. *Revista calle 14*.(en prensa)
- García-Schlegel, María Teresa. (2014). La Nación Unificada en el escenario. Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla. *Revista Jangwa Pana. Universidad del Magdalena*, 13, 186-194.
- Garramuño, Florencia. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, Samba y Nación*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Gibbs, Anna. (2010). After Affect. Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication. In M. a. G. J. S. Gregg, editors (Ed.), *The Affect Theory Reader* (pp. 186-205). Durham and London: Duke University Press.
- Gilard, Jacques. (1999). La reine du carnaval. Barranquilla 1959. *Caravelle* (1988-)(73), 147-167.
- Glassner, Barry. 1989. "Fitness and the Postmodern Self". *Journal of Health and Social Behavior* 30 (2). [American Sociological Association, Sage Publications, Inc.]: 180–91. <http://www.jstor.org.ezproxy.unal.edu.co/stable/2137012>
- Goffman, Erving. (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Goldenberg, Miriam. (2000). The Body as Capital. Understanding Brazilian Culture. *Vibrant* 7(1), 220 -238.
- Gómez Ramos, Nestor Emiro. (Productor) (2010) Entrevista a Efraín Mejía (2) Habla sobre el Mapalé.avi. Extraído Octubre 10 de 2013, 7:42 pm desde <http://www.youtube.com/watch?v=fytXgPCFCWo>.
- Góngora, Andrés Leonardo. (2003). El camp y la fascinación gay por las divas: Transformistas y drag queens en Bogotá. En Andrés Leonardo Góngora Sierra, Marco Julián Martínez Moreno, Claudia Patricia Rivera Amarillo, Manuel Alejandro Rodríguez Rondón (Ed.), *Etnografías contemporáneas. Otros sujetos, otras aproximaciones en la labor antropológica* (pp. 43-68): Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- González Aktories, Susana. (2008). Lila Downs: the voice of a butterfly. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53(ArticleType: research-article / Issue Title: Populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America / Full publication date: 2008 / Copyright © 2008 Deutsches Volksliedarchiv), 153-166.
- Grace Miller, Marilyn. (2004). José Vasconcelos"about-face on the cosmic race *Race and Fall of the cosmic race. The cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas
- Grau, Andrée. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kindom. *Dance Research Journal*, 25, No.2 (Autumn), 21-31.

- Grau, Andrée. (2005). When the Landscape becomes Flesh: An investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet. *Body and Society*, 11:141, 141-163.
- Grau, Andrée. a. Georgina Wierre-Gore. (2005). *Anthropologie de la Danse. Genese et Construction d'une Discipline*. France: Centre National de la Danse.
- Griffin, Farah Jasmine. (2011). At Last...?: Michelle Obama, Beyoncé, Race & History. *Daedalus*, 140(1), 131-141.
- Guilbert, Laure. (2000). *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. France: Edition Complexe.
- Harp Allen, Matthew. (1997). Rewriting the script for South Indina Dance. *The MIT Press*, 41, No 3, Autumn, 63-100.
- Hiller, Renata. (2009). Entrevista con Mara Viveros Vigoya.
- Hunter, Margaret., & Soto, Kathleen. (2009). Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze. *Race, Gender & Class*, 16(1/2), 170-191. doi: 10.2307/41658866
- Ingold, Tim. (2011a). *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. (2013). *Making. Anthropology, Archeology, Art, Architecture*. London and New York: Routledge.
- Ingold, Tim. (2011b). *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Ashgate.: University of Aberdeen, UK.
- Ingold, Tim. (2014). That's enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), 383-395. doi: <http://dx.doi.org/10.14318/hau4.1.021>
- Ingold, Tim. (2000). *The perception of the Environment. Essays of livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.
- Islas, Hilda. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- JetSet.com.co. Alejandro Obregón. JetSet.com.co: Publicaciones Semana S.A.
- Jetset.com.co. (2008a). Rodrigo Obregón: Publicaciones Semana S.A.
- JetSet.com.co. (2008b). Sonia Osorio: Publicaciones Semana S.A.

- Kaeppler, Adrienne L. (1972). Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology* 16, No. 2, mayo, 173-217.
- Kealiinohomoku, Joann. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance." In *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Editado por Ann Dils y Ann Cooper Al-bright. 33-43. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.
- KIENYKE. (2004). ¿Cuánto cuesta ser reina? *Kien&Ke*. Tomado de: <http://www.kienyke.com/historias/%C2%BFcuanto-cuesta-ser-reina-del-carnaval-de-barranquilla/3/>
- Kracauer, Siegfried. (2008). El viaje y el baile *La fotografía y otros ensayos* (pp. 39-50). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, Siegfried. (2008). El ornamento de la masa *La fotografía y otros ensayos* (pp. 51-66). Barcelona: Gedisa.
- Kutzinski, Vera M. (1993). *Sugar's Secrets. Race and the erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- Lande, Brian. (2007). Breathing like a soldier: culture incarnate. En Chris Shilling (Ed.), *Embodying Sociology: Retrospect, Progress and Prospects* (pp. 95-108): Blackwell.
- La Torre, Fernanda. (27 de agosto de 2011). Música de "plancha" Retrieved 28/09/2015, from <https://fernandalatorre.wordpress.com/2011/08/27/musica-de-plancha/>
- Lauretis, Teresa. (1984). La creación de imágenes. In U. d. V. I. d. I. Mujer (Ed.), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Leach, William. (1994). *Land of Desire. Merchants, Power and the rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books
- Leight Foster, Susan. (1996). *Coreography Narrative. Ballet's staging of story and desire*. Boomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Lindo de las Salas, Mónica. (2010). *La Danza. Conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

- Loaiza Grisales, Yhonatan. (3 de abril de 2011). Sonia, en anécdotas de viaje. *El Tiempo*. Consultado 9 de septiembre de 2015, 10:56 am desde <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4482215>
- Londoño, Alberto. (2015). Memorias de la danza de proyección folklórica en Antioquia. Años 50 Consultado 22/06, 2015, de www.danzaenred.com
- Martínez, Gilberto. (2005). Bogotá y las danzas del mundo. Coordinadora editorial: María Bárbara Gómez Rincón, *Memorias de Danza Tomo II. Ritmos y tradiciones populares del mundo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Macmains, Juliet. (2010). Rumba Encounters. En Susanna Sloat (Ed.), *Making Caribbean Dance. Continuity and Creativity in Islands Cultures*: University Press of Florida.
- Maira, Sunaina. (2008). Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire. *American Quarterly*, 60(2), 317-345. doi: 10.2307/40068541
- Malnig, Julie. (2001). Two-Stepping to Glory: Social Dance and the Rethoric of Social Mobility. In A. D. a. A. C. Albright (Ed.), *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader* (pp. 271-287). Middletown: Wesleyan University Press.
- Mandoki, Katya. (2006a). *Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura*. Prosaica Uno. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Mandoki, Katya. (2006b). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*. Prosaica Dos. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI Editores.
- Mandoki, Katya. (2007). *La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional*. Prosaica Tres. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Martin, Emily. (2001). *The woman in the body. A cultural analysis of reproduction*. Boston: Beacon Press.
- Mauss, Marcel. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz Editores.
- Medellín Becerra, José Alejandro y Diana Fajardo Rivera. (Ed.) (2005). *Diccionario de Colombia*: Grupo Editorial Norma.
- Molina, L. F. (2015). De aldea a capital de los TLC. *Revista Semana*, Ciudad Futuro, 68-71.

- Mendoza-Piedrahita, Isabel Cristina. (2010). *Entre Divas y Zorras: la construcción de cuerpo en las bailarinas de nivel avanzado de una academia de ballet. Un estudio sobre el "deber ser" de las mujeres en la élite bogotana*. Pregrado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Ministerio de Cultura, Dirección de Artes. (2008). *Danza, Tradición y Contemporaneidad: Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Miñana, Carlos. (2011). Los problemas de la memoria musical en la conexión África - Colombia: el caso de las marimbas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana *Memorias del saber hacer. XI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países*
- Miñana, Carlos. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural? In M. Pardo (Ed.), *4Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia* (pp. 417-231). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Molina, Luis Fernando. (2015). De aldea a capital de los TLC. *Revista Semana, Ciudad Futuro*, 68-71.
- Monsiváis, Carlos. (1978). Notas Sobre Cultura Popular en Mexico. *Latin American Perspectives*, 5(1), 98-118. doi: 10.2307/2633341
- Monsiváis, Carlos. (2006). El cine mexicano. *Bulletin of Latin American Research*, 25(4), 512-516. doi: 10.2307/27733882
- Mulvey, Laura. (1985). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16,3, 6-18.
- Naser, Lucía. "Entre Institucional Y Plebeya: Historias de la danza y la Nación Mexicana." In *17, Instituto de Estudios Críticos: 17*, Instituto de Estudios Críticos, 2014.
- Navarro Moncada, Julio César. (Productor). (2013, 10/11/2015). JULIO NAVARRO PRODUCCIONES 1 PARTE MISS COLOMBIA 1986 ANTIOQUIA PATRICIA LOPEZ RUIZ. *Miss Colombia*. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H1MH9EB8LRA> consultado 10/11/2015
- Navarro Moncada, Julio Cesar. (Productor). (2013, 10/11/2015). JULIO NAVARRO PRODUCCIONES 2 PARTE MISS COLOMBIA 1986 ANTIOQUIA PATRICIA

- LOPEZ RUIZ. *Miss Colombia*. Tomado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=RvwVVF5KE64> consultado 10/11/2015
- Obregón, Alejandro. (1994). *Sonia Osorio retratada por Obregón*. ColArte: Casa Editorial El Tiempo.
- Ocampo-Lopez, Javier. (2006). *Las Fiestas y el Folklor en Colombia*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Oliete, Elena. (2006). Michael, Are You OK? You've Been Hit by a Smooth Criminal: Racism, Controversy, and Parody in the Videos "Smooth Criminal" and "You Rock My World". *Studies in Popular Culture*, 29(1), 57-76. doi: 10.2307/23418072
- Orozco-Lucena, Natalia. (2012). *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*. Bogotá: Asociación Alambique Ontología Cultural. Instituto Distrital de las Artes-IDARTES. Ministerio de Cultura.
- Osorio, Sonia. (2010). *Bailarines del Ballet de Colombia*. ColArte: Revista Caras.
- Parra, Raúl. (2008). Algunas reflexiones sobre la Danza Tradicional. Dirección de Artes, Ministerio de Cultura. Natalia Orozco Lucena (coordinación de la publicación). En *Danza, Tradición y Contemporaneidad: Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Colombia: Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.
- Pedraza, Zandra. (2008). Al borde de la razón: sobre la anormalidad corporal de niños y mujeres. En M. S. Hering Torres (Ed.), *Cuerpos anómalos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pedraza, Zandra. (2010). Del cuerpo. *Revista Javeriana*, 146 (770), 8-15.
- Pedraza, S. (2009, Mayo-Agosto). Derivas estéticas del cuerpo. *Desacatos. Revista de Antropología Social* 30, 75-88.
- Pérez-Soto, Carlos. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Pool, Deborah. (1990). Accomodation and Resistence in Andean Ritual Dance. *The MIT Press*, 34, No 2, 98-126.
- Quintero-Rivera, Ángel. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. España: Iberoamericana. Ververt.

- Quintero-Rivera, Ángel G. y Leddy, George. (2011). Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization. *Latin American Perspectives*, 38(2), 58-70. doi: 10.2307/29779320
- Quintero Rivera, Mareia. (Jul-Dec.,2005). Review Susanna Sloat, ed. 2002. Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity. Gainesville: University Press of Florida. Institute of Caribbean Studies, University of Puerto Rico, Rio Piedras Campus, 33, No 2, 262-266.
- Ramsay, Burt. (2006). *Alien Bodies. Representation of modernity, "race" and nation in early modern dance*. London and New York: Roudledge.
- Ringrose, Kathryn M. (2003). *The perfect servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Sanabria, Carolina. (2008). La Mirada Vogueur: Construcción y Fenomenología. . *Revista Ciencias Sociales*, 1, 163-172.
- Santamaría-Delgado, Carolina. (2009). *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s*: Bogotá: Facultad de Artes, Departamento de Música. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Schechener, Richard. *Performance Studies. An Ingtrouction*. London and New York: Routledge, 2013.
- Scheinson, Vivian. (2013). La antropología en crisis. Entrevista a Tim Ingold. Ñ. *Revista cultural*. Retrieved from http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Tim-Ingold-antropologia-crisis_0_841715835.html
- Scribano, Adrián y Vergara Mattar, Gabriela (2009). Feos, sucios y malos: la regulación de los cuerpos y las emociones en Norbert Elías. *Cuaderno CRH, Salvador*, v. 22, n. 56, 411-422.
- Semana.com. (2002, 07/19). "El Ballet de Colombia lo hice yo". Publicaciones Semana.S.A. www.semana.com/enfoque/enfoque-principal/articulo/el-ballet-colombia-hice-yo/53615-3. Consultado 01/11/2015
- Semana.com. (2011). "Falleció Sonia Osorio, fundadora del Ballet de Colombia". Semana: Publicaciones Semana.S.A. <http://www.semana.com/gente/articulo/fallecio-sonia-osorio-fundadora-del-ballet-colombia/237558-3>. Consultado 18/11/2013

- Sennet, Richard. "Libertad en el cuerpo y en el espacio." En *carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1994 (1997).
- Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría-Delgado y Carlos Eduardo Cataño Arango. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Shaeffer, Jean Marie. (2012). "El cuerpo es imagen". En *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Pasaje.
- Shay, Antony. (2002). *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Shay, Antony. (1995). Dance and Non-Dance: Patterned Movement in Iran and Islam. *Iranian Studies*, 28(1/2), 61-78. doi: 10.2307/4310918
- Shy, Antony. (1999). Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". *Dance Research Journal*, 31, 29-56.
- Sheets-Johnstone, Maxine. (2011a). The Imaginative Consciousness of Movement: Linear Quality, Kinaesthesia, Language and Life. En Tim Ingold (Ed.), *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. University of Aberdeen, UK: Ashgate
- Sheets-Johnstone, Maxine. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine. (2011c). *The Primacy of Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sloat, Susanna. (2002). Introducción. En Susanna Sloat (Ed.), *Caribbean Dance. From Abakua to Souk. How movement shapes identity*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Ratón, Pensacola, Orlando, Jacksonville, Ft. Myers: University Press of Florida.
- Sloat, Susanna. (2010). Introduction. En Susanna Sloat (Ed.), *Making Caribbean Dance. Continuity and Creativity in Island Culture*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Ratón, Pensacola, Orlando, Miami, Jacksonville, Ft. Myers, Sarasota: University Press of Florida.

- Stanley Niaah, Sonjah. (2010). Dance, Divas, Queens and Kings. Dance Culture in Jamaican Dancehall. En Susanna Sloat (Ed.), *Making Caribbean Dance. Continuity and Creativity in Island Cultures*. Gainesville: University Press of Florida.
- Stolcke, Vera. (2008). Presentación. En Peter Wade, Fernando Urrea Giraldo y Mara Viveros Vigoya (Ed.), *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad del Valle. Universidad de Río de Janeiro. Universidad Nacional de Colombia.
- Stoneley, Peter. (2007). *A Queer History of the Ballet*. London and New York: Routledge.
- Suarez, Liliana y Rosalba Aída Hernández Castillo(Ed). (2008). *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Valencia-España: Cátedra.
- Tamayo Duque, Ana María. (2013). *En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival*. Ph.D., Critical Dance Studies UC Riverside, UC Riverside, UC Riverside Electronic Theses and Dissertations.
- Tirado Mejía, Alvaro. (2014). *Los años sesenta. Una revolución en la cultural*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S.
- Tortajada, Margarita. "Bailar La Patria Y La Revolución." *Revista Casa del Tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana Julio-Agosto* (2004): 56-65.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Frutos De Mujer. Las Mujeres En L Danza Escénica*. México. edited by Ríos y raíces: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección General de Publicaciones, 2001.
- Tortajada Quiroz, Margarita. "El Concepto Moderno Del Ballet: Los Ballets Rusos Y El Retorno a La Danza Masculina." *Casa del Tiempo* 97 (Febrero de 2007): 60-65.
- Tuan, Yi.-Fu. (2001 [1977]). *Space and Place the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Turner, Victor. (1988). *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Uribe Tobón, Carlos Alberto (2001). *De amor brujo y otras pestes: Locura, Medicina y Etnopsiquiatria en Colombia*. Conferencia presentada a Les Etats Généraux de la Psychanalyse, Archives, Paris.
- Vanguardia.com. (2011). Colombia despidió a Sonia Osorio. Cultura: Galvis Ramirez y Cia.S.A.

- Villalón, Jorge. (2015). Destino Barranquilla. Ciudad Futuro, *Semana Junio*, 28-31.
- Viveros, Mara. (2013). Mestizaje, triétnicidad e identidad negra en la obra de Manuel Zapata Olivella. En Eduardo Restrepo (Ed.), *Estudios Afrocolombianos Hoy: aportes a un campo trasdisciplinario*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Viveros Vigoya, Mara. (2004). El concepto de género y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias. En Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada (Ed.), *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*: Instituto Pensar Universidad Javeriana.
- Viveros Vigoya, Mara. (2008). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. En G. Careaga (Ed.), *Memorias del primer encuentro latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad* (pp. 168-198). México D. F.
- Viveros-Vigoya, Mara. Manuel Zapata Olivella (1920-2004). En Santiago Castro-Gómez (Ed.), *Pensamiento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Javeriana, en prensa.
- Wade, Peter. (2002). *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento Nacional de Planeación. Programa Plan Caribe.
- Wade, Peter. (April,1985). Race and class: the case of South American blacks. *Ethnic and Racial Studies* 8 Number 2 233-249
- Wade, Peter, Fernando Urrea Giraldo y Mara Viveros Vigoya. (2008). Identidades racializadas y sexualidades en América Latina. A manera de introducción. En Peter Wade, Fernando Urrea Giraldo y Mara Viveros Vigoya (Ed.), *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina* (pp. 17-39). Bogotá: Universidad del Valle/, Universidad del Estado de Río de Janeiro, Instituto de Medicina Social, Centro Latinoamericano de Sexualidad y Derechos Humanos/ Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES, Escuela de Estudios de Género.
- Waxer, Lise. (2001). Las Caleñas Son Como Las Flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia. *Ethnomusicology*, 45(2), 228-259. doi: 10.2307/852674

- Waxer, Lise. (2001). Record Grooves and Salsa Dance Moves: The Viejoteca Phenomenon in Cali, Colombia. *Popular Music*, 20(1), 61-81. doi: 10.2307/853695
- Wolf, Richard. (2006). The Poetics of Sufi Practice. *American Ethnologist*, 33, 246-268.
- Zapata-Cortés, Diana Carolina. (2010). Mestizaje nacional: una historia "negra" por contar. *Memoria y Sociedad*, 14 N°29, 91-105.
- Zapata, Maria Isabel y Consuelo Ospina de Fernández (Diciembre 2005). Cincuenta años de la televisión en Colombia. Una era que termina. Un recorrido historiográfico. *Historia Crítica. Universidad de los Andes* 28: 105-19.
- Zapata-Olivella, Delia., Edelmira Massa Zapata, Ihan Betancourt Massa. (2008). *Manual de Danzas Folklóricas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Anexo

Programa de mano Gira a Japón, 1988.

