

**ENTRE RITMOS Y DANZAS: UNA ETNOGRAFIA SOBRE LAS PRÁCTICAS
DANCÍSTICAS DEL GRUPO FUNDACIÓN CULTURAL NUNA KALLPA**

CINDY ALEJANDRA CATAÑO RAMÍREZ

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
SANTIAGO DE CALI**

2018

**ENTRE RITMOS Y DANZAS: UNA ETNOGRAFIA SOBRE LAS PRÁCTICAS
DANCÍSTICAS DEL GRUPO FUNDACIÓN CULTURAL NUNA KALLPA**

CINDY ALEJANDRA CATAÑO RAMÍREZ

Trabajo de grado para optar por el título de socióloga

Director: Jan Grill

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
SANTIAGO DE CALI
2018**

AGRADECIMIENTOS

Doy las gracias en un primer momento a mis padres por su apoyo incondicional y por estar de alguna u otra forma pendiente de mi proceso académico desde el inicio de mi carrera profesional.

Al profesor Jan Grill, por ser mi guía permanente en el desarrollo de este trabajo de grado, por apasionarse por este tema, y por ayudarme a creer en la relevancia de este ejercicio etnográfico que llevé a cabo. Gracias por la paciencia y humildad que siempre lo caracterizó desde el inicio hasta el final de este mismo.

Agradezco a los miembros del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa por la disposición que tuvieron desde el inicio al comentarles sobre mi propuesta de investigación. Gracias a la señora Sandra Cerón conocida como “la Doc.”, a Juan Manuel Pérez (Juancho), a John Alexander Amaya (Negro) y a las demás personas que hacen parte de este proceso cultural por permitir mi inmersión como investigadora. Gracias porque desde un comienzo me abrieron las puertas en este grupo y por permitir que continúe creciendo dancísticamente junto con ellos.

Por último, agradezco a esas personas que me acompañaron permanentemente en el desarrollo de este trabajo, porque sin su apoyo no hubiera logrado culminarlo con gran satisfacción, a mi compañero de vida, mis compañeras de carrera y amigas de infancia, gracias por tantos consejos que me motivaron a “darle con toda” en la realización de esta investigación.

Cindy Alejandra Cataño Ramírez

TABLA DE CONTENIDO

Pág.

RESUMEN.....	8
1. DESCRIPCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	9
1.1 Planteamiento del problema.....	9
1.2 Balance de estudios previos.....	11
1.3 Referentes conceptuales.....	19
1.4 Objetivos de la investigación.....	26
1.4.1 Objetivo General.....	26
1.4.2 Objetivos específicos.....	26
1.5 Metodología.....	27
1.5.1 La observación participante más que una técnica, un reto en la investigación.....	27
1.5.2 Aprendiendo a danzar: las diferentes etapas vividas en el trabajo de campo.....	30
1.5.2.1 <i>La observación en el campo</i>	30
1.5.2.2 <i>Participación en los ensayos</i>	31
1.5.2.3 <i>Como parte de los bailarines que suben al escenario</i>	34
2. AQUELLO QUE ELLOS HACEN ES BAILAR:	
UNA CLASIFICACIÓN POR LAS DIFERENTES PRÁCTICAS	
DANCÍSTICAS DEL GRUPO FUNDACIÓN CULTURAL NUNA KALLPA.....	36
2.1 En mi primer día de observación:	
Un acercamiento al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.....	36
2.2 Las primeras interpretaciones.....	39
2.2.1 “...lo que intentamos hacer es rescatar el folclor latinoamericano a través de la danza...” la mirada de uno de los integrantes sobre el quehacer del grupo.....	41
2.2.2 “Este es el trabajo que nosotros hacemos” las diferentes prácticas dancísticas desde la mirada del observador en un día de presentación.....	46
2.2.2.1 La danza “Tobas”.....	47
2.2.2.2 La danza “Sanjuanito”.....	48
2.2.2.3 La danza “Tinku”.....	49
2.2.2.4 La danza “Bambuco”.....	50
2.3 Las prácticas dancísticas a partir de la interpretación.....	53
2.3.1 La clasificación según el vestuario.....	55
2.3.2 La mirada foucaultiana sobre las prácticas dancísticas.....	56

3. LA INTERPRETACIÓN DE LAS PRÁCTICAS DANCÍSTICAS SEGÚN LOS MIEMBROS DEL GRUPO FUNDACIÓN CULTURAL NUNA KALLPA.....	59
3.1 La cuestión de la imitación en las prácticas dancísticas.....	60
3.2 Lo representativo a partir de la mirada de uno de los líderes.....	64
3.3 La discusión entre lo culturalmente representativo y la apropiación de prácticas dancísticas desde un discurso dominante.....	68
4. EL CAPITAL CORPORAL COMO FORMA DE TRASMISIÓN DE LAS PRÁCTICAS DANCÍSTICAS.....	72
4.1 El capital Corporal en los líderes como estrategia para su reconocimiento.....	73
4.2 El Capital Corporal según las construcciones sociales de género que se dan en el grupo.....	78
4.3 Mi experiencia como danzante en el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.....	81
4.3.1 Algunas ventajas y desventajas con mi técnica de estudio desarrollada en el campo.....	86
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	94
ANEXOS	97

LISTA DE FOTOS

FOTO No. 1 Grupo Fundación cultural Nuna Kallpa en un evento de danzas andinas realizado en la Loma de la Cruz en la ciudad de Cali *Fotografía tomada de la página de Facebook del grupo.*

FOTO No. 2. En el espacio de ensayo miembros del grupo practican la danza “Qocharunas” que según pertenece a la provincia de Ayacucho, Perú. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 3. Realizando ejercicios de calentamiento junto con los miembros del grupo y que son dirigidos por Valentina. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 4. Participando junto con las demás mujeres del grupo en un desfile denominado “Tropas de Tinku” realizado en el municipio de Yumbo, Valle. *Fotografía tomada de la página de Facebook del grupo.*

FOTO No. 5. Negro explicando a los miembros del grupo la forma como deben realizar el ejercicio. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 6. Presentación de la danza “Tobas” en el barrio Floralia de la ciudad de Cali. *Fotografía tomada de la página de Facebook del grupo.*

FOTO No. 7. Presentación de la danza “Sanjuanito” en el Parque de la Caña de la ciudad de Cali. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 8. Presentación de la danza “Bambuco” en el Parque de la Caña de la ciudad de Cali. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 9. Laura y Nilton en el espacio de ensayo, realizando el ejercicio de la Carranga como lo indica Juancho. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 10. Presentación de la danza “Carranga” en la Loma de la Cruz en la ciudad de Cali. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 11. Juancho y Laura Arbeláez dirigiendo uno de los ejercicios en el espacio de ensayo. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 12. Interpretación de la danza “Bambuco” conocida entre los miembros del grupo como una de las danzas más representativas de Colombia. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 13. Negro dirigiendo uno de los ejercicios en el espacio de ensayo. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 14. Juancho explicando lo que se hará ese día en el ensayo a los demás miembros del grupo. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 15. Ejercicio de faldeo realizado en uno de los días de ensayo. *Fotografía tomada por Catalina Becerra.*

FOTO No. 16. Miembros del grupo practicando la danza “Bambuco” en el espacio de ensayo. *Fotografía tomada por Catalina Becerra.*

FOTO No. 17. Valeria y Fabio practicando la danza del “Contrabandista” según las indicaciones de Juancho. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 18. Valentina realizando un ejercicio de postura junto con Negro. *Fotografía tomada por Cindy Cataño.*

FOTO No. 19. Una de mis presentaciones como miembro del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa después de realizar mi trabajo de campo. *Fotografía tomada de la página de Instagram del grupo.*

FOTO No. 20. Con los miembros del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa antes de una de las presentaciones que se realizan en la Loma de la Cruz de la ciudad de Cali. *Fotografía tomada por Mito Osorio.*

RESUMEN

El presente trabajo de grado denominado “Entre ritmos y danzas: una etnografía sobre las prácticas dancísticas del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa” busca describir el proceso de construcción de dichas prácticas a partir del quehacer del grupo. Se pretende describir las diferentes prácticas dancísticas, en segundo lugar identificar las interpretaciones que los miembros del grupo les dan a estas, y por último analizar su proceso de transmisión. Lo anterior se intenta comprender con referentes conceptuales entre los que se encuentra la noción de prácticas dancísticas, apropiación, cuerpo, entre otros conceptos que se darán a conocer en páginas siguientes.

Se utiliza una metodología de orden cualitativo donde el diseño etnográfico, específicamente la observación participante tiene relevancia. No se desconoce las desventajas que trae consigo dicha técnica de estudio, esta es utilizada con el fin de captar las motivaciones en sus discursos y prácticas, además de capturar desde mi inmersión activa evidencias de aprendizaje como una característica del quehacer del grupo a partir de mis vivencias en este proceso; se complementa el ejercicio con las diferentes relaciones que se gestan entre los miembros del grupo como las charlas y encuentros casuales que aportan en el desarrollo del trabajo.

Es pertinente aclarar que la noción “Campo” utilizada en esta investigación se entiende como el espacio donde este grupo realiza sus ensayos. Se aleja de la noción “campo” expuesta por Bourdieu cuya definición estima algo estructurado que tiene sus reglas establecidas. Es entonces el “terreno” donde se observan las diferentes relaciones entre los bailarines el que será estudiado en la presente investigación.

Por último, la literatura etnográfica específicamente de los trabajos de Wacquant, apoya el desarrollo de esta investigación con nociones y estrategias metodológicas que complementan el análisis visto en el terreno de investigación entre los miembros del grupo y que se plasmará en las páginas siguientes a la luz de los diferentes objetivos propuestos.

1. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del Problema

Si se habla de procesos culturales de inmediato nuestros pensamientos se ubican en dinámicas de tipo social, histórico y espacial donde la diversidad de prácticas son las que caracterizan dichos contextos que forman parte de diferentes expresiones como las artísticas representadas en música, canto, teatro y danza, entre muchas otras. Son difundidas a través de procesos artísticos como los mencionados anteriormente, con el fin de darlas a conocer y generar su continuidad en el tiempo.

La ciudad de Cali, conocida como un espacio de gran mestizaje cultural por grandes procesos migratorios dados en parte por el desarrollo de la industria y su ubicación geográfica, lleva a dinámicas multiculturales cuyas influencias tanto externas como del mismo territorio proporcionan una “mezcla” de diferentes prácticas que buscan ser reivindicadas por diferentes grupos y organizaciones a través de manifestaciones artísticas, hasta el punto de volverse propias en dichos grupos sociales.

La Secretaria de Cultura de la ciudad de Cali¹ en su función, reconoce a los diferentes grupos y organizaciones que implementan estrategias de índole cultural para llevar a cabo proyectos de mejoramiento en la ciudad; no obstante estos proyectos son direccionados como industrias culturales para la promoción del turismo en la ciudad, apostándole en gran medida a colectivos de salsa y a procesos encaminados en esta dirección.

Ahora bien, existen diferentes organizaciones de tipo cultural que reclaman apoyo de instituciones estatales para generar espacios de encuentros culturales e integración en proyectos de la ciudad para el conocimiento y la transmisión de prácticas que se relacionen con su quehacer, como es el caso de los diferentes grupos coreográficos que dicen representar la

¹La página web: <http://www.cali.gov.co/cultura/> informa sobre los diferentes procesos y proyectos culturales que se dan en la ciudad de Cali.

cultura latinoamericana a través de la danza y que se hicieron conocer con el llamado “movimiento andino”² en la ciudad de Cali.

Actualmente existen doce grupos coreográficos de danza andina³ como ellos mismos se denominan, entre los que se encuentra el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa⁴ que se creó por un grupo de personas quienes querían ser partícipes danzando en un evento de música andina en la ciudad de Cali. En sus inicios, Nuna Kallpa sin denominarse aún Fundación Cultural era parte del llamado Movimiento Andino que se mencionó anteriormente y contaba con cuatro personas como integrantes, todos con influencias de otros grupos de danzas andinas: dos hombres y dos mujeres, una de ellas hija de una de las creadoras de dicho movimiento en la ciudad y actualmente la representante legal del grupo estudiado. De esta manera el 8 de agosto del 2008 se da inicio a esta propuesta artística integrando ideas de los cuatro integrantes iniciales y participando en diferentes eventos culturales de la ciudad, sin algún reconocimiento lucrativo⁵.

A raíz de la desintegración del Movimiento Andino por discusiones de los mismos creadores y el surgimiento de diferentes grupos coreográficos, Nuna Kallpa decide asumir de manera autónoma su quehacer ingresando nuevas personas que en su mayoría pertenecían a otros grupos coreográficos y siendo visible ante figuras institucionales. Desde este momento Nuna Kallpa se hace notar jurídicamente⁶ al asumir el nombre de “Fundación Cultural” que antes no poseía, se forman diferentes figuras como el representante legal, el contador, el director

² Según una entrevista informal realizada a Juancho –fundador e integrante del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa- para el proyecto de trabajo de grado, el llamado “movimiento andino” de la ciudad de Cali, se crea en el año 2006 con el fin de presentar propuestas como los “Inti Raymi” y los diferentes festivales de música y danza andina en la ciudad, y es a partir de su creación que comienzan a surgir diferentes grupos coreográficos entre los que se encuentra el grupo Nuna Kallpa.

³ La información fue brindada por uno de los organizadores de un evento de danzas andinas que se realizó el 28 de abril del 2016 en el Parque Artesanal Loma de la Cruz de la ciudad de Cali

⁴ En la reseña histórica de la hoja de vida del grupo que fue brindada por la representante legal la señora Sandra Cerón, Nuna Kallpa es un vocablo quechua que significa “Fuerza y Espíritu”.

⁵ Esta información fue brindada por Juancho y por Sandra Cerón en entrevistas informales para la realización del Proyecto de Trabajo de grado.

⁶ Según la representante Sandra Cerón en la entrevista realizada para el Proyecto de Trabajo de Grado, el grupo decide ser visible jurídicamente para ser partícipes en diferentes proyectos culturales que se llevan a cabo en la ciudad por la secretaria de cultura y turismo, pues sin el nombre de “Fundación” no se permite legalmente apostar a este tipo de procesos en la ciudad.

coreográfico y los bailarines; es desde este momento que el grupo retoma su quehacer hasta el día de hoy.

Actualmente el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa cuenta con veinte personas, dieciocho de ellos bailarines y coreógrafos y es reconocido en diferentes ciudades y municipios por su trayectoria y por las diferentes actividades que realiza y que ha hecho parte, todo esto con las diferentes prácticas que realiza el grupo desde sus inicios hasta la actualidad.



FOTO No 1. Miembros del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa en un evento de danzas andinas realizado en la Loma de la Cruz de la ciudad de Cali

El quehacer del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa se refleja en las diferentes prácticas incluidas las dancísticas, mostrando ‘la cultura latinoamericana’ como ellos mismos lo mencionan. Es entonces que resulta relevante identificar en detalle dichas prácticas con el fin de conectarlas con el quehacer del grupo que dicen tener, esto desde una mirada cualitativa que se expondrá en páginas siguientes y visualizándolo como objetivo general en el presente trabajo.

1.2 Balance de estudios previos

La presente investigación articula trabajos de diferentes disciplinas que abordan de alguna u otra forma diferentes nociones y conceptos que aportan en el desarrollo de los objetivos

propuestos, es por esto que los estudios expuestos a continuación corresponden a diferentes áreas del conocimiento como la sociología, la antropología, la historia, la educación física y la comunicación, con el fin de contribuir desde diferentes miradas al presente estudio, conforme a la relación y el acercamiento con el tema propuesto, por ello se mostrará un balance de estudios empíricos relacionados con la influencia de la danza en diferentes contextos y su influencia en los sujetos.

En un primer momento, la búsqueda no fue tan lejos y me remitió al trabajo investigativo titulado *Los bailarines de salsa, otra alternativa de ocupación: el caso de una escuela de baile al oriente de la ciudad de Cali* (Duclerq Andrade, 2013), dicha investigación sociológica analiza la forma en que la salsa se convierte para los bailarines en una alternativa importante de ocupación estudiando las motivaciones que tienen los jóvenes de la escuela de baile a la hora de formar parte de esta (2013, pág. 10). Metodológicamente desde lo etnográfico propone un acercamiento al campo, en este caso a una institución dedicada a la práctica y enseñanza de la música salsa a sus diferentes miembros, utilizando diferentes herramientas como el diario de campo para llevar un registro de las diferentes actividades que realizan en la institución en un periodo aproximado de un año, y con la ayuda de entrevistas complementando la investigación; se suma el trabajo documental específicamente el archivo de la institución que ayuda a la obtención de información de esta misma.

En la investigación al hablar de la llamada salsa caleña, es definida como “un aire y un lenguaje a la vez; un saber del cuerpo que se aprende de manera espontánea, intuitiva y práctica en un entorno sociocultural” (2013, pág. 9), lo que lleva a pensar en una relación entre baile y cuerpo que se conecta con lo contextual y cultural, además hace referencia a que la salsa está estrechamente ligada a una herencia cultural que se perpetua a través del baile de esta misma:

La forma de apropiación de la salsa como ritmo musical, los usos sociales y prácticas en las formas de recepción y consumo de esta en un entorno barrial, ha contribuido a la creación de parte de los rasgos identitarios de los caleños, siendo el barrio popular el lugar de construcción de vínculos colectivos de una cultura urbana subalterna, en consecuencia, se da paso a una ritualización de las relaciones sociales convirtiendo el baile en un vínculo social. (Duclerq Andrade, 2013, pág. 99)

La noción de “prácticas dancísticas” es mencionada en la investigación y a pesar de que no desarrolla dicho concepto, aporta de manera significativa al fenómeno a estudiar en el presente documento porque es por este concepto que la investigación toma rumbo, conectando el ejercicio de la danza con el quehacer de una institución, una organización o un grupo en particular; más que un enfoque académico es una propuesta desde lo popular al introducir este tipo de procesos artísticos que se identifican de alguna u otra forma en nuestro contexto social.

Como segunda propuesta investigativa, se encuentra el documento desde la disciplina de la historia denominada *Cali entre tambores, quenás y zampoñas: reetnización y resignificación del mundo andino entre 1970 y 1991* (Pérez Rengifo, 2013). Dicha investigación plantea buscar cómo se apropia y se desarrolla en la ciudad de Cali el “mundo andino”, quienes son sus sujetos, donde se ubican en el entorno geográfico y su consolidación como parte de la cultura caleña durante el periodo anteriormente mencionado (2013, pág. 2).

Metodológicamente, el autor presenta la etnografía como diseño predominante utilizando técnicas como la observación y las entrevistas a sujetos directamente implicados entre los que se encuentran los artesanos, migrantes, gestores culturales y estudiantes. Se complementa el trabajo metodológico con lo que el autor llama historia oral, esto con el fin de reconstruir la memoria colectiva de la comunidad andina en Cali a través de la indagación de la memoria individual (2013, pág. 3). La parte documental se refleja en la revisión de periódicos y revistas de la época señalada –según el autor- para dar una visión del contexto en el que se desarrolla el fenómeno andino. Esto es denominado como una “triangulación de fuentes” donde utiliza desde el diseño documental, la parte etnográfica a través de la observación y las entrevistas, y por último el aporte bibliográfico en el documento.

Lo que llama la atención de la investigación es la interpretación del autor con lo que él llama “mundo andino” concepto que este mismo construye a través de un recorrido histórico desde la década de los setenta, que a su vez conecta dinámicas políticas y geográficas, expone además la diversidad de ritmos andinos que se generaron en los ochenta cuya motivación fue en un principio por mensajes de conciencia social. Realiza entonces una distinción entre la música social y la música andina tradicional donde esta última hace referencia a la tierra, los cultivos, el sol, el pastoreo derivados de bases rítmicas que este denomina Tinku, caporales, entre otros.

Más allá de lo característico de la música andina tradicional, son relevantes los conceptos que maneja el autor para hablar de la representación de lo andino en Cali; la *reetnización* y la *resignificación* se retoman con el fin de explicar que lo que se vive en la ciudad con este “mundo andino” es una recuperación cultural y una coexistencia de modelos culturales que varían según los diferentes grupos que dan a conocer dicho mundo (2013, pág. 7). Se complementa la explicación con la noción “mestizaje andino” que se ha dado a través de la historia por los procesos de colonización con la llegada de los españoles y los afros:

Encontramos a cualquier persona bailando música andina o del pacífico sin ser exclusivamente de esa cultura o no ser necesariamente indígena para practicar ceremonias ancestrales. La diversidad de la población caleña es única, heterogénea, muy propia de la ciudad, pero lo más interesante aún es ver como cada micro mundo que existe logra defender sus costumbres y derechos dentro de una ciudad que desde hace ya varios años se encuentra en la modernización. (Pérez Rengifo, 2013, pág. 32)

Con esto, se resalta la forma en que el autor abarca la noción de “mundo andino” al mismo tiempo que explica lo que se entiende por lo “andino” contextualizando desde lo económico, geográfico, político, social, histórico y cultural ubicando por último la definición en la ciudad con el llamado Colectivo Cultural Andino de Cali (CCAC).

El análisis desde la perspectiva histórica muestra el aporte de la danza en la ciudad con estos ritmos dando a conocer diferentes colectivos coreográficos, llamados así por el autor quien los define como expresiones de la danza andina, colombiana y suramericana que se gestan en la ciudad por los diferentes procesos de mestizaje que se llevan a cabo en esta misma (2013, pág. 29), aporte de gran relevancia para mi investigación además de que muestra el interés compartido por el fenómeno de lo “andino” en diferentes grupos de la ciudad que es opacado por propuestas artísticas como lo es el baile de la salsa y su gran influencia en Cali.

Se añade el aporte del “Movimiento andino” que incluye varios grupos conformados de forma heterogénea y no solamente por personas migrantes o que hacen parte de la imaginada geografía andina, estando de acuerdo con los denominados procesos de reetnización y

resignificación que plantea el autor y que se refleja en los diferentes grupos de “danza andina” de la ciudad.

El tercer estudio denominado *Del significado de lo sagrado a partir de la práctica ritual: prácticas rituales de los feligreses en una iglesia protestante de Cali* (Muñoz, 2014), enfatiza desde una mirada sociológica en la elaboración del significado de lo sagrado en los feligreses con las prácticas rituales que se realizan en la institución “la iglesia de Dios está presente” que se encuentra ubicada en la ciudad de Cali. Por lo tanto su base metodológica se funda en lo cualitativo utilizando técnicas como la observación participante, la entrevista abierta y semiestructurada, recursos como el diario de campo, este último registrando las diferentes actividades que se realizan los domingos cada quince días durante doce meses. De igual manera, la investigación se complementa con registros fotográficos extraídos de las diferentes páginas de internet donde es mencionada dicha iglesia.

Dicho trabajo investigativo presenta un análisis del concepto de *ritual* a través de la definición de Roy Rappaport⁷ que se articula al concepto de *prácticas* que tiene que ver con un lenguaje corporal (gestos o manera de utilizar el cuerpo) que se acompaña de un discurso establecido de forma particular en cada ritual; se habla de un entramado de símbolos que de forma inconsciente o consciente se desarrolla en los sujetos, en este caso en los feligreses (2014, pág. 11). En seguida, el autor habla de dos realidades donde una de ellas toma relevancia sobre la otra, hasta el punto que prima en la estructura personal del sujeto:

En la práctica se va incorporando un nuevo estilo de vida que propone la convergencia de un mundo sobrenatural y natural, la compaginación de dos realidades que se viven en un mismo tiempo, teniendo prelación el primero sobre el segundo, en otras palabras, el mundo sobrenatural viene hacerse más real que el mundo tangible, material. La persona entra a formar parte del ámbito de lo sagrado al internarse en este mundo religioso, procura sacrificarse, guardarse, apartarse, limpiarse del pecado y erradicar la culpa. Estas nociones pasan a convertirse en estados personales imperativos, que cada creyente debe conseguir, porque al provenir de la autoridad divina pasan a ser fundamentos esenciales para todo aquel que se haga llamar *buen cristiano* (Muñoz, 2014, pág. 52)

⁷Rappaport, R. (2001). *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.

Las prácticas rituales se convierten casi que en un estilo de vida y cada una de ellas toma un significado particular. Se hace énfasis en las danzas rituales dejando ver la importancia del cuerpo a través de su esfuerzo físico y al mismo tiempo como una especie de templo del espíritu santo, expresando un significado sobre los diferentes movimientos que el cuerpo ejecuta desde los mismos feligreses, asegurando que lo que se pretende transmitir es alegría, tristeza y diversos estados emocionales (2014, pág. 33). Lo anterior lleva a un reto para la presente investigación donde la importancia no solo de los movimientos del cuerpo sino también de los gestos tanto individuales como del mismo grupo son relevantes en la significación de diferentes prácticas que son representativas para estos mismos.

La anterior investigación abre la brecha de la corporalidad y el significado de los movimientos que el cuerpo ejecuta, esto da paso a un estudio desde la educación física denominado *Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones dancísticas* (Castañeda Clavijo, 2009). Desde el análisis de las prácticas corporales busca nuevas formas de interpretar el cuerpo conectando la experiencia que vive el sujeto. Se plantea un trabajo metodológico denominado por el autor como “investigación narrativa” conociendo las vivencias de tres sujetos que en algún momento de su vida han estado vinculados a la práctica de la danza; con estos relatos se accede a la información requerida para la interpretación del objetivo inicial:

Cada una de las practicas corporales de un sujeto o de un grupo en particular se identifican con un ámbito social determinado que posee diferentes formas y patrones de movimiento comunes a cada grupo humano, donde se privilegian vivencias y se caracterizan modos de vida, los cuales permean la diversidad humana, atestiguando cambios profundos en sus relaciones y en sus costumbres. Es por ello que ellas en sí mismas, reúnen interminables expresiones que a lo largo de la historia se han utilizado para la educación del cuerpo(Castañeda Clavijo, 2009, pág. 17).

Se añade la importancia de los movimientos y su respectivo significado en el cuerpo que a su vez se relaciona con contextos sociales que se reflejan en las costumbres de estos y que se transmiten en las vivencias del sujeto. Al enfocarse en la experiencia, dicho estudio aporta en

el desarrollo de las interpretaciones de las diferentes prácticas que los bailarines realizan en el espacio a observar.

Por último, la mezcla entre lo corporal y lo emocional trae consigo una investigación desde la disciplina de la comunicación denominada *Travesías por la fiesta andina-folclórica, de La Paz y Bogotá: Fronteras de sentido, expresiones de procesos* (Peres Cajías, 2011) que comprende los “sentidos” de las fiestas andina-folclórica y electrónica de La Paz y Bogotá describiendo el desarrollo de las fiestas transnacionales como lo son las fiestas electrónicas, y las fiestas locales como lo son las andinas folclóricas en ambas ciudades; en segundo lugar busca tipificar los diferentes rituales que se dan en cada una de estas celebraciones; y por último indagar a diferentes sujetos sobre los sentidos de dichas fiestas.

Metodológicamente la autora define su investigación como un trabajo cualitativo de orden “comprensivo-hermenéutico” que se desarrolló en cuatro momentos, se basan en las visitas de las fiestas escogidas en ambas ciudades; observación participante y entrevistas a diferentes personas presentes en las fiestas; y por último el relato de cuatro personas que asisten a cada una de las fiestas elegidas, todo lo anterior en un periodo de doce meses.

Es un trabajo metodológicamente riguroso que implica diferentes técnicas de orden cualitativo, pero es la diversidad de información que se da en diferentes contextos socioculturales la que da paso a nuevos conceptos que aportan al presente documento entre los que se encuentra el concepto de *goce* y por supuesto la noción de *sentidos*:

Los sentidos son, entonces, significados culturales, subjetivos, que subyacen nuestras formas de interpretar y actuar en la sociedad. Sin los sentidos no sería posible construir prácticas y viceversa. Y la comunicación es el lugar donde se producen los mismos (Peres Cajías, 2011, pág. 186)

Dichos conceptos mencionados anteriormente abren paso al análisis de lo emocional respecto a un tipo de práctica que se basa en lo corporal como lo es la danza; y con las entrevistas y los relatos de los sujetos no se deja de lado la noción de goce y el sentir como algo momentáneo, sumando factores externos como el alcohol, comprendiendo que los sujetos entrevistados expresan los sentidos en lo corporal como una especie de “transformación” que se da por el consumo de alcohol en las fiestas.

La celebración de rituales, los movimientos corporales y la variabilidad de contextos en los que se manejan dichas prácticas, lleva a un análisis articulado donde el sentir del sujeto entra en juego para el desarrollo de los diferentes significados que el movimiento del cuerpo refleja. Por lo tanto las investigaciones complementan en gran medida el desarrollo del problema de investigación en lo referente a las prácticas dancísticas del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa, sumándole el aporte de ciertos referentes conceptuales fundamentales para el análisis de la transmisión y el significado de dichas prácticas en el grupo a estudiar.

Con base en las anteriores propuestas investigativas, es pertinente mencionar que hay conexión con conceptos e ideas que exponen los autores, pero tomo distancia de las técnicas metodológicas que exponen varios de ellos. Si bien, se observa el afán por desarrollar el problema formulado explicando al lector un sin número de técnicas que proponen llevar a cabo y que al finalizar el trabajo no fueron de gran aporte, lo documental junto con lo etnográfico por ejemplo. Retomo la primera investigación: *Los bailarines de salsa, otra alternativa de ocupación: el caso de una escuela de baile al oriente de la ciudad de Cali* (Duclerq Andrade, 2013) cuya metodología implicaba un acercamiento al terreno de investigación, junto con entrevistas a miembros de la institución, pero la propuesta documental fue la que primó haciendo el análisis con los documentos de la organización, y las entrevistas fueron tan solo un anexo del presente documento, contrario a lo que ocurre con mi investigación.

Con los objetivos de estudio existe una relación entre las investigaciones, al hacer énfasis en los movimientos del cuerpo y sus vivencias, esto aporta al desarrollo de la propuesta investigativa que se quiere llevar a cabo y orienta mi análisis.

El interés por desarrollar esta propuesta académica a partir de las prácticas dancísticas del grupo a estudiar, es contribuir al estudio de este fenómeno, a pesar de que es un hecho como se intenta reflejar en la investigación *Cali entre tambores, queñas y zampoñas: reetnización y resignificación del mundo andino entre 1970 y 1991* (Pérez Rengifo, 2013), no tiene gran visibilidad como los estudios sobre el baile de la salsa en la ciudad. Por lo tanto, el presente trabajo propone un análisis etnográfico desde el aprendizaje corporal como algo central; cómo se incorpora una práctica dancística y cómo se trasmite esta misma, todo esto desarrollado en las páginas siguientes.

1.3 Referentes conceptuales

Los estudios expuestos dan nociones sobre conceptos que orientan el desarrollo del documento; estos se seleccionan según su relevancia en el proceso de descripción y análisis llevando a su vez un hilo conductor en el escrito. Ahora bien, uno de los referentes conceptuales que toma importancia y que es pertinente mencionar en el presente trabajo son las llamadas *prácticas dancísticas*, es este el punto de partida para el desarrollo de los diferentes objetivos propuestos.

Al hablar de las *prácticas dancísticas* de inmediato nos trasladamos a la noción de “prácticas” donde se tiene conocimiento que desde la sociología la forma de definirlo es múltiple; una de las formas es la de Pierre Bourdieu (2008) con la noción de habitus que es definido por este como un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, habla así de las llamadas prácticas que son creadas y adaptadas de manera objetiva a una meta. Son “reguladas” y al mismo tiempo “regulares” sin tratarse de un proceso de obediencia a ciertas reglas o a un agente encargado de dirigir (2008, pág. 86), de manera colectiva se realizan en el momento socialmente requerido sin necesidad de una vigilancia permanente.

Es el habitus el que origina las prácticas ya sean individuales o colectivas que se han dado a lo largo de la historia, lo que muestra relevancia en su función al registrar las experiencias del pasado en sus múltiples expresiones, garantizando la aprobación y constancia de las prácticas a través del tiempo y por lo tanto su independencia (Bourdieu, 2008, pág. 88). El concepto de “prácticas” para el autor no se puede pensar sin su relación con el llamado campo social y los tipos de capitales aportando a una definición completa del concepto.

La noción de prácticas en este caso, viene acompañada del término *danza* definido desde el punto de vista de Kaeppler (2003) como una forma social específica de un grupo o una sociedad y que hace parte del ámbito cultural (2003, pág. 4). La autora además enfatiza en los movimientos del cuerpo y su variabilidad según el contexto y la ocasión en la que se presenta.

La noción de *prácticas* junto con el término *danza* se articulan para formar el referente conceptual denominado *prácticas dancísticas* que toma perspectivas de los anteriores autores para su definición. Por un lado, Bourdieu hace alusión a un esquema de percepción, de

pensamiento y de acciones históricas para su definición; por el otro Kaeppler habla de la danza como una forma social que define a un grupo o una sociedad determinada. Si se conectan estas nociones, “*prácticas dancísticas*” se definirían en un primer momento desde una mirada general, es decir desde el quehacer del grupo donde se retoman acciones, posturas o percepciones que se refleja en los movimientos del cuerpo y que varían según el bailarín y el contexto a presentar.

Cuando se retoma el concepto de prácticas desde Bourdieu, se genera un habitus específico como lo es ser un bailarín; al mismo tiempo dicho habitus se desempeña en un campo social determinado definido como el espacio de ensayo, donde a su vez toman relevancia diferentes tipos de capitales como el capital cultural, el capital social y el capital corporal que propone Wacquant (2001).

El habitus se introyecta con lo que aprendemos en diferentes campos, de esta manera se incorpora en la historia de los agentes, a su vez estos tienen otro tipo de habitus que se forma simultáneamente en otros campos como su lugar de estudio, su lugar de trabajo, donde habita, incluso en otros espacios de ensayo. El agente puede llegar con un conjunto de “predisposiciones” que guía sus prácticas, influyendo en algunas situaciones a otros y transformando las reglas de juego en este campo en particular, esto es lo que se intenta conocer y analizar en las diferentes dinámicas que se presentan en este campo social, las diferentes prácticas dancísticas que definen su quehacer como grupo.

Complementando el concepto de *prácticas dancísticas* que desde su definición toma sentido con los movimientos corporales, se trae la noción de *cuerpo* siendo este el segundo referente conceptual que desde la sociología tiene su aporte con David Le Breton (2011), este menciona una serie de condiciones que forman parte del estudio del cuerpo como lo son los hechos sociales y culturales que permiten una significación del mismo formando un campo social coherente (2011, pág. 37).

Por su parte, Michael Jackson (1983) cuando habla del cuerpo lo define como un objeto de operaciones mentales donde se proyectan patrones sociales (1983, pág. 329), la idea de cultura es algo “intelectual” en el sentido que se imprime en el cuerpo, de este modo el autor habla de una praxis corporal cuando el cuerpo realiza movimientos y estos a su vez se dan por la experiencia del sujeto dentro de un entorno social específico. Para Jackson la importancia

radica en el movimiento del cuerpo ya que este tiene su significado, y allí su representación en determinado contexto social, en palabras de Jackson es un lenguaje de representación (1983, pág. 328) que va más allá de los discursos y se traslada a un análisis desde lo corporal.

Con las perspectivas de estos autores el concepto de *cuerpo* se define en los movimientos que este ejecute en un entorno social específico, donde entra en juego la experiencia del sujeto y los diferentes sentimientos y gestos que se expresen a la hora de realizar dichos movimientos, esto se relaciona con procesos de transmisión y su permanencia en dichos contextos sociales.

Con lo anterior se observa un conjunto de acciones que van desde lo gestual hasta lo corporal y que definen lo llamado *cuerpo*, es de añadir que dichos gestos y movimientos se transforman en técnicas para su realización, por lo tanto la noción “técnicas corporales” de Marcel Mauss (1971) se debe retomar, pues este menciona que a partir de las diferentes técnicas como las que expone en el ejercicio de la natación, las actitudes corporales se conectan con las costumbres propias de cada sociedad (1971, pág. 338). A lo anterior, el autor utiliza la noción de *habitus* no solo como una costumbre que varía en los individuos sino también en las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda, entre muchos otros (1971, pág. 340).

A partir de la interpretación que realiza el autor, este menciona que la técnica es el acto eficaz y tradicional, asegurando que ambos conceptos se deben complementar para la definición:

No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral (Mauss, 1971, pág. 342).

La técnica se une a la historia y esta historia es la que permite el desarrollo de esta; a esto se suma la analogía cuerpo y símbolo que se observa en las relaciones cotidianas que van desde la forma en que nos sentamos hasta la manera en la que hablamos, todo esto varía según el contexto en el que nos encontremos. Las diferentes prácticas dancísticas llevan a una diferencia no solo en movimientos corporales sino también en movimientos gestuales, sin

dejar de lado la diferencia entre hombres y mujeres, la experiencia de cada uno y la posición social en dicho grupo.

La experiencia de la que habla Michael Jackson y que fue mencionada en párrafos anteriores es pertinente tenerla en cuenta en el sentido que el sujeto la adquiere como si fuera un tipo de capital que puede dar paso a diferentes dinámicas en este contexto. El tercer referente conceptual denominado *Capital corporal* se trae desde la perspectiva de Loic J.D. Wacquant (1995), entendiéndose como el trabajo acumulado (en una forma materializada o incorporada), cuando se apropia de una base privada ya sea por un agente o un grupo de agentes, les permite apropiarse de energía social en forma de vida restablecida (1995, pág. 66), el uso del cuerpo es utilizado como una forma de capital.

A su definición se le suma la administración del capital que para Wacquant (2006) requiere un cuidado meticuloso de sus partes y una vigilancia constante de estas (2006, pág. 119). En los boxeadores el cuerpo es su herramienta de trabajo y al mismo tiempo el blanco de su oponente, lo que obliga a crear estrategias que mantengan y refuercen dicho capital corporal regulando la violencia en el ring (2006, pág. 132). Existe un control del capital por parte de su entrenador, pero este control va más allá del uso del cuerpo, también abarca el uso del tiempo ya sea en el ring o en su tiempo de descanso, esto como dimensión clave en el oficio del boxeador.

El autor muestra el concepto en el ejercicio del boxeo donde el cuerpo del boxeador es a su vez su medio de producción, en la práctica de la danza el concepto se articula en la medida que se adquiere un conjunto de técnicas que el cuerpo del bailarín apropia como suyas. Se le suma al *Capital corporal* la sensibilidad que adquiere el cuerpo que es denominada por Wacquant como una progresiva auto-transformación corporal donde hay un dominio por la práctica convirtiéndose en parte del agente (1995, pág. 32). El cuerpo del luchador, en este caso del bailarín se “rehace” y madura en su juego (1995, pág. 72).

El boxeo al ser un deporte de cuerpo en todo su conjunto requiere de músculo y sentidos para ejecutar dicha práctica. Wacquant habla que el cuerpo del luchador es un sistema de signos que debe seguir aprendiendo para descifrar, mejorar, proteger y atacar en el ejercicio del boxeo (1995, pág. 67).

Cuando se retoma la noción de Capital Corporal, se destaca que debe existir el ejercicio de la práctica de manera constante para el desarrollo de dicho capital; a partir de esto los que pueden llegar a destacarse son los sujetos cuyo capital corporal está más desarrollado y puedan llegar a cumplir la función de transmisión a los demás agentes que son en este caso bailarines, esto no es lo único que lleva a que el bailarín se destaque; el reconocimiento de su capital se puede derivar por diferentes características como la suma de otros capitales que se inculcan colectivamente a través de los procesos de transmisión y que caracterizan al presente grupo.

Por consiguiente, es el *aprendizaje* una característica en el desarrollo del capital corporal exigido en determinado campo. El aprendizaje como medio para llevar a cabo la práctica del boxeo corre por cuenta de su entrenador Dee Dee; este realiza una pedagogía que para el autor no es reflexiva y organizada, son tan solo descripciones sumarias de cada movimiento a ejecutar (2006, pág. 100). El aprendizaje se efectúa de forma gestual y visual e implica una manipulación regulada del cuerpo desde el saber del entrenador (2006, pág. 98), es un aprendizaje sobre una base de una jerarquía social que se lleva a cabo en el campo del gimnasio: entrenador/boxeador.

El aprendizaje con base en un tipo de jerarquización en el campo es una de las dimensiones a estudiar en la presente investigación, la figura de director es mencionada en el trabajo etnográfico realizado en el grupo, esta es más la de un tipo de líder que imparte una pedagogía desde su conocimiento en la danza desde una tradición cultural.

En palabras de Hobsbawm (2002) la tradición es ‘inventada’, es en realidad un grupo de prácticas gobernadas por reglas que han sido aceptadas, abiertas y de naturaleza simbólica o ritual que busca inculcar determinadas normas de comportamiento a través de su repetición (2002, pág. 5), de esta forma es que se da continuidad al pasado.

Dicha tradición cultural que desean transmitir en las prácticas dancísticas, es a la final una serie de prácticas que han sido construidas y repetidas con el pasar del tiempo y que son aceptadas socialmente. Esto se trasmite a través del aprendizaje de movimientos y gestos dado por los líderes que se ve reflejado en el capital corporal de los bailarines. No me atrevo a decir que el significado de dichas prácticas dancísticas tiene que ver con algo tradicionalmente impuesto; es tan solo un discurso que se trasmite por los líderes a los demás miembros y que se logra evidenciar en mi inmersión activa en el espacio de ensayo.

Son las diferentes relaciones que manejan estas personas las que llevan a pensar en el siguiente referente conceptual: “*Grupo*”. Robert De Board (1980), muestra una perspectiva psicoanalítica, desde el análisis de Freud y asegura que la influencia en la formación de los grupos tiene que ver con la organización y el objetivo en común de este (1980, pág. 28).

Se complementa la idea anterior con la noción de libido que plantea el mismo Freud que es definido como una energía de los instintos, mostrando los lazos emocionales de los miembros del grupo y a partir de estos su cohesión (Board, 1980, pág. 28). De esta manera, trae el ejemplo de la iglesia y el ejército, afirmando que cada miembro tiene un vínculo libidinal con su líder, y en consecuencia con los demás miembros. Se expone de un mecanismo libidinal denominado por Freud como la “identificación” donde cada persona desea ser como otra, siendo esta una primera impresión del vínculo emocional (1980, pág. 29).

Board explica que al existir un mecanismo de identificación la persona que desea ser como otra “introyecta” a esta última en el Yo, esto define a un grupo; la “identificación introyectada” de los miembros con su líder (1980, pág. 29). Esto se adecua a la idea que un grupo va más allá que unos objetivos particulares, es un vínculo emocional el que permite la formación de los denominados grupos.

Dicho esto, Board manifiesta las características principales de un grupo; estos operan a partir de una libido y se cohesionan a través de lazos libidinales con el líder y sus miembros, los lazos emocionales se derivan de la “identificación” y estos a su vez se relaciona con la “introyección” (1980, pág. 30).

Esto lleva a un análisis donde la noción de grupo parte de la mirada de un líder y de este modo se realizan las acciones de sus miembros, es así que se define su quehacer, puede que dicho proceso se refleje en el grupo a estudiar; son los líderes los que muchas veces definen las prácticas y los discursos sobre sus miembros, esto se relaciona con el concepto de “identificación” exponiendo el vínculo entre los miembros y su líder por un tipo de capital llevando al reconocimiento de su labor; de este modo se “introyecta” el discurso de estos al verlos como “ejemplo a seguir” y es aquí que se define el quehacer general del mismo grupo.

No se niega la existencia de otras perspectivas que definan dicho referente conceptual, sin embargo la mirada psicoanalítica tiene lugar en esta discusión por el hecho de que se da

relevancia a la noción de “líder” a través de un vínculo, el cual no es el punto central para el desarrollo de la investigación, pero tiene importancia en las diferentes prácticas que realizan los miembros en el grupo, lo anterior se evidencia en el proceso de inmersión en el espacio de ensayo.

El análisis de un grupo a partir de lazos emocionales y objetivos en común, da pie a un último referente conceptual que caracteriza diferentes acciones y pensamientos de miembros de determinado grupo u organización. La *apropiación* es una de las características fundamentales no solo de un grupo, sino también de un determinado contexto social que se articula a dinámicas individuales. Susan A. Reed (1998) a partir del análisis de la danza expone dicho concepto cuando habla de la representación del otro a partir de una práctica que se lleva a un grado de exotización (1998, pág. 509). Se toma el ejemplo de la reconfiguración que se vivió en los procesos de colonización donde se apropiaron de contextos ajenos a ellos, reforzando diferentes dinámicas culturales como algunos estereotipos de espiritualidad entre los que se incluye la danza, esto es denominado como una apropiación de la representación.

Se complementa con el debate político donde el Estado es una estrategia perversa al apropiarse de prácticas culturales del campesino rural y la clase urbana inferior, impidiendo el desarrollo de estos y llevando a la dominación de grupos étnicos, haciéndoles creer que su vivencia es un tipo de pluralismo cultural incluyente (1998, pág. 511).

Por otro lado, desde el análisis del conocimiento que surge como necesidad para dar paso a una explicación de todo, se habla de los “procesos de apropiación del conocimiento” expuestos por el académico Fernando Chaparro (1998). El conocimiento es apropiado por la sociedad o sectores específicos con la idea de que “el conocimiento se convierte en bien público que al acumularse e interrelacionarse, pasa a formar parte del capital social con el que cuenta una empresa, una organización o una institución social de la sociedad misma” (Chaparro, 1998, pág. 6).

La apropiación es llamada como conocimiento socializado establecido, reflejando la constante dualidad entre conocimiento y sociedad. El debate se forma en la manera como se realiza dicho aprendizaje del conocimiento; sus diferentes formas de transmisión conllevan a una apropiación de este, convirtiéndose en ventaja para las diferentes organizaciones, con la idea

de generar un tipo de cambio social, y por otro lado, una desventaja por parte del conocimiento inicial, pues la transformación de este lleva al olvido completo de sus orígenes.

Con cada uno de los referentes conceptuales y su definición con las perspectivas de los autores referenciados, estos complementan el desarrollo de la investigación etnográfica. Su lectura en un primer momento genera una idea de lo que se pretende dar a conocer: las prácticas dancísticas, su incidencia en el cuerpo del sujeto y su significado según un determinado contexto, entre muchas otras ideas; en segundo lugar estos conceptos (prácticas dancísticas, cuerpo, capital corporal, grupo y apropiación) dan paso al estudio de dinámicas que efectúa el bailarín y sus prácticas realizadas que en este caso tienen que ver con la danza, se plantea un estudio con los movimientos gestuales y corporales que llevan el peso de una tradición. Se suman las diferentes dinámicas que se gestan en el grupo a estudiar con sus diferentes miembros y que define su quehacer, esto se complementa con los objetivos que a continuación se darán a conocer.

1.4 Objetivos de la investigación

1.4.1 Objetivo general

El objetivo de este trabajo es explorar el proceso de construcción de las prácticas dancísticas a partir del quehacer del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa de la ciudad de Cali.

Lo anterior, teniendo en cuenta los siguientes objetivos específicos.

1.4.2 Objetivos específicos

- Describir las prácticas dancísticas del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.
- Explorar las diferentes interpretaciones que los miembros del grupo dan a las prácticas dancísticas en el momento de ser realizadas.
- Analizar el proceso de transmisión de las prácticas dancísticas entre los miembros del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.

1.5 Metodología

Al realizar un estudio sobre las prácticas dancísticas del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa, se presenta una perspectiva metodológica de orden cualitativo cuyo diseño prima en lo etnográfico con la técnica de observación participante para la recolección de los datos. Se utilizan herramientas como el diario de campo y la implementación de fotografías con el fin de no dejar por alto aquello que pudiera aportar en el desarrollo de la investigación.

La población de estudio son las diferentes personas que durante el periodo de trabajo de campo (Del mes de Julio al mes de diciembre del año 2016) asistieron con regularidad a las actividades del grupo, aproximadamente unas veinte personas, hombres y mujeres cuya edad oscila entre los trece y los veintisiete años de edad.

La información obtenida es de índole primaria con la observación participante; la técnica implica relacionarse constantemente con los sujetos involucrados y el espacio de ensayo que es donde frecuentemente se reúnen estas personas.

Aunque el trabajo de campo⁸ se efectuó por cinco meses, la investigación se realizó en un tiempo aproximado de catorce meses comenzando desde el mes de julio del año 2016, sumando mis primeros acercamientos en el proceso de preparación del proyecto de trabajo de grado que se inició en febrero del mismo año. La investigación es realizada en el espacio de ensayo que se encuentra en el colegio Siete de Agosto de la ciudad de Cali, y en algunos momentos se traslada a diferentes escenarios de la ciudad donde estos interpretan sus coreografías.

1.5.1 La observación participante más que una técnica, un reto en la investigación

Como se ha mencionado, la observación participante es la técnica que toma fuerza en la investigación, aunque esta ha sido desacreditada por la supuesta producción de datos

⁸ El concepto de “campo” se comprende en esta investigación como el terreno donde estos jóvenes practican sus coreografías; lo anterior toma distancia de la definición de Pierre Bourdieu conocida constantemente en la academia.

subjetivos que impiden un análisis firme, su perspectiva propone un estudio en su forma natural como lo manifiesta Martyn Hammersley y Paul Atkinson en su libro denominado “Etnografía, métodos de investigación” (1994) al mencionar desde el “naturalismo” que el mundo debe ser estudiado en su forma natural sin ser contaminado por el investigador, utilizando técnicas naturales y no artificiales como las entrevistas formales o experimentos con la población de estudio, asegurando que el investigador social debe adoptar una actitud de “respeto” y “aprecio” con el mundo a estudiar (1994, pág. 20).

El ejercicio que invita a un análisis “natural” se complementa con el reto del investigador por aprender nuevas formas culturales y llevar a cabo el “extrañamiento antropológico”⁹ como un requisito para convertirse en un miembro más del grupo o de la organización investigada, con el fin de evitar una transformación cultural o un cambio brusco en el proceso de investigación.

La observación participante como su nombre lo indica, es una participación ya sea abierta (cuando las personas del grupo u organización a estudiar saben de la investigación) o de forma incógnita (cuando no hay conocimiento por parte de estas personas sobre la investigación) en procesos sociales, apoyados por dinámicas cotidianas de personas con el fin de recolectar datos a partir de las interacciones constantes en el espacio a estudiar.

La observación participante es una técnica completa de la metodología cualitativa que va desde un acercamiento al campo con los diferentes sujetos que participan en este, además de la participación activa del propio investigador al permanecer en el entorno estudiado en un tiempo determinado. Se defiende dicha técnica con la moraleja planteada por los autores anteriormente mencionados al referirse que cualquier investigación social toma la forma de observación participante pues el desarrollo de esta, implica participación en el mundo social cualquiera que sea su papel y el método utilizado (1994, pág. 38).

Conociendo los retos que implica realizar una investigación con la técnica de observación participante, se destaca el papel de Loic Wacquant en su estudio sobre los boxeadores que es pertinente mencionar como inspiración en la realización de dicho trabajo de grado, a partir de la lectura denominada “Habitus como tópico. Reflexiones sobre el convertirse en boxeador” (2011), explica los diferentes retos que vivió desde el acceso, hasta los momentos que

⁹ Los autores llaman “extrañamiento antropológico” al esfuerzo que debe realizar el investigador cuando está investigando un grupo social o un lugar familiar para este (Hammersley & Atkinson, 1994, pág. 22)

mantuvo en el gimnasio de los boxeadores, aportando en la interpretación del estudio de las prácticas dancísticas que se lleva a cabo en este documento.

Wacquant (2011) desde la definición de habitus, habla de que no se nace boxeador, sino que los individuos con las diferentes experiencias de vida ganan distintos modos de pensamiento y actuación en dicha práctica (2011, pág. 183). El habitus es un conjunto de disposiciones adquiridas por los agentes en entornos sociales específicos. Dicha noción es descrita como su aporte metodológico en lo que él llama “etnografía experimental”, donde el investigador es uno de los cuerpos socializados o cuerpos en acción (2011, pág. 187).

La noción de habitus se incorpora en el entramado metodológico de este trabajo de grado a partir del ejercicio de la danza, en tanto se convive en este mundo dancístico para explorar e identificar prácticas y perspectivas que definen el quehacer del grupo llevando a cabo un aprendizaje, definido por Wacquant como el medio para adquirir una destreza práctica o un conocimiento al que denomina “visceral” (2011, pág. 188). Se utiliza el habitus como aporte metodológico, en el sentido que se adquiere una destreza en el ejercicio de la danza permitiendo un acercamiento mayor en el grupo y no en un miembro en particular; Wacquant llama al espacio estudiado un “entramado social y moral” (2011, pág. 188).

Se retoma la noción de la sociología carnal en el sentido que el investigador es de carne y hueso, que sufre y tiene emociones y sentimientos encontrados sin que recaiga en lo subjetivo. Aquí traigo a colación lo mencionado por el mismo autor en defensa del ejercicio etnográfico descrito en uno de sus textos sobre el estudio de los boxeadores:

No es en absoluto una caída en el pozo sin fondo de la subjetividad de la auto-etnografía, sino lo contrario: recae en la más íntima experiencia, aquella del cuerpo deseante y sufriente, para comprender *in vivo* la manufactura colectiva de los esquemas de la percepción, la apreciación y la acción pugilística que son compartidas en diferentes grados, por todos los boxeadores, cualesquiera que sean sus orígenes, su trayectoria y su posición en la jerarquía deportiva (Wacquant L. , 2011, pág. 188).

La presente investigación no es un ejercicio subjetivo, aunque no se niega las motivaciones y el gusto por la danza, es más una ventana que al mirar en ella se abre un mundo social que posee infinitas formas y que se puede interpretar con diferentes perspectivas sociológicas

como lo es el mundo de las prácticas dancísticas, que en su ejecución pueden mostrar un significado cultural que caracteriza un contexto en particular.

1.5.2 Aprendiendo a danzar: las diferentes etapas vividas en el trabajo de campo

Siguiendo en la línea de Martyn Hammersley y Paul Atkinson (1994), el trabajo etnográfico implica diferentes etapas que se dan desde mucho antes del primer día al entrar al terreno de estudio. De esta manera mi acercamiento se plantea en tres momentos: *la observación en el campo* que abarca desde el “acceso” al campo y la relación con los llamados “porteros”; en segundo lugar la *participación en los ensayos* como su nombre lo indica, implicaba dejar por algunos momentos el diario de campo y convertirme en una integrante más del grupo, relacionándome en las diferentes charlas y actividades de sus miembros, hasta el punto de adquirir más destreza en las prácticas realizadas; en el último momento ya era *una de las bailarinas que suben al escenario* donde mi participación ya era total, al punto de tener dificultades con mi papel de investigadora, sin embargo este tipo de dificultades, aportaron en gran medida para vivir en primera persona las dinámicas manejadas en el grupo que cumplen por supuesto con el desarrollo de los objetivos planteados.

1.5.2.1 La observación en el campo.

En esta primera etapa mi función en el campo era observar detenidamente lo que las personas realizaban en el espacio de ensayo. Si bien, el “acceso” como lo llaman los autores anteriormente mencionados, es uno de los mayores problemas en el trabajo etnográfico (1994, pág. 69), pero desde mi posición no representó inconveniente alguno pues meses antes de realizar el Proyecto de Trabajo de grado charlaba con regularidad con algunas personas que pertenecen al grupo y además era invitada a asistir a algunos de sus ensayos para formar parte de este. El reto se trasladó en el papel que debía asumir como investigadora, me debía concentrar en observar con detalle las diferentes prácticas que se realizaban en el espacio de ensayo y estar atenta a lo que las demás personas les decían a las otras.

Cabe resaltar la importancia del “portero” como lo menciona Hammersley y Atkinson (1994) como el poseedor de la autoridad suficiente que garantiza o rechaza el acceso al campo (1994, pág. 78), que en este caso era Negro, Juancho y la señora Sandra Cerón quien es la

representante legal del grupo; estas personas tuvieron conocimiento de la investigación que se realizaría y en los primeros días de observación dieron un espacio para que les hablara a los presentes sobre el trabajo que se llevaría a cabo en los meses siguientes, con lo cual ninguno manifestó alguna inconformidad. Es pertinente mencionar que el papel de los líderes Negro y Juancho es importante desde el acceso al terreno a estudiar pero no es un estudio sobre estos, es más un tipo de etnografía donde el papel del líder es relevante en las dinámicas del grupo, como lo plantea Wacquant (2006) donde el entrenador Dee Dee hace parte de ese mundo social del gimnasio de los boxeadores.

La observación se realizaba los días domingos desde que iniciaba el ensayo hasta que este finalizara (desde las 10:00 am hasta las 5:00 pm) y lo observado era registrado ese mismo día en el diario de campo para evitar que se dejará por fuera alguna información que podría ser relevante para el trabajo. La etapa de observación duro aproximadamente un mes.



FOTO No. 2. En el espacio de ensayo miembros del grupo practican la danza “Qocharunas” que según ellos pertenece a la provincia de Ayacucho, Perú.

1.5.2.2 Participación en los ensayos.

En esta segunda etapa del trabajo etnográfico se consolidaba una relación con el espacio de ensayo, esto representaba una ventaja para comenzar a participar en los diferentes ejercicios que dirigían Juancho y Negro. De esta manera comencé a dejar de lado por momentos el

diario de campo para realizar los ejercicios grupales como los diferentes movimientos y gestos según el ritmo que los líderes indicaran, lo realizado se registraba después en el diario.

Una de las ventajas que se pueden dar dentro del campo es la construcción de una identidad acorde a las necesidades del entorno a investigar como conocimientos y habilidades que el investigador pueda poseer (Hammersley & Atkinson, 1994, pág. 96), en este caso mi conocimiento en la danza permitió crear relaciones con mayor facilidad, aprendía –a mi parecer- con rapidez los diferentes movimientos y gestos que indicaban, por lo tanto los líderes me nombraban para hacer determinadas coreografías, además que en meses anteriores asistía a los ensayos por invitación de los mismos líderes y por mi motivación personal para retomar la práctica de la danza como parte de las diferentes actividades que realizo en mi cotidianidad.

Otras de las características que hacen parte del trabajo etnográfico, que plantea Hammersley y Atkinson (1994) es el papel que cumple el género y la edad en el entorno a estudiar. En el espacio de ensayo se resalta la diferencia entre los hombres y las mujeres, sus diferentes movimientos y gestos varían a la hora de interpretar alguna práctica dancística, Fue difícil el ser mujer pues siempre he escuchado, incluso Negro lo mencionaba varias veces que entre las mujeres existe una especie de competencia porque ninguna se quiere “dejar quitar el puesto¹⁰”; varias de las mujeres del grupo no me explicaban los movimientos y en los momentos de charla informal algunas de ellas no me dirigían la palabra, incluso no me miraban, quizá porque representaba una especie de competencia para ellas. En el caso de los hombres, Negro y Juancho estuvieron muy pendientes de mi proceso tanto que en algunos momentos me explicaban movimientos que les correspondían en la danza a las mujeres.

El ser mujer pudo tener cierta desventaja en el sentido que no pude estar muy atenta a las diferentes prácticas de los hombres, precisamente por la división que se realiza en el grupo entre los movimientos de ambos géneros; por otro lado lo que pensaba que iba a ser una ventaja al estar al lado de las mujeres, en un principio se vio como una desventaja al verme como competencia para ellas, claro está que la relación con ellas fue mejorando con el pasar de los días.

¹⁰ Esto era mencionado por Negro en varios ensayos cuando veía la disposición de las mujeres cuando ingresaba otra mujer como en mi caso.

Con el asunto de la edad, fue de gran ayuda que las personas que iban al espacio a ensayar fueran jóvenes, se pudieron entablar charlas que daban a conocer cosas en común como la carrera profesional que muchos de ellos estudian, los gustos musicales, entre muchas otras cosas, esto permitió un acercamiento con varios de ellos y por tanto una ventaja para el estudio etnográfico.

Soy consciente de la existencia de características que se pueden dar, como lo es la clase y la etnicidad, y reconozco su importancia en el análisis de cualquier investigación sociológica, sin embargo ambas características no fueron determinantes en las relaciones sociales que se daban en el grupo, aunque las diferentes prácticas dancísticas desde el discurso de los líderes representa un contexto cultural en específico, esto no es impedimento para que sus miembros las realicen, es una especie de vínculo con este tipo de prácticas que va desde motivaciones personales de cada uno hasta una especie de “encantamiento” con lo que para ellos es el folclor latinoamericano.

Las diferentes relaciones fueron mejorando porque mostraba de mi parte un avance con las diferentes prácticas que realizaba y por la constancia y compromiso que dejaba ver en el grupo. Esta etapa de observación participante se llevó a cabo en diferentes días de la semana que se programaban ensayos, hasta el mes de diciembre, periodo en que finalizó el trabajo en el espacio de ensayo.



FOTO No. 3. Realizando ejercicios de calentamiento junto con los miembros del grupo y que son dirigidos por Valentina

1.5.2.3 Como parte de los bailarines que suben al escenario.

La tercera y última etapa del trabajo etnográfico tiene que ver con el nuevo rol que asumí al estar en el espacio de ensayo. Era ahora parte de las personas que se presentaban en diferentes escenarios. Lo anterior tiene que ver con lo que Hammersley y Atkinson (1994) denominan como “roles en el campo” donde la participación total era la que cobijaba dicho trabajo etnográfico; para los autores esto ocurre cuando el investigador ya es un miembro efectivo del grupo u organización (1994, pág. 109). Esto puede representar algunas dificultades, en algunos momentos la participación en las prácticas era una responsabilidad, porque ya era considerada parte del grupo, impidiendo el registro en el diario de campo porque debía estar pendiente de maquillarme y del cambio de vestuario en cada una de las presentaciones, además de aprenderme las coreografías que se realizarían en estas.

Ahora bien, esta serie de dificultades las convertí en ventajas para el aporte de mi investigación, con mis vivencias se mostraron diferentes sensaciones y motivaciones que se gestaban en los diferentes momentos tanto en el espacio de ensayo como en las presentaciones realizadas, llevando a una mejor interpretación en el desarrollo de los objetivos de investigación. Es de retomar a Hammersley y Atkinson cuando mencionan que los etnógrafos deben esforzarse por evitar el sentirse “como en casa”, si se pierde totalmente la sensación de ser “un extraño” es que se ha dejado escapar la perspectiva analítica y crítica (1994, pág. 118), a esto me refiero cuando utilicé a mi favor el estar inmersa en el mundo del bailarín, esto me enseñó nuevas visiones que ayudaron a la interpretación de diferentes perspectivas. Esta tercera etapa comenzó desde el mes de octubre hasta el momento en que finalizó el trabajo en el espacio de ensayo.



FOTO No. 4. Participando junto con las demás mujeres del grupo en un desfile denominado “Tropas de Tinku” realizado en el municipio de Yumbo, Valle

2. AQUELLO QUE ELLOS HACEN ES BAILAR: UNA CLASIFICACIÓN POR LAS DIFERENTES PRÁCTICAS DANCÍSTICAS DEL GRUPO FUNDACIÓN CULTURAL NUNA KALLPA.

En mi calidad de investigadora, lo primero que debo hacer es observar, conocer el espacio donde se va a centrar mi investigación y las personas que se relacionan en este mismo. Lisón Tolosana llama a ese encuentro etnográfico como una *comunicación intersubjetiva*¹¹, aquí percibimos, observamos y se traduce dicho modo de vida, además se deja volar la creatividad mental para dar respuesta a dilemas humano (1998).

El espacio estudiado, da pie para observar infinidades de situaciones con los sujetos presentes. Aunque hay mucha información por recoger, se debe dejar claro que lo observado debe estar conectado con la pregunta de la investigación. ¿Cómo se construye las prácticas dancísticas a partir del quehacer de este grupo? Por lo anterior, es relevante identificar en un primer momento lo que dicen y hacen cada vez que se reúnen estas personas, para establecer si el discurso que manejan se articula con las diferentes prácticas realizadas.

Se identifican diferentes momentos, tanto en el discurso como en la práctica, con esto se pretende reconocer si existe similitud o diferencia en dichas dinámicas. Lo que se menciona a continuación es parte del ejercicio etnográfico realizado, cuya interpretación surge principalmente a partir de la técnica de la observación participante.

2.1 En mi primer día de observación: Un acercamiento al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.

Es importante contextualizar la observación realizada para identificar las personas en el espacio presente e interpretar las diferentes dinámicas que se observan. La observación¹² se

¹¹ Tolosana, L., Álvarez, M., R. P., R. H., R. S., & Díaz, J. F. (1998). *Antropología: Horizontes Teóricos*. Granada: Editorial COMARES.

¹² En un primer momento utilicé como técnica la observación no participante.

centra en el lugar donde estas personas se reúnen para lo que ellos llaman ‘ensayar’¹³, un colegio ubicado en el barrio siete de agosto al nororiente de la ciudad de Cali que tiene el mismo nombre “Colegio siete de Agosto”. Se acercan varias personas a las 9:40 de la mañana y se van ubicando en un espacio que comunica con los salones del colegio. Todos colocan los maletines en un mismo lugar y varios de ellos limpian el espacio. Todos visten camisa negra que tiene letras blancas en la parte de atrás “*Fundación Cultural Nuna Kallpa: Cali-Colombia*”, las mujeres con pantalón largo y los hombres con un pantalón a la altura de la rodilla, igualmente de color negro.

Después de un momento, a eso de las 10:00 a.m. una de las personas, un hombre saca un computador de una de las maletas y lo conecta con un equipo que otro hombre traía cargado y lo ubican en una esquina del espacio donde se encuentran todos en ese momento. El hombre que sacó el computador dice en voz alta: “mujeres a un lado, hombres al otro”, de este modo comienza a sonar la música y este hombre se ubica al frente de las demás personas, mientras realiza algunos movimientos con el cuerpo, estos tratan de hacer lo mismo.

Después de un momento este hombre dice “en el puesto realizamos la coreografía, necesito dos mujeres y dos hombres adelante” mientras él se ubica atrás de los demás hombres. Entre las mujeres se miran y una le dice a otra que pasen ambas al frente, lo mismo ocurre con los hombres. Se escucha una canción y comienzan a hacer movimientos con el cuerpo, las mujeres de una manera diferente a la de los hombres, pareciera que estos ya tuvieran conocimiento de los movimientos a seguir hasta el punto que se ven unificados.

El mismo hombre les dice ahora “cuatro mujeres y cuatro hombres, caporal¹⁴”, inmediatamente en el espacio donde se estaban realizando los anteriores movimientos quedan cuatro mujeres y cuatro hombres, mientras los demás se sientan en el suelo en una esquina del espacio. Estas ocho personas se ubican haciendo una figura en forma de rombo, comienza a sonar una canción e inmediatamente estos realizan movimientos con el cuerpo: las mujeres se mueven de forma distinta a los hombres; cuando la canción termina el hombre les dice que lo

¹³ Se identificó dicha palabra en uno de los días de observación cuando Negro se presentaba frente a personas nuevas: “Nosotros ensayamos todos los domingos de diez de la mañana a cinco de la tarde” (Negro).

¹⁴El Caporal según estas personas, es una danza que se baila en gran parte de Bolivia y Perú.

vuelvan a hacer: “Otra vez los mismos!”. Este ejercicio se repitió con diferentes personas y fue el mismo hombre en todo momento quien indicaba a los demás lo que debían realizar¹⁵.

En las horas de la tarde, a las 2:00 p.m. todos los presentes se sientan en el suelo formando un círculo, uno de los hombres quien no es el mismo que daba las indicaciones al inicio del día, menciona que ese día se escogerá el bailarín del mes y cada uno de los presentes debe escribir en un papel quien de ellos considere que debe tener dicho reconocimiento haciendo la aclaración de que ni él ni “el negro” están participando. En este instante es cuando me doy cuenta que “Negro” es la persona que desde el inicio del día daba las indicaciones a los demás. El hombre que se encontraba hablando, añade que la persona que entre todos escojan podrá elegir las danzas de la siguiente presentación.

De inmediato comienzan a escribir en una hoja cada una de las personas y el hombre que estaba hablando recoge los papeles. Él comienza a decir los nombres que fueron escrito en los papeles: “Valeria, Camila, Alejo, Ricardo...” después de un momento: “Valeria lleva dos, Ricardo cuatro...” y cuando termina de leer las hojas, con seis votos se elige a Ricardo como el bailarín del mes. Todos aplauden y Negro le dice que puede escoger las danzas que quiere bailar.

Después de esto, las personas se comienzan a poner de pie y Negro vuelve a decir: “cuatro mujeres y cuatro hombres” mientras se dirige al lugar donde está el computador. Cuando están las ocho personas en el espacio y las demás se sientan en el suelo, comienza a sonar una canción y de inmediato estas ocho personas realizan movimientos con el cuerpo de manera similar.

Cuando esto termina, ambos hombres se sientan en una esquina, hablan en voz baja y escriben en un cuaderno. Pasan unos minutos y Negro dice: “Juancho y yo vamos a mencionar las personas y las danzas que van a bailar el próximo sábado”. En este momento me percaté que el hombre que hablaba sobre el asunto del bailarín del mes lo llamaban “Juancho”.

Negro comenzó a decir nombres: “Valentina, Laura Bedoya, Camila y Daniela... y de hombres Nilton, Alejo, David y Ricardo, bailan Caporal. Arbeláez, Daniela Zuluaga, Valeria y Natalia... de hombres Negro, Juancho, Gustavo Y Fabio...Sanjuanito”, añade “Como

¹⁵Este ejercicio se terminó a las 12:30 de la tarde, después me retiré del lugar y regresé a las 2:00 de la tarde.

Ricardo es el bailarín del mes, él decide si quiere bailar esa o quiere bailar otra”, este responde “deje así, está bien”.

Cuando Negro y Juancho terminan de decir los nombres de las personas con sus respectivas danzas, dicen que es hora de comenzar a guardar, de inmediato todos comienzan a recoger los maletines que se encuentran en el suelo y a desconectar el computador y el equipo de sonido, van saliendo del colegio y algunos se van despidiendo. Las personas que llevan el equipo de sonido junto con otras se dirigen a una casa que se encuentra a dos cuadras del colegio, aquí les abre la puerta una mujer y mientras uno de los hombres entra con el equipo de sonido en los brazos, los demás se quedan afuera de la casa. El hombre sale después de un momento y de inmediato todos se despiden y se van de la casa, esto alrededor de las 5:00 de la tarde, de igual modo me retiro hasta el próximo día de observación.

2.2.Las primeras interpretaciones

Con esto finaliza el primer día de observación y con la descripción realizada surgen varias interpretaciones, identificando las diversas prácticas de estas personas. En primer lugar, hay una diferencia constante entre los hombres y las mujeres, desde la forma como van vestidos, hasta los diferentes movimientos con el cuerpo. Sin embargo, llama la atención la diferencia en los movimientos que hacen con el cuerpo tanto de los hombres como de las mujeres¹⁶. En la descripción anterior no se distingue con precisión, solo hasta las observaciones siguientes se identifica lo que intentan hacer a la hora de separar los hombres de las mujeres: igualar movimientos colocando al frente a dos personas (hombre-mujer) para que las demás los tengan de referencia.

Con los dos hombres: “Negro” y “Juancho”, se observa su papel de líderes frente a las demás personas, son estos quienes dicen y dirigen lo que se realizará en el día de ensayo, los encargados de elegir qué persona baila determinado ritmo musical y los que presentan al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa frente a personas que no conocen de este.

¹⁶Dicha diferencia se desarrollará en el capítulo 4: “El capital corporal como forma de transmisión de las prácticas dancísticas”.

Negro les dice lo correspondiente en voz alta, la mayor parte del tiempo tiene un cuaderno pequeño y un lapicero, cada vez que escoge a las personas que van a bailar determinado ritmo musical lo hace de pie y mirando a las personas de forma atenta. Cuando están bailando y hacen un movimiento que para él no es el respectivo en la danza le dice a otra persona (quien se encuentre cerca al equipo de sonido) que repita la canción y de inmediato explica los diferentes movimientos en frente de los que están bailando mientras estos lo observan.

Su mirada -cuando las personas están bailando- se dirige en gran parte a los pies de estos y cuando alguno hace un movimiento que no corresponde para él, se ríe y dice que vuelvan a repetir lo que están haciendo. Estas acciones pueden derivarse de un mayor capital corporal en comparación a las demás personas, incluso de su papel como “director” en el mismo grupo.



FOTO No. 5. Negro explicando a los miembros del grupo la forma como deben realizar el ejercicio.

Juancho no realiza las mismas cosas que hace Negro, incluso este es tratado de igual forma como las demás personas que están presentes. Lo curioso es que Negro es quien solicita la ayuda de Juancho en algunas situaciones, por ejemplo, cuando van a elegir las personas que bailan determinada danza; cuando Negro falta algún día de ensayo Juancho es quien dirige ese día, y cuando este se presenta frente a personas nuevas dice de manera graciosa “soy el segundo al mando” mientras que los presentes se ríen.

Juancho para indicar a las personas lo que debían hacer, lo hacía en voz alta al igual que Negro, sin embargo este se centraba en el rostro de cada una de las personas: “¡No veo sonrisas...Necesito expresión!”, esto lo decía cuando la persona no sonreía mientras estaba bailando.

Se observa cierta legitimidad para Juancho en los integrantes del grupo, dicha legitimidad es derivada de su formación intelectual y su aporte académico con investigaciones sobre el tema de lo “andino” desde lo histórico, esto explica el análisis que hace en la “expresión” -como él mismo dice- mientras los demás miembros están bailando. También hay cierto capital corporal al igual que Negro, la diferencia es en el significado que cada uno le da a determinada danza: Negro con los movimientos y Juancho con la interpretación, claro está que esta diferencia complementa el trabajo en el grupo y esto se ve reflejado en el escenario.

Estas primeras interpretaciones que a lo largo del documento se desarrollarán, enseñan las dinámicas que llevan a cabo estas personas cuando se reúnen. Se identifican diferentes prácticas y percepciones en estas personas que llevan a pensar sobre la existencia no solo de semejanzas sino también de diferencias a la hora de realizar dichas prácticas.

A continuación, se pretende conocer el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa a través de la mirada que tienen estas personas sobre su grupo con el fin de identificar lo que realizan, en primer momento con sus discursos y en segundo lugar con las prácticas realizadas desde lo observado.

2.2.1 ...lo que intentamos hacer es rescatar el folclor latinoamericano a través de la danza... la mirada de uno de los integrantes sobre el quehacer del grupo

Se pretende identificar las diferentes prácticas que realiza el grupo, en este caso se tomará en cuenta la visión de una de las personas quien fue relevante desde el momento en que me acerque al espacio de ensayo y en el transcurso de toda la investigación. Negro es el portero¹⁷, fue clave porque reflejaba - a mi parecer- la figura de líder frente a los otros. Cuando llegan personas nuevas al espacio donde ensayan este es el primero que habla:

¹⁷El portero es quien facilita o bloquea el acceso en el campo y quien es el punto inicial del contacto etnográfico, aunque no en todos los casos (Hammersley & Atkinson, 1994).

Mi nombre es Jhon Alex, todos me dicen Negro... Somos la Fundación Cultural Nuna Kallpa que en vocablo quechua significa fuerza y espíritu, nosotros somos un grupo de jóvenes que lo que intentamos hacer es rescatar el folclor latinoamericano a través de la danza. Bailamos ritmos latinoamericanos, ritmos de Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y de Colombia...Nos reunimos todos los domingos a ensayar, algunas veces para las presentaciones y otras veces nos dedicamos a hacer montajes de ritmos nuevos¹⁸ (Negro, director coreográfico del grupo).

Según lo que dice Negro, estas personas conforman un grupo de danzas cuya finalidad es bailar, y no bailan cualquier ritmo, en este caso son “ritmos latinoamericanos” específicamente de Ecuador, Perú, Argentina, Bolivia y Colombia.

Cuando Negro les pregunta a las personas nuevas sobre su experiencia con la danza, llama la atención que estas digan: “Me gusta bailar música andina”, esto me pone a pensar si existe alguna relación cuando mencionan “ritmos latinoamericanos” y “música andina”.

De manera informal me acerco a Negro y le planteo la anterior duda, este dice que se está acostumbrado a decir música andina:

En la Loma¹⁹ vos ves que a cada rato dicen música andina y la gente le comienza a decir así, incluso nosotros cuando hablamos, pero precisamente se intenta rescatar el folclor de Latinoamérica en general; si dicen solo música andina se dejaría por fuera muchos otros países, por ejemplo nosotros bailamos huayno y es una danza de argentina y argentina no hace parte de la zona andina... (Negro, director coreográfico del grupo)

La persona que fue escogida como el bailarín del mes, Ricardo quien se encontraba al lado de Negro al escuchar lo que decía menciona:

Es que la música andina como su nombre lo dice, es de los Andes, son tradiciones de un pueblo, por ejemplo, a ellos les enseñan a tocar los instrumentos andinos de otra manera, es algo más espiritual, ellos le dicen a uno que no improvise con las escalas musicales y que se toque con el alma. Sino que se ha comercializado el nombre, los indios que se paran en los centros comerciales dicen música andina: lleve el cd de música andina...

¹⁸Negro es la persona encargada de explicar a las personas nuevas lo que hacen. Él mismo inicia hablando y le dice a los demás que están presentes que se vayan presentando frente a estas personas que llegaron, diciendo su nombre, su edad, su profesión y el tiempo que llevan en el grupo.

¹⁹La Loma es un espacio de la ciudad de Cali donde se reúnen diferentes personas a bailar estos ritmos.

pero es que si dicen música latinoamericana la gente lo asimila con la música protesta, la música de Mercedes Sosa, y la gente ya sabe que la música de los tubitos como le llaman a la zampoña es la música andina... (Ricardo Cano, miembro del grupo)

No hay una inconformidad alguna cuando Negro presenta al grupo, esto se entiende como una aprobación frente a lo que ellos realizan: son un grupo de jóvenes que bailan ritmos latinoamericanos. Cuando se le pregunta sobre la diferencia entre música andina y ritmos latinoamericanos, Negro no niega la existencia de la “música andina”, incluso Ricardo complementa su idea, hablan de una especie de transición del concepto que está impregnado por los procesos de modernización: “los indios que se paran en los centros comerciales dicen música andina...”

Se observa una separación de pensamientos en las personas del grupo frente a las que no pertenecen a este, con el concepto que maneja Negro sobre “música andina”: “En la loma vos ves que a cada rato dicen música andina...precisamente se intenta rescatar el folclor de Latinoamérica en general...”, esto significa que las personas que frecuentan ese lugar y dicen “música andina” están aceptando dicho concepto, incluso las mismas personas del grupo. Se añade la explicación de Ricardo cuando afirma que la “música latinoamericana” se relaciona de inmediato con la música protesta lo que justifica el hecho de decir “música andina”.

Sin separarnos de las dinámicas de estas personas en otros espacios, me dispuse a identificar cada ritmo que dicen practicar, esta vez desde la perspectiva de Negro.

Cuatro hombres y cuatro mujeres se ubican en el espacio donde generalmente realizan las coreografías, Negro dice en voz alta “Sanjuanito” y comienzan a bailar estas ocho personas. Me dirijo donde él después de que terminan la danza y pregunto de manera informal ¿Qué es Sanjuanito? Este responde:

Es la danza representativa de Ecuador y de hecho representa identidad para los ecuatorianos, por eso vos ves que se hacen muchos gritos en la danza y por ejemplo los trajes tienen muchos colores vivos, porque es como alegría para ellos (Negro, director coreográfico del grupo)

Aprovecho y pregunto lo mismo a una de las mujeres que está cerca y que mira con atención lo que están haciendo las personas que están bailando, esta responde que es una danza de Ecuador que se baila mucho en ese país y que es muy alegre.

Por lo pronto se distingue para estas personas que “Sanjuanito” es una danza de Ecuador. Sin embargo no es lo único que bailan, cuando Negro dice de nuevo cuatro mujeres y cuatro hombres, estas preguntan “¿Qué Negro?”, él responde: “Tinku”, con un gesto de alegría una de las mujeres comienza a decirle a otra: “Sentate lo hago yo”. Comienza a sonar la música y Negro me dice:

Mira el Tinku... Aquí se encuentran dos comunidades y se comienzan a pelear entre ellas por eso vos ves que los hombres en una parte se tiran al suelo y se empiezan a golpear entre ellos...aquí no lo hacemos, pero por lo general en las presentaciones si hacen como si estuvieran peleando. Esto es un ritual para ellos donde se derrama sangre y esas cosas, pero nosotros lo representamos como una danza (Negro, director coreográfico del grupo).

En este punto se distingue otro tipo de baile con la explicación de Negro, por un lado la danza “Sanjuanito” como un baile de alegría y por el otro, la danza “Tinku” que es un ritual donde se derrama sangre.

Está la curiosidad de saber cuáles son las otras danzas, así que decidí preguntarle a Negro si podía asistir a una de sus presentaciones²⁰, de inmediato dijo que estaba invitada. Para esos días tenían varias presentaciones, pero decidí enfocar la observación en la que se realizó en el barrio El Poblado de la ciudad de Cali en las horas de la tarde, pues Juancho en uno de los ensayos pasados mencionó en voz alta que en esta al pedir un “show de una hora” iban a hacer un recorrido por Latinoamérica bailando casi todos los ritmos que tenían ellos.

Esta presentación fue conseguida por la madre de una de las mujeres del grupo que trabaja en Proyectos con la Secretaria de Cultura de la ciudad de Cali, aquí solicitaban diferentes grupos

²⁰ Este término es utilizado por las personas del grupo de danzas cuando son invitados a bailar frente a otras personas en diferentes espacios.

de baile y de música en diferentes tarimas que estarían ubicadas durante nueve días en varias partes de la ciudad, por lo que invitaron a este grupo siendo un “grupo de danzas folclóricas”.

Ese día me ubique donde estaban las demás personas esperando que salieran. Antes de comenzar a bailar, una de las mujeres del grupo quien vestía un traje con varios colores, al igual que su rostro maquillado y un sombrero en la cabeza, subió a la tarima y con un micrófono en la mano comenzó a hablar explicando quienes eran ellos y lo que pretendían mostrar ese día:

Buenas tardes, nosotros somos la Fundación Cultural Nuna Kallpa que en vocablo quechua significa fuerza y espíritu, somos un grupo de jóvenes que a través de la danza intentamos rescatar el folclor latinoamericano. En el día de hoy vamos a mostrarles diferentes ritmos latinoamericanos iniciando con una danza amazónica llamada el Tobas característica de Bolivia donde se representa al indio Tobas protector de la naturaleza. Seguido de un Sanjuanito, danza característica del pueblo ecuatoriano que representa identidad y alegría. Nos vamos de nuevo a Bolivia con una danza ritual del norte de Potosí llamada Tinku. Por último, nos trasladamos a la zona andina de Colombia con un bambuco representando al campesino colombiano donde el hombre sale a cumplir las labores del día y la mujer tímida intenta ser conquistada por este campesino (Valentina, miembro del grupo)²¹.

Llama la atención que Valentina estaba leyendo una hoja que Juancho le había pasado antes de que subiera a la tarima. Horas antes este estaba escribiendo lo mencionado por la mujer y ninguna de las personas del grupo manifestó alguna inconformidad después de que Valentina se bajara de la tarima. Por el contrario, Negro tomó el micrófono después de que bailaran la última danza y dijo lo mismo que se había mencionado, expresando un acuerdo con dicha información.

Valentina llama al “Tobas” como una danza amazónica que representa al indio tobas, por otro lado la danza del “Sanjuanito” representa identidad para los ecuatorianos, “Tinku” como un ritual de Bolivia y el bambuco al campesino colombiano. Cada una de las danzas según lo mencionado por esta persona, representa algo específico en un lugar determinado mostrando la clasificación dicha por Negro permanentemente. Cabe aclarar que la clasificación va más

²¹ En este momento me dispuse a grabar lo que Valentina decía con el fin de que no quedara por fuera algo de lo que haya mencionado.

allá de la diferencia de contextos, cada uno posee variabilidad de características que permiten diferenciación, estas características serán desarrolladas posteriormente.

Hay una aprobación por parte de las personas con el quehacer del grupo y no hay alguna objeción cuando se trata de presentar al grupo como lo hace Negro y Juancho; por el contrario, los demás miembros complementan la información o guardan silencio en el desarrollo del discurso de los que presentan el grupo.

Me quedaría corta en la interpretación de su percepción. No se puede dejar de lado la observación de cada una de sus prácticas: los diferentes movimientos que realizan, sus gestos y el tipo de vestuario a la hora de realizar determinada danza, lo anterior, con el fin de identificar una tipología de estas mismas. De acuerdo con esto, se logrará identificar las prácticas de estas personas, esta vez con la observación en los diferentes espacios donde estos están presentes.

2.2.2 Este es el trabajo que nosotros hacemos...

Las diferentes prácticas desde la mirada del observador en un día de presentación

Es con el discurso de Negro que se definen las diferentes danzas: un indio Tobas, un ritual, un campesino colombiano, cada una de estas representaciones se diferencian a la hora de realizar movimientos con el cuerpo. Según la definición de ellos, un indio Tobas realiza movimientos diferentes a los de un campesino colombiano. Es precisamente este tipo de diferencias que llevan a la clasificación de los diferentes ritmos latinoamericanos que tanto se han mencionado. Esta diferencia también se observa en el vestuario que llevan puesto y en los diferentes gestos que realiza cada una de estas personas, eso es lo que se identifica en la observación realizada.

En mis visitas anteriores al espacio de ensayo observé, además de la danza, que los diferentes vestuarios y la variabilidad de gestos tienen un significado en particular. A continuación se describe de forma sistemática algunas de las danzas que se presentan en el evento mencionado; de este modo se captan diferencias en ellas que van desde el vestuario, los movimientos de cada parte del cuerpo y los diferentes gestos de los bailarines, esto aporta de

forma relevante al análisis posterior sobre la interpretación que tiene el grupo sobre las prácticas realizadas y transmitida a sus miembros.

2.2.2.1. La danza del Tobas

La primera danza que presentaron fue la danza “Tobas”. Subieron a la tarima ocho personas, los hombres tenían mascarar con grandes plumas de colores en su cabeza: rojo, negro y blanco, las mujeres sin máscaras, pero con las mismas plumas que tenían los hombres. Todos vestían con un traje de color amarillo y en los tobillos llevaban amarrados un objeto de color café que generaba un sonido cada que estos daban los pasos²². Las mujeres tenían un maquillaje en sus ojos de color azul, amarillo y rosado que al mirar al público estos resaltaban. Cada bailarín llevaba en la mano derecha un objeto largo y delgado con cintas de varios colores al que llamaban “lanza”.



FOTO No. 6. Presentación de la danza “Tobas” en el barrio Floralia de la ciudad de Cali

Cuando comenzó a sonar la música, las ocho personas se movían con el cuerpo casi que agachado hasta que se formaron dos rombos, después de varios saltos comenzaron a hacer movimientos con los pies, desplazándose de un lugar a otro variando las figuras entre sí. Cada

²²Al preguntar a Juancho sobre el nombre de estos objetos, me contestó que se llamaban “chajchas”, pezuñas de llamas, cabras y ovejas y que son utilizadas a su vez como instrumento en algunas zonas de Perú y Latinoamérica.

paso que daban se caracterizaba por los saltos tanto de un pie como de ambos, como si estuviesen cazando pues en ningún momento soltaban la lanza que llevaban en la mano derecha. Todo el tiempo su cabeza permanecía mirando hacia arriba, esto se complementaba con los movimientos bruscos por parte de los hombres y menos fuertes en el caso de las mujeres.

En la parte gestual, las mujeres sonreían permanentemente, contrario es el caso de los hombres quienes llevaban una máscara en su rostro durante toda la coreografía lo que impedía visualizar sus gestos.

2.2.2.2 La danza “Sanjuanito”

Cuando se terminó la danza “Tobas”, los bailarines bajaron de la tarima, Valentina de inmediato subió y mencionó: “Seguimos con un Sanjuanito que es el ritmo característico de nuestro país vecino Ecuador”. Bajó de la tarima y se ubicó donde estaban las demás mujeres que llevaban puesto un vestuario similar.

Los hombres subieron y cada uno se ubicó en un extremo del espacio, dando la espalda a las personas que los veían. Estos vestían un pantalón blanco que era sujetado por un cinturón de colores y una camisa del mismo color del pantalón, en el centro tenía una figura de varios colores, en el cuello llevaban algo parecido a una bufanda de color rojo y en la cabeza una especie de pañuelo de varios colores.

Después de un momento las mujeres subieron a la tarima, estas vestían una blusa blanca con figuras de colores, llevaban un cinturón que sujetaba una falda que llegaba hasta la altura de las rodillas; cada falda era de un color diferente: roja, amarilla, azul y verde, en la cabeza llevaban un sombrero blanco con un pañuelo que sujetaba el mismo.

La canción comenzó a sonar y de inmediato distinguí que era mucho más rápida que la anterior, los movimientos que realizaban no llevaban saltos como la danza “Tobas”. Los hombres comienzan realizando movimientos con los pies, levantándolos a la altura de la cintura, primero el derecho y luego el izquierdo, se mueven haciendo la forma de un círculo y dando vueltas en el puesto. Después de gritar “¡Hey!” Las mujeres se desplazan formando una fila, con el mismo movimiento en los pies que hacen los hombres, llegan donde estos y todos gritan al tiempo “¡Hey!” “¡Eso!”.

Las mujeres y los hombres tienen todo el tiempo la mano en la cintura. Hacen varios círculos intercalándose entre sí de forma rápida mientras realizan los mismos movimientos con los pies. Finalizan con un “¡Je!” que gritan todos al tiempo.

Tanto los hombres como las mujeres mantenían una constante sonrisa y en varios momentos gritaban al tiempo “¡Hey! ¡Jejei! ¡Eso!”.

Con estos gritos recuerdo el día que pregunte a Negro sobre esta danza, él dijo que es una danza que representa alegría y por eso los gritos permanentes.



FOTO No. 7. Presentación de la danza “Sanjuanito” en el Parque de la Caña de la ciudad de Cali

2.2.2.3 La danza “Tinku”

A continuación, Negro mencionó:

Ustedes acabaron de ver el Sanjuanito que es el ritmo representativo de Ecuador... a continuación nos dirigimos al norte de Bolivia con una danza-ritual característica de la región del Potosí, el Tinku que significa encuentro, acá ustedes van a ver que dos comunidades se enfrentan. Esto es un ritual que hacen comúnmente en esta región y nosotros lo venimos a representar el día de hoy (Negro, director coreográfico del grupo)

De esta manera se suben ocho personas formando dos grupos ubicándose en diferentes esquinas del espacio. Las mujeres llevan vestidos largos que les llegan hasta sus tobillos, estos vestidos tienen en algunas partes formas de colores llamativos y un cinturón de la misma manera, tienen además un sombrero con varias plumas de colores verde, rojo y amarillo, a su

alrededor varias cintas delgadas con estas mismas características. Bajo el sombrero tenían puesto algo parecido a un manto de color naranja.

Los hombres llevan un pantalón negro con líneas delgadas de colores, una camisa de color blanca y encima una especie de chaleco, unos rojos y otros morados con figuras llamativas. Tienen un cinturón de cuadros de colores y en la cabeza un sombrero con bolas y plumas de colores.

Las sonrisas en este caso no se veían, se mostraba un gesto retador entre los bailarines, que fue constante durante toda la danza, siendo este el único gesto durante toda la coreografía.

Suena la música y cada grupo²³ se va acercando al centro y luego alejando, repiten esta acción dos veces, luego las mujeres se separan dando una vuelta y se ubican en cada esquina haciendo un movimiento hacia adelante con las manos en la misma dirección que van sus pies. El cuerpo se encuentra casi que agachado, su pie derecho tiene mayor fuerza al tocar el suelo siendo continuo, esto sucede mientras los hombres se encuentran en el centro y se empujan.

Con la mano derecha los hombres golpean el suelo, las ocho personas forman un círculo y comienzan a realizar movimientos con su cabeza de un lado a otro. En esta danza no hay gritos.

Más adelante, Los hombres se vuelven a empujan y se tiran al suelo, a mi parecer como si estuvieran peleando. Esta danza termina cuando las mujeres y los hombres se ubican en una fila y dan vueltas pasando por cada una de las personas, las mujeres terminan agachadas con el brazo derecho estirado y los hombres con los brazos arriba, luego las ocho personas forman un círculo y se abrazan entre ellos, volviendo a los grupos iniciales y retirándose del espacio.

2.2.2.4 La danza “Bambuco”

Negro de nuevo sube a la tarima, cuando terminan los aplausos de los espectadores, toma el micrófono y dice:

²³Cada grupo estaba conformado por dos hombres y dos mujeres.

Por último, cerraremos con el Bambuco, es una de las danzas más importantes de nuestro país. Esta danza representa al campesino colombiano que sale todas las mañanas a trabajar recogiendo café, mientras la mujer se queda haciendo las labores del hogar. Entre la mujer y el hombre hay coqueteo constante que lo veremos en la danza, con ustedes el bambuco. (Negro, director coreográfico del grupo)

Los cuatro hombres se suben a la tarima, estos visten un pantalón de color azul con líneas blancas que está doblado a la altura de los tobillos, una especie de delantal de color blanco sobre este y un machete, una camisa de diferente color (amarilla, azul, rosada, verde), un pañuelo de color azul que llevan amarrado en el cuello, un poncho a la altura de los hombros y un sombrero de color blanco en la cabeza.

Cuando suben las mujeres, estas captan mi atención de inmediato, llevan faldas largas y anchas estampadas con flores y cintas de colores acompañada de un delantal blanco, una blusa de color blanco que les cubre los brazos y un pañuelo rosado en la cabeza. Cada mujer tiene dos canastos, uno amarrado en la cintura y el otro en las manos.

Con el sonido de los pájaros de fondo musical dice uno de los hombres en voz alta “¡Como le va hombre!”, mientras saca el machete y lo golpea contra el suelo. En este momento entran las cuatro mujeres, se abrazan entre ellas y una dice en voz alta: “¡Quiubo mija!” mientras otra dice: “¡Como está de bonita vecina!”.

Cada hombre se ubica en una esquina del espacio y uno de ellos silva, en ese momento cada mujer se dirige hacia un hombre y le entrega uno de los canastos. Aquí algunas de ellas tocan la frente de su pareja, mientras otras le ayudan a poner el canasto en la cintura. Cuando comienza a sonar la música los hombres salen detrás de las mujeres formando cuatro parejas en una sola línea.

El movimiento de los pies de hombres y mujeres es arrastrándolos al suelo, no se parece al movimiento que hacen con la danza “Sanjuanito” ni a ninguna de las danzas anteriores. Las mujeres complementan estos movimientos con ayuda de los brazos, tomando cada punta de la falda y moviéndolos en conjunto. Por su parte, los hombres lo complementan tomando cada punta del pañuelo a la altura de sus hombros.



FOTO No. 8. Presentación de la danza “Bambuco” en el Parque de la Caña de la ciudad de Cali

Estos movimientos por lo general son en pareja (hombre-mujer), el pañuelo juega un papel importante pues la mujer siempre intenta quitárselo al hombre y este lo evita. Se forman rombos y líneas entre las parejas, intercambiándose continuamente.

La sonrisa persiste en esta danza al igual que un coqueteo entre los bailarines, viéndose la insistencia del hombre por enamorar a la mujer, y esta cediendo poco a poco frente a él.

Cuando finaliza esta danza, de inmediato el negro les dice a los bailarines que suban a la tarima, estos suben con los vestuarios descritos anteriormente, Negro dice:

Muchas gracias por la invitación hecha por la Secretaría de Cultura y muchas gracias a ustedes por darnos este espacio. Este es el trabajo que nosotros hacemos y los jóvenes que quieran hacer parte de esto, nosotros ensayamos todos los domingos de 10:00 de la mañana a 5:00 de la tarde en el Colegio siete de agosto (Negro, director coreográfico del grupo)

La presentación finaliza al igual que mi observación por ese día. No se puede negar la relevancia de esta descripción porque en este punto se evidenció lo que Negro mencionaba anteriormente sobre los diferentes ritmos latinoamericanos. Diferentes movimientos, variabilidad de vestuarios, al igual que diferentes gestos en el rostro de los bailarines, es lo que hace pensar que existe una clasificación sobre las diferentes prácticas que realiza el grupo.

Estas prácticas conllevan a una interpretación sobre el quehacer del grupo, ahora se trata de identificar este quehacer a partir del ejercicio sociológico que se mencionará a continuación.

2.3 Las prácticas dancísticas a partir de la interpretación

El discurso de Negro junto con el de otras personas del grupo se relaciona con las prácticas reflejadas en la observación participante, muestran el quehacer del grupo y se identifica con la descripción de estas dos miradas. Existen prácticas que son llamadas por estas personas como “danzas” y se realizan en el espacio de ensayo hasta que se retiran de este mismo. Predomina la ejecución de movimientos con el cuerpo que se determina a partir de los diferentes ritmos.

Ulloa²⁴ (2003) en su ensayo “El baile, un lenguaje del cuerpo”, hace una diferencia entre el danzar y bailar, se refiere al primer término como una representación imitativa, integrada al sonido instrumental que se realiza con diferentes grados de semejanza o desemejanzas, como representación de algo externo a ellos (2003, pág. 128)

En este caso los bailarines se refieren a la práctica de la danza como algo que está perdido y su objetivo es recuperarlo, siendo conscientes de un proceso de transformación a lo largo del tiempo que ha tenido lo que denominan “folclor”.

Existen varias nociones que reflejan el quehacer del grupo: la recuperación del folclor latinoamericano, la variabilidad de movimientos y los diferentes ritmos de cada uno de los contextos mencionados. Se observa una relación entre lo que ellos entienden por “folclor” y lo que llaman “danza”. Cuando estas personas hablan de folclor dan a entender que existe un conjunto de prácticas que representan un espacio determinado, que ha estado por mucho tiempo pero que se han perdido en cada uno de los contextos mencionados.

La danza no está muy lejos de ser una práctica que representa determinada situación. Kaeppler (2003) al explicar la noción de danza se refiere a esta como “forma social específica de un grupo o una sociedad” (2003), lleva a pensar que tiene algún contenido determinado que representa socialmente. La autora también señala que la danza tiene en cuenta valores culturales específicos, por ello no es un concepto universal, permite una clasificación y no

²⁴ Se tiene en cuenta la importancia de los trabajos del académico Alejandro Ulloa sobre la cultura del baile. Estos sirven como aporte para futuras investigaciones sobre el tema de la danza.

requiere una generalización en su definición. Ulloa (2003) menciona que la danza al igual que el baile no cuentan con una partitura dancística que pueda mostrar la forma de ejecutar movimientos, matices y diseños que se generan por la complejidad de interacciones (2003, pág. 126), por esta razón, cuando Negro realiza la clasificación de los ritmos hace alusión que cada ritmo tiene su forma social específica según su contexto sociocultural, al mismo tiempo un contenido que varía socialmente por las múltiples interacciones.

La mayoría de las danzas son imaginadas según con culturas “nacionales” o identidades “étnico-culturales”, a su vez son interpretadas con el fin de ejemplificar algún valor o norma que caracteriza las relaciones sociales y culturales de la región imaginada, ya sean relaciones de género como la forma de conquistar, o prácticas cotidianas como la pesca o la recolecta de algún producto de su región, rituales a un determinado dios o fiestas tradicionales de alguna zona en particular, son roles definidos en el escenario.

La clasificación también se observa en el momento en que Valentina habla sobre las prácticas del grupo, da a entender la importancia de cada danza, y esto me traslada a pensar si la función de recuperación del folclor se está llevando a cabo con la selección de determinadas danzas según el contexto o por el contrario, están excluyendo otras danzas que pueden ser igualmente representativas.

Estas personas no desconocen otras danzas, sin embargo solo las que realizan son relevantes para ellos en el sentido que son las que fueron transmitidas desde el inicio del grupo, incluso mucho antes, cuando estos ritmos comenzaron a llegar a los espacios donde se realizan actualmente estas danzas:

Los ritmos que bailamos son los que llegaron a la loma, los muchachos se interesaron en bailar y entraron a Samay, luego por las dificultades que tenían con el grupo se salieron y armaron Nuna Kallpa y pues los primeros montajes fueron de esos ritmos que se conocieron en la Loma y que manejaban los muchachos porque los habían bailado en otros grupos...con el avance del grupo se empezó a investigar y se hicieron otros montajes para salir de lo mismo²⁵. (Negro, director corográfico del grupo)

²⁵Esto fue mencionada por Negro en la etapa “acercamiento al campo” cuando se iniciaba el Proyecto de Investigación.

Se observa una visión limitada en ellos sobre el rescate del folclor latinoamericano, se articulan a unas dinámicas de recuperación general que se dan en la ciudad, según Negro estas inician en la Loma, pero con el pasar del tiempo y el conocimiento que los bailarines adquieren con la práctica de la danza, se amplía. Se da paso a nuevas danzas incluyendo nuevos repertorios sin poner límites como ocurrió en un inicio con la creación del grupo.

2.3.1 La clasificación según el vestuario

La clasificación no solo va por las danzas que pertenecen a un contexto determinado, también con lo que llevan puesto a la hora de ejecutarla. El vestuario es representativo en la práctica y por lo tanto de cada uno de los contextos del cual proviene, pues su representación varía. Peter Wade (1999) al hablar de cultura muestra el dualismo entre lo material y lo simbólico, esto se debe a la evolución del concepto donde no solo los discursos sino también los objetos materiales están involucrados en dicha noción. La importancia del vestuario es tomada como representación cultural de un contexto, porque también juega un papel relevante a la hora de ejecutar los movimientos.

El día de la presentación en el barrio El Poblado se estableció una relación entre las danzas y el vestuario. En las danzas donde las mujeres llevaban faldas largas, los movimientos que realizaban con las manos iban sujetas a los extremos de la falda y en algunos casos realizaban una especie de honda con esta misma. Varios movimientos están acompañados de objetos que llevan con el vestuario: las lanzas, los sombreros, los pañuelos, los machetes, las máscaras, y cada movimiento se ejecuta con cada uno de estos objetos de acuerdo a la danza.

Se añaden los colores de cada uno de los trajes²⁶ en las dinámicas de representación, además el papel de las emociones. Negro al hablar sobre la danza “Sanjuanito” hace referencia al color vistoso de las faldas que llevan las mujeres, estos colores se asemejan con la representación de “alegría” que dice significar la danza. Se observa la idea de Peter Wade anteriormente mencionada donde lo material y lo simbólico se unifican, transmitiendo con la danza “Sanjuanito” alegría por sus gritos y por los colores “vistosos” que llevan en sus trajes.

²⁶ La palabra “trajes” es implementado por ellos cuando hablan del vestuario.

Se conoció que los trajes son traídos del lugar de procedencia de la danza y que cada accesorio tiene su propio significado, apoyando la idea de Peter Wade con el dualismo simbólico-material, comprendiendo que el vestuario juega un papel vital en el “rescate de lo folclórico”.

Sandra Huargaya (2014) identifica la importancia del vestuario en las dinámicas culturales afirmando que “detrás de la moda de un pueblo está lo psicológico, lo social, lo político y étnico” (2014, pág. 36), conectándose con el juego del vestuario y el movimiento en cada danza, en este caso se busca realizar la danza lo más similar posible como lo hacen en los contextos ha representar.

2.3.2 La mirada Foucaultiana sobre las prácticas dancísticas

El grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa lo que busca es rescatar un conjunto de prácticas que se exponen como perdidas, las cuales son reflejadas a través de la danza, llaman a estas prácticas “folclor”, entendiéndose como expresiones culturales que se diferencian con el contexto:

Yo digo folclor como una expresión cultural, donde podemos contar historias de cómo vive la gente, cuáles eran sus labores cotidianas: cultivar, cosechar, bailar, enamorar, que son característicos de cada comunidad, por ejemplo: una persona de la costa pacífica no enamora igual que una persona de la costa atlántica²⁷ (Negro, director coreográfico del grupo)

Se retoma a Kaeppler (2003) cuando define a la danza como un “artefacto cultural” que más allá de constar de movimientos posee también contenido social donde el contexto juega un papel importante.

Cada uno de los movimientos que en su conjunto son llamados danzas y en su variedad lleva a una clasificación, consolidan una serie de interpretaciones que se articulan constantemente a la relación espacio-tiempo. Es un conjunto de prácticas que se transmiten en cada una de estas personas y que cumplen la función de trasmitírselas a otros.

²⁷ Esta aclaración se dio en una de las conversaciones con Negro en una de las visitas al campo mientras observaba como interpretaban la danza del bambuco.

Como punto comparativo con lo empírico se trae a colación a Foucault (1990), con el objetivo de identificar los saberes del hombre en determinadas culturas, desarrolla las “tecnologías” como una forma de representación de la razón práctica.

En un primer momento al hablar de las *tecnologías de producción* deja ver la capacidad que tiene el sujeto para producir y transformar cosas; en este caso dicha tecnología se refleja en la producción de diferentes movimientos según la danza realizada, es decir se reconoce la existencia de una danza bien sea “Tinku”, “Tobas”, “Sanjuanito”, entre otras, pero son estas personas que producen los diferentes movimientos, claro está que tienen como referencia otros movimientos de este tipo. Aquí está la capacidad de ellos en lo que Foucault señala como la forma de transformación y manipulación de las cosas, siendo estas danzas características de otros contextos y a su vez expuestas en este.

Por otro lado, cuando Foucault habla de las *tecnologías de sistemas de signos* donde se refiere a los sentidos, símbolos o significados, se relaciona de inmediato con los diferentes “códigos” que se utilizan en cada una de las danzas, como símbolos que diferencian y que muestran una clasificación: el vestuario, los accesorios que complementan dicho vestuario, los movimientos de cada danza, los ritmos e incluso la misma danza como signo que da lugar a una diferenciación.

Las *tecnologías del poder*, tercera de la lista de Foucault no se puede dejar de lado siendo esta la que “determina la conducta de las personas sometiéndolas a ciertos fines” (1990, pág. 48). Con este tipo de tecnología se somete no solo a la conducta del sujeto refiriéndonos a algo subjetivo, sino también el movimiento y los gestos donde la finalidad es representar una cultura que ya está presente, en este punto se ve la dominación. Hay una especie de “dominación inconsciente” en las acciones (movimientos, gestos) que estas personas realizan y que se refleja mientras están danzando, es decir, son objetivadas por estas mismas y también por quienes los están observando.

Por último, la *tecnología del Yo* es la que permite realizar al individuo ya sea sólo o con ayuda de otros las actividades para alcanzar una transformación (Foucault, 1990). En este caso, estas personas, pueden ejecutar movimientos y gestos en conjunto, a través de la interpretación hasta lograr una transformación de la tradición, comunicando emociones tanto para las personas que están danzando como para quienes los están observando.

Según Foucault, estas cuatro tecnologías por lo general siempre funcionan en el sujeto de manera conjunta, generando un proceso de aprendizaje por parte de este, adquiriendo más que habilidades, diferentes actitudes (Foucault, 1990). Se observa la capacidad del sujeto para crear y modificar. En este caso son las personas que forman parte del grupo -desde la perspectiva foucaultiana- que aprenden desde diferentes movimientos hasta variabilidad de gestos a partir de dinámicas culturales, y transforman su actitud frente a dichas representaciones culturales en el sentido que en lugar de “rescatar el folclor latinoamericano” lo que producen es una reinvencción de dichos procesos que ya están creados tradicionalmente, generando su propio significado en su contexto a través de la danza, siendo para ellos un tipo de expresión cultural.

La danza cumple un papel relevante en la trasmisión, porque genera una clasificación al producir diferenciación y cumple la función de representación. La forma cómo ejecutan los movimientos, los accesorios que complementan estos mismos, la diversidad de trajes y los diferentes ritmos, invitan a una recuperación de una “cultura” que en su conjunto es llamada e imaginada como “latinoamericana”, teniendo en cuenta el significado que le dan estas personas, recordando que además de ser una recuperación es también una reinvencción que compara la relación espacio-tiempo anteriormente mencionada.

3. LA INTERPRETACIÓN DE LAS PRÁCTICAS DANCISTICAS SEGÚN LOS MIEMBROS DEL GRUPO FUNDACION CULTURAL NUNA KALLPA

Sin duda, las diferentes danzas descritas anteriormente dejan ver la diversidad de formas culturales que se reflejan en los diferentes integrantes del grupo. Precisamente porque existe una clasificación, se entiende que hay diferentes características que apoyan dicha clasificación: su contexto social e histórico que permean desde su vestimenta y accesorios, complementándolo con los gestos que realizan en cada una de sus coreografías.

El cuerpo es el encargado de generar movimientos físicos y gestuales que logran “encarnar” alguna práctica que define –en este caso- una danza en específico, es el cuerpo mismo el que logra transmitir ese conjunto de prácticas convirtiéndolas en lenguaje representativo a partir de los diferentes movimientos que este ejecuta. Este argumento se articula con lo planteado por Michael Jackson (1983) cuando señala que el cuerpo a través de sus movimientos genera un lenguaje de representación donde cada movimiento tiene su significado (1983, pág. 329). Existe una utilización del cuerpo más allá de ser este un instrumento, es una especie de “puente” que proyecta diferentes prácticas según el contexto donde está inmerso.

Es decir, el cuerpo es el que está interpretando, pero no un cuerpo estático sino uno en movimiento, para que exista una finalidad en el conjunto de movimientos se debe comprender el significado de estos. Debe haber una conexión entre el movimiento y lo que signifique la danza, recordando que esto no es sólo un conjunto de prácticas, también un vestuario, un gesto e incluso accesorios que complementa dicha vestimenta, es una articulación entre lo simbólico y lo material²⁸.

Son las diferentes danzas que junto con lo “material” generan algo representativo; es la unión de un discurso reconocido y de un conjunto de movimientos también reconocidos, los que fundan determinada representación, esto se refleja en cada uno de los cuerpos danzantes a la hora de ejecutar determinada danza.

²⁸Peter Wade (1999) en su estudio de los jóvenes y la música rap, define la cultura como un conjunto de representaciones simbólicas y materiales.

En esta parte del documento, se explorarán las diferentes interpretaciones que algunos miembros del grupo dan sobre las danzas en el momento que se realizan. Lo anterior, a partir de algunos ejercicios realizados por estas personas en el lugar de ensayo los cuales son dirigidos por Juancho y Negro; esto se evidencia en el trabajo etnográfico realizado que se explicará en las siguientes líneas.

3.1 La cuestión de la imitación en las prácticas dancísticas

En uno de los ejercicios dancísticos que participé, me llamó la atención la forma como se pretende explicar la figura de un hombre campesino borracho y machista y la de una mujer campesina morronga. A mi parecer no debe haber una similitud con los movimientos, no todos los campesinos y campesinas al igual que no todas las personas borrachas o morrongas se mueven y hacen gestos de la misma forma, sin embargo en el ejercicio se refleja un patrón con el discurso de Juancho que fue reiterado en varias ocasiones:

Esta es una danza que proviene de la zona andina colombiana, exactamente del departamento de Boyacá y representa al campesino borracho y machista que llega a la casa en busca de su mujer que es una morronga frente a su marido, como que quiere pero no se deja²⁹.

Después de que este menciona que la danza “Carranga”³⁰ representa a este tipo de sujetos con esas características, las personas que hacemos el ejercicio tratamos de igualarnos con los movimientos, sin embargo cuando Juancho dice que se fijará en las expresiones de cada uno, de inmediato veo similitud en lo que para ellos es un hombre borracho y una mujer morronga.

La danza “Carranga” -según la explicación de Juancho- posee un origen cultural lo que lleva a pensar que el papel desempeñado por el hombre y la mujer en la danza es significativo, pues la noción de “campesino” se enseña en este caso como una figura tradicional de un “típico colombiano” que pertenece a un contexto social cuyas prácticas se han construido históricamente y se transmiten permanentemente, por ello la importancia del personaje.

²⁹ Esta aclaración fue hecha por Juancho en frente de todos, antes de comenzar con el ejercicio ese día.

³⁰ La descripción de la danza “Carranga” se encuentra de forma detallada en los anexos del documento.

No hay discusión con las prácticas dancísticas como parte de una representación cultural; para Kaeppler (2003) la danza permea el ámbito cultural y es una forma social característica de un determinado grupo o sociedad (2003, pág. 95), no obstante la representatividad de la danza no implica que los movimientos y los gestos que se efectúen en cada uno de los danzantes sea de forma similar.

La discusión se centra en la interpretación de la figura de hombre borracho y mujer morronga donde características que implica el ámbito de la subjetividad, ya sea un coqueteo o un disgusto deben ser expresadas según un tipo de discurso. En este caso, los hombres al interpretar al “campesino borracho y machista”, realizan movimientos y gestos afines construyendo la idea de que así se comportan este tipo de personas: se pegan entre ellos, caminan doblando los pies, se quitan los sombreros, mencionan frases como ¡Venga mi amor! ¡No se me escondan!, tienen la chaqueta al revés, entre muchas otras características. En el caso de las mujeres todas sonreímos y me incluyo porque dependiendo del gesto de una de las mujeres, realicé casi la misma expresión; miramos a los hombres pero cuando este hace lo mismo le esquivamos la mirada, no nos dejamos tocar de ellos y les pegamos algunas cachetadas mostrando un gesto de enojo hacia estos.



FOTO No. 9. Laura y Nilton en el espacio de ensayo, realizando el ejercicio de la “Carranga” como lo indica Juancho

La encarnación de un personaje, en este caso del campesino o de la campesina colombiana refleja mucho lo que algunos llaman una representación cultural; es la aplicación de un referente discursivo en cada uno de los sujetos, que es aprobado por quienes expresan dicho discurso. Lo anterior se articula a lo expuesto por Susan A. Reed en su artículo *The Politics and Poetics of dance* (1998) cuando habla de una apropiación de la representación.

Si bien, hay un referente en el discurso de Juancho sobre la contextualización de la danza “Carranga”, el debate no se centra si la práctica dancística desea mostrar que es un campesino o una campesina, sino en la forma de interpretar un campesino borracho y una campesina morronga según Juancho, que al parecer es homogéneo a los movimientos y gestos que realizan los demás hombres y la mayoría de las mujeres, estos no son corregidos por él. Existe una interpretación a partir de un discurso general, pero es más una apropiación de cada uno de los bailarines al encarnar la figura de campesino o campesina.

Uno de los hombres que en visitas anteriores se presenta como Juan Camilo, por comentarios de las demás personas presentes y de este, recientemente se retiró de otro grupo de danzas e ingresó hace poco al actual, esto me lleva a identificar diferencias con su representación de campesino borracho. Sus movimientos con el cuerpo son diferentes al igual que la expresión en su rostro: este no menciona frases como los demás hombres y mientras ejecuta los movimientos “joroba” su cuerpo y cierra los ojos en la mayoría del ejercicio sin mirar a las mujeres.

La noción de apropiación señalada por Reed toma fuerza en este ejercicio, es ahora que este concepto se articula a los procesos dancísticos de cada uno de los bailarines. En este caso, Juan Camilo quizás sigue tomando como referente la representación de campesino borracho que adquirió en anteriores grupos y no se empeña en imitar los gestos ni los movimientos de los demás hombres del grupo actual.

La noción de apropiación se relaciona con el “estilo” como forma personal en una determinada interpretación, donde es el mismo bailarín quien impone en la práctica lo que para él es la figura del campesino borracho y morrongo, haciendo objeción sobre la explicación del líder, en este caso sobre Juancho.

Se añade que las prácticas realizadas por Juan Camilo reflejan un conjunto de disposiciones adquiridas en otro grupo de danzas que perteneció anteriormente; esto lleva a Juan Camilo a tener cierto “poder”, y legitimidad por encima de los demás miembros. En algún sentido, posee más capital cultural que se complementa con su capital corporal y lo pone en ventaja en comparación a otros miembros del grupo.

El estilo y la apropiación de determinada figura puede llevar a una transformación de esta hasta el punto que se pierda el significado inicial, como lo menciona Reed (1998) se convierte entonces en una exotización siendo esta una actuación de la representación (1998, pág. 509) que puede llevar a la creación de un significado particular para el bailarín.

Juancho manifiesta que la “Carranga” por ser una danza colombiana debe llevar mucha interpretación. A pesar de ello, cuando una de las mujeres no sonrío y presenta una expresión que a mi parecer refleja cansancio, se le llama la atención y de inmediato adquiere un gesto igual al de las demás: una sonrisa predominante y una expresión que refleja alegría. Mientras hacíamos el ejercicio observo que debe predominar dicha sonrisa en el rostro, dando una idea de que tanto el campesino como la campesina siendo uno borracho y la otra morronga, permanecen con una sonrisa constante. El gesto en este caso se debe conectar con la idea que se tiene de un campesino o campesina, se da a entender que la sonrisa junto con la expresión de alegría es parte fundamental en dicho ejercicio de interpretación.

Se trae a colación la discusión de Farnell en su artículo *Moving Bodies, Acting Selves* (1999) cuando señala que los gestos faciales aunque parezcan los mismos, no se puede suponer que signifiquen de ese modo, hace la aclaración de que en todos los pueblos del mundo se puede sonreír, dicho gesto puede ser por felicidad como por vergüenza, varía según el contexto social (1999, pág. 359). Se asume que el campesino y la campesina deben sonreír porque según, se proyecta alegría desconociendo los diferentes significados que este gesto puede tener, simplemente todos sonreímos porque son las indicaciones dadas por Juancho y porque acordamos que la sonrisa refleja este estado de ánimo.

El ejercicio de la danza “Carranga”, genera un “sistema de signos” como lo menciona Farnell (1999, pág. 343), los danzantes repiten los gestos llevándolos al plano de la imitación. No se desconoce el significado de las danzas, pese a que los diferentes códigos como la sonrisa, las frases que mencionan al hablar, los pies doblados al caminar, la mirada esquiva, entre otros, a

la hora de ser ejecutados se convierten en prácticas imitadas o coreografiadas cuya importancia radica en la habilidad de realizarlas.

Puede existir un proceso de aprendizaje³¹ en las personas con respecto a los diferentes movimientos físicos y gestuales, pero dicho proceso se va transformando según las veces que se realicen estos, con la aprobación de quien esté liderando el ejercicio.



FOTO No. 10. Presentación de la danza “Carranga” en la Loma de la Cruz en la ciudad de Cali.

3.2 Lo representativo a partir de la mirada de uno de los líderes

En el ejercicio de la danza “Carranga” se evidencia un discurso predominante en la explicación por parte de Juancho; dicho discurso supone que se quiere mostrar una representación única del campesino borracho y la campesina morronga; en el momento de realizar los movimientos corporales y gestuales no hay diferencia tanto de las mujeres como de los hombres, asumiendo que un campesino es borracho de una sola forma, al igual que lo es una campesina morronga.

³¹El proceso de aprendizaje se ampliará en el Capítulo: *El Capital Corporal como forma de transmisión de las prácticas dancísticas*.

En las visitas al lugar de ensayo, se logra diferenciar la forma en que Negro y Juancho explican las coreografías; el primero hace énfasis en los movimientos corporales y el segundo en los movimientos gestuales llamándolos “interpretación”. Precisamente porque la interpretación, según Juancho debe reflejar diferentes expresiones relacionadas con el estado de ánimo: enojo de la mujer porque el hombre llega borracho a la casa, rabia de esta porque el hombre intenta cogerla a la fuerza, picardía porque quiere ceder a él, pero se debe hacer la difícil, etc³².

Cuando Juancho explica el significado de la danza “Carranga” no aclara la forma de interpretarla, es solo una referencia del significado de la danza:

Necesito ver sonrisa en las mujeres... ¡Eso Valentina muy bien!... ¡hombres! deben tener los brazos más levantados y miren a la pareja... ¡No se dejen conquistar mujeres!
(Comentarios de Juancho mientras realizábamos el ejercicio de la danza Carranga)

Todo lo anterior demuestra que el discurso de Juancho no es problemático; a la hora de realizar el ejercicio exige cierta uniformidad en los movimientos y gestos, esto lleva a pensar que la representación de esta no es más que la interpretación de uno de los líderes que se legitima quizás por la trayectoria dancística que este presenta.

En palabras de Wacquant quien se referencia a partir de su estudio sobre los boxeadores, puede ser el *Capital corporal* adquirido, siendo este producto del trabajo acumulado; es decir el conjunto de habilidades que adquiere el cuerpo luchador y que se convierten en reconocimiento (2011, pág. 66), en el caso de los cuerpos danzantes, son las habilidades dancísticas las que permiten cultivar algunas disposiciones, al igual que formas de ver y percibir diferentes práctica que generan un reconocimiento que se consolida y se refuerza en la trayectoria que el bailarín presenta en el medio.

El discurso de los líderes se legitima pues permite corregir movimientos y gestos, son estos los que igualan dichos movimientos. Se retoma el psicoanálisis de Robert De Board (1980) en el sentido que los miembros del grupo “introyectan” las recomendaciones realizadas para ejecutar los movimientos, como lo dice y lo hace el líder, llevando a un vínculo entre los

³²Esto fue añadido por Juancho en el ejercicio mientras daba ejemplos de cómo se debe interpretar dicha danza según él.

miembros del grupo, que permite aceptación del discurso de Negro y Juancho, y una “identificación” en estos con los movimientos gestuales y corporales realizados.

Es preciso traer el ejemplo de una de las mujeres –Maira- cuando no estaba sonriendo. Para Juancho su expresión en el rostro no era la adecuada pues no reflejaba alegría como lo debía reflejar su representación de campesina morronga, cuando esta de inmediato sonríe Juancho deja de corregirla. Aquí se legitima el discurso de los líderes, reconociéndolo como bueno y único por parte de los demás a la hora de presentar la danza.

Cuando me encontraba haciendo el mismo ejercicio con las demás personas, mis movimientos gestuales y corporales se referenciaban a partir de una de las mujeres –Valentina-, a mi parecer lo estaba haciendo bien. Tomé como referencia a esta mujer, me pareció que sus movimientos gestuales y corporales se veían estéticamente bien, según la percepción que tengo con la experiencia vista en otros grupos de danzas cuando salen a escena: una sonrisa coqueta que no parecía fingida, su cuerpo erguido que se fusionaba con movimientos sutiles a la hora de mover la falda, y un rechazo a su pareja que está acompañado de sumisión. Esta percepción también es aceptada por Juancho felicitándola y legitimando esta versión de mujer campesina morronga, convirtiéndola en la única, y a partir de aquí calificando a las demás mujeres.

Las demás mujeres comenzaron a imitar los movimientos de ella –por eso Juancho la ubicó en frente de nosotras- tanto así que no nos corregían porque según él, representábamos la mujer morronga como es: la mujer morronga partiendo de los gestos y movimientos realizados por Valentina.

Se reconoce el significado de lo representativo de uno de los líderes; es para Juancho la interpretación realizada por Valentina como la correcta, entonces quien no ejecute los movimientos similares a ella no está realizando el ejercicio de forma adecuadamente. Por tanto, es el discurso de Juancho el que se reproduce a partir de un referente general: es el campesino borracho como lo proponga, al igual que la interpretación de la mujer morronga.



FOTO No. 11. Juancho y Laura Arbeláez dirigiendo uno de los ejercicios en el espacio de ensayo

El discurso de los líderes se legitima por la trayectoria dancística que estos presentan, esto no significa que exista una claridad con la interpretación de un campesino borracho o una campesina morronga, no se descarta la idea que tomen como referencia versiones de otros grupos de danzas y las asuman como auténticas: “Vos ves a los de Carmen López y cuando bailan colombiano lo interpretan muy bien, esa gente se mete en el cuento³³”, al igual que pueden tener varias versiones y por la misma experiencia en el medio dancístico puedan diferenciar la más llamativa a los ojos de ellos, o simplemente su experiencia dancística no se relaciona con el papel de líderes que cumplen, sea más una decisión arbitraria por parte de estos por la función que ellos creen que deben asumir con los demás.

Es pertinente retomar la interpretación hecha en el capítulo anterior con las llamadas *tecnologías del Yo* de Foucault, donde se explica que estas tecnologías implican determinada forma de aprendizaje por parte del individuo, este mismo se modifica no solo en habilidades sino también en actitudes (Foucault, 1990, pág. 48); infiere que dichas tecnologías que explican las dinámicas del sujeto en su interacción permite la adquisición de habilidades y actitudes como las diferentes expresiones que son señaladas por Juancho como interpretaciones: una sonrisa, un coqueteo, un gesto de enojo, un cuerpo erguido, entre otros.

³³Este comentario fue mencionado por Negro en una de mis visitas al campo cuando se practicaba la danza del Bambuco, tomando como referencia a otro grupo de danzas llamado Carmen López de la ciudad de Cali.

Las expresiones son adquiridas por cada uno de los sujetos sin necesidad de un aviso previo porque ya han sido transmitidas, evitando un llamado de atención porque ya reconocen lo que están buscando los líderes en ellos cuando realizan estos ejercicios dancísticos.

Foucault al hablar del *cuidado del si* le da paso al individuo como agente que establece una relación consigo mismo, siendo esto una regla importante en la conducta social (1990, pág. 50), precisamente al ser una regla de la conducta social se obliga a renunciar a sí mismo como él lo menciona; el trasfondo de esto busca la aprobación o desaprobación de conductas y se quedan con la socialmente aceptada, en cierta medida estos “autorregulan” su conducta y no ponen en discusión lo que puede significar determinada práctica en la danza .

Se remite de nuevo al reconocimiento de los movimientos gestuales y corporales de los danzantes; a pesar de que existe un desarrollo de las tecnologías del yo las que llevan a realizar ciertas actividades por cuenta del cuerpo del danzante, obligándolo a “encajar” sus habilidades y conductas con determinada práctica dancística por las exigencias de uno de los líderes.

En los hombres el ejercicio es similar, salvo a los movimientos gestuales y corporales de Juan Camilo que no son corregidos por Juancho, en este caso no hay una conducta socialmente aceptada sobre el hombre campesino borracho que explica este, porque la experiencia dancística del sujeto juega un papel relevante que choca con el papel de líder, este no le llama la atención por la diferencia que hay en sus movimientos en comparación a los demás hombres que realizan el ejercicio. La experiencia del bailarín se impone –no de manera violenta- en la práctica y se aprueba en el quehacer del grupo con los mismos integrantes.

3.3.La discusión entre lo culturalmente representativo y la apropiación de prácticas dancísticas desde un discurso dominante

Eric Hobsbawm y Terence Ranger en su texto *La invención de la tradición* (2002) proponen la noción de tradición inventada definida como un grupo de prácticas construidas que poseen reglas y que son aceptadas abiertamente, buscando inculcar determinados valores o normas de comportamiento (2002, pág. 8). La existencia de tradiciones inventadas se origina en gran

medida por la aceptación de otros, siendo estas un mecanismo de preservación y continuidad del pasado³⁴, es preciso decir que esta aceptación lleva a pensar sobre la existencia de una representación en las prácticas realizadas; es tomada como referente simbólico y es creada a partir del conocimiento de otros sobre unas prácticas originarias.

Las prácticas dancísticas son vistas como el referente cultural de diversos contextos y por ello son relevantes cuando de mostrar frente a otros se trata, dado que es el papel de quien la esté interpretando lo que llama la atención, esta persona a través de sus movimientos y gestos debe reflejar la figura de un agente culturalmente conocido y reconocido: un indio, un caporal, un campesino colombiano, entre otros, a pesar de que existe un discurso homogéneo en estas figuras es la práctica del danzante la que lleva a una total diferenciación.

El papel de los líderes frente al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa refleja dinámicas donde lo representativo solo se tiene en cuenta en los discursos de estos sobre las diferentes prácticas dancísticas. Juancho es quien menciona lo que significa determinada danza, desconociendo que pueden existir diferentes perspectivas sobre estas, modificando los movimientos y gestos de los demás danzantes. Esto se vincula con la noción de apropiación en las prácticas culturales mencionadas por Reed (1998), como una estrategia en el desarrollo de la cultura. Lo que se contempla más allá de una representatividad, es una apropiación de diversas prácticas dancísticas desde los líderes cuya aceptación se da por la trayectoria dancística que estos tienen y que a su vez se apropia en los demás miembros del grupo.

Es el danzante quien refleja la figura representativa, Reed lo define como la personificación del patrimonio cultural (1998, pág. 511), por lo tanto es este quien debe “encajar” con lo representativo del contexto que se está presentando, aunque muestre una imagen transformada del agente cultural que se modifica con el pasar histórico y se refleja en el vestuario, los accesorios y los movimientos. No hay una similitud frente a una práctica dancística realizada, se infiere en este caso que se transforman desde la difusión del discurso de uno de los líderes.

No se descarta una mirada originaria sobre la práctica dancística, incluso Reed con su análisis sobre la danza ritual andina expresa que a pesar de las transformaciones (trajes, adornos,

³⁴ Los autores plantean el ejemplo sobre la configuración de una prenda de vestir como lo es la falda, cuya aparición y preservación en la historia ha sido por la aceptación de los mismos personajes que imponen su uso en diferentes culturas (Hobsbawm & Ranger, 2002, pág. 30).

gestos) se conservan patrones de movimientos característicos de dichas prácticas (Reed, 1998 , pág. 507), puede que existan características particulares de la danza según su contexto cultural e histórico: un campesino puede llevar la vestimenta que los danzantes utilizan a la hora de ejecutar la danza, esto no significa que realicen una representación neta de la práctica.



FOTO No. 12. Interpretación de la danza “Bambuco” conocida entre los miembros del grupo como una de las danzas más representativas de Colombia

Por otro lado, la apropiación de estas prácticas está ligada a la seguridad con la que los danzantes la interpretan. Un ejemplo dado es cuando estos consideran que las danzas colombianas poseen mucha interpretación porque para ellos son un símbolo identitario. Desde Reed, existe una completa apropiación de esta representación porque la consideran propia de su contexto, es aquí que estos deben personificar a un campesino que es tan característico inclusive en contextos ajenos a este: si se habla de un campesino que está recogiendo café se remite a un contexto colombiano; se habla de una imagen nacional idealizada (Reed, 1998), en este caso es el campesino colombiano que se incorpora como propio de este contexto y que obliga a quien lo esté personificando a hacerlo según un estereotipo formado por referencias vistas anteriormente.

Respecto a las danzas que no pertenecen al contexto colombiano, se asocia lo planteado por Reed junto con otros autores sobre la transformación que han sufrido dichas prácticas dancísticas a lo largo de la historia con relación a sus trajes, adornos y gestos los cuales se adaptan a procesos de colonización (Reed, 1998) y se complementan con el significado de apropiación: son atractivas y coloridas como representaciones del pasado precisamente porque no encajan con la auto-representación de la nación, con esto me refiero a la sonrisa que constantemente se observa, mientras realizan determinadas coreografías como la danza “Sanjuanito” o la danza “Caporal”, se interioriza dicha representación y se trasmite de ese modo.

Susan A. Reed señala: “los artistas inventan y reinventan las identidades a través de sus propios movimientos” (1998 , pág. 25), porque es a través de la visión de estos que se refleja una práctica cultural y se personifica en escena en diferentes contextos socioculturales creando su propia representación. No es una aproximación de una práctica representada, es una apropiación de un discurso dominante que se reproduce en los movimientos, gestos y vestuarios de los danzantes, logrando una exotización de esta misma, a su vez lleva a una reinención de prácticas que se transmiten con el pasar del tiempo y se modifican continuamente en el proceso de transmisión entre los mismos bailarines.

4. EL CAPITAL CORPORAL COMO FORMA DE TRANSMISIÓN DE LAS PRÁCTICAS DANCISTICAS

Con el capítulo anterior queda en evidencia el papel de las prácticas dancísticas que realiza el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa; el discurso de los líderes es el que permea el quehacer del grupo debido a que son los que “imponen” algunas visiones sobre diversas prácticas corporales y gestuales, son expuestas como características de determinado contexto sociocultural, lo anterior a la luz del ejercicio de la danza “Carranga” donde los diferentes movimientos y gestos se realizan y son calificados como buenos o malos con base en los discursos de Juancho o Negro.

En las diferentes visitas al lugar de ensayo es evidente que el discurso dominante se expresa por el conocimiento que poseen determinados miembros del grupo con las prácticas que realizan, esto es importante para identificar los procesos de transmisión de estas prácticas en los diferentes danzantes, siendo el objetivo a desarrollar en este capítulo.

El cuerpo es el encargado de crear un lenguaje de representación, cabe resaltar la procedencia de dicho lenguaje que se da en las dinámicas manejadas en el espacio de ensayo, permeando indiscutiblemente a las personas que conforman el grupo.

La sociología de Pierre Bourdieu nos enseña a identificar diferentes tipos de capitales³⁵ a partir de las prácticas y los contextos sociales: el capital económico como posesión de bienes materiales y dinero; el capital social como recursos ligados a una red de relaciones de intercambio de bienes y servicios y el capital cultural como los diferentes elementos que se adoptan en una cultura refiriéndose a los saberes de esta³⁶.

Desde otra perspectiva, Loic Wacquant con su estudio etnográfico sobre los boxeadores trae como referencia la noción de *capital corporal* donde el uso del cuerpo es una forma de capital,

³⁵ Bourdieu, P. (1983). Las formas del Capital. Capital económico, capital cultural y capital social . En P. Bourdieu, *Poder Derecho y Clases sociales* (págs. 131-164). Desclée.

³⁶ La definición de los diferentes tipos de capitales expuesta en este párrafo se complementa con lo aprendido a lo largo de la carrera en relación con el autor Pierre Bourdieu.

este se convierte en un recurso para la permanencia en el gimnasio, siendo el lugar de entrenamiento del boxeador, que a su vez es visto como un espacio de lucha constante por acumulación de técnicas y saberes propios del boxeo. El capital corporal es definido por Wacquant como el trabajo acumulado bien sea materializado o incorporado que al apropiarse de una base privada en este caso de un agente, puede volver propia la energía social y convertirla en forma de vida o de trabajo, se convierten en empresarios corporales (2011, pág. 66).

Con lo anterior, se relacionan los diferentes tipos de capitales que al interactuar constantemente crean nuevas disposiciones en el campo. La situación se ejemplifica con Juancho, quien posee una especie de “poder” al decir quien realiza los movimientos de manera correcta; quizás su capital cultural se refleja en el dominio académico sobre el tema de lo “andino”, y junto con su capital corporal por su trayectoria dancística lo lleva a un grado de reconocimiento mayor, por lo tanto legitimidad frente a otros. Esto no quiere decir que Negro no sea legitimado, en su caso su capital corporal es mayor si se compara la trayectoria dancística frente a otras personas, y es con dicho capital que obtiene su reconocimiento.

El capital corporal es visto en los movimientos corporales y gestuales, desarrollando en los bailarines ciertas habilidades llevando a un tipo de reconocimiento para la transmisión de prácticas como ocurre con los líderes frente a las demás personas del grupo; el concepto de capital corporal se identifica en los procesos de transmisión de las prácticas.

Es el papel de los líderes relevante pues son los encargados de la transmisión de las prácticas en los diferentes sujetos danzantes como lo veremos a continuación.

4.1 El Capital Corporal en los líderes como estrategia para su reconocimiento

Si se retoma el ejercicio expuesto sobre la danza “Carranga” se identifica que Juancho es quien explica la forma como deben ejecutar los movimientos tanto gestuales como corporales:

Vamos a comenzar con el paso básico de la Carranga: dos en el puesto y nos vamos girando con el paso hasta llegar a la otra punta, hombres con los brazos doblados y mujeres con las manos en la cintura. Volvemos a contar dos en el puesto y nos devolvemos así: (Juancho comienza a hacer movimientos con los pies) un, dos, giro por dos: tres, cuatro, cinco y seis en el puesto y me devuelvo... Recuerde siempre mirar a la pareja, Comenzamos... (Juancho, explicando el ejercicio de la danza Carranga).

Negro por su parte lo complementa sin desconocer el ejercicio de este, explicándolo de manera más sencilla desde mi punto de vista, para que las personas las cuales realizábamos el ejercicio lo comprendiéramos más rápido: “No Juancho, es: Un, dos, tres frente, cuatro atrás, un, dos en el puesto y vuelve”. Logrando el objetivo a realizar por parte de los dos.



FOTO No. 13. Negro dirigiendo uno de los ejercicios en el espacio de ensayo

Se identifica una forma de transmisión de una coreografía donde el cuerpo realiza unos movimientos que se traducen en códigos, que los danzantes deben asimilar. Se resalta el papel de los líderes quienes son los encargados de transmitir dichos códigos y se ven como los agentes con mayor capital corporal y otros tipos de capitales como el capital cultural generando en algunos momentos tensiones entre los demás bailarines.

Esta noción de líder va más allá de lo que refleja esta palabra coloquialmente: poder y legitimidad frente a otros; el líder en este caso presenta ciertos conocimientos y habilidades sobre diferentes prácticas que lo llevan a tener un capital acumulado, pero este también es bailarín que al mismo tiempo está aprendiendo nuevos códigos o signos para mejorar sus movimientos corporales y gestuales.

Esto se observa cuando algunos bailarines hacen correcciones en diferentes pasos de Juancho y Negro cuando estos se equivocan en alguna coreografía: “Negro lo estás haciendo mal”³⁷. Las correcciones son acatadas por estos en la mayoría de situaciones, en algunos momentos es Juancho quien hace caso omiso a estas, con un tono burlesco dice en voz alta: “Ustedes son unos bailarines limitados” y los demás solo sonríen; dicha expresión más allá de evidenciar la burla, expone el grado de control que desea llevar Juancho en la situación, no niega que los demás bailarines corrijan alguno de sus movimientos, pero retoma el control para recordarles su papel en el grupo y este se manifiesta de forma clara cuando las demás personas solo sonríen y no responden al comentario realizado por él.

Se añade que Juancho y Negro asisten a las presentaciones del grupo como parte de los bailarines que suben a escena, sin que haya alguna distinción entre ser un líder y ser un bailarín en el momento de presentarse frente a un público.

³⁷ Esta es una de las correcciones realizada a uno de los líderes (Negro) en la danza del Tobas cuando se estaba practicando para una presentación. La corrección fue realizada por Camila quien lleva ocho años danzando en el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa. Esta información se conoce por las charlas de cada una de las personas cada vez que llega gente nueva al grupo.



FOTO No. 14. Juancho explicando lo que se hará ese día en el ensayo a los demás miembros del grupo

El estudio etnográfico de Wacquant, es pertinente para establecer las dinámicas que se manejan en el gimnasio del boxeo, son tomadas desde una perspectiva masculina con los criterios de capital corporal que se manejan en este, dicho gimnasio no es más que el espacio de ensayo para los bailarines que en palabras de Wacquant es representado como una maquinaria social donde se crea el cuerpo del luchador (2011, pág. 66) en este caso el cuerpo del danzante, es con ayuda de un “entrenador” al que nosotros lo denominamos líder, que se desarrollan las habilidades físicas y gestuales de los bailarines; estas habilidades son las que hacen parte del capital corporal con la definición que hace Wacquant (2011).

El líder no desconoce la variabilidad de estilos que puede haber entre los danzantes, existe un predominio de movimientos que se da a partir de la perspectiva de este, siendo el líder él que enseña los diferentes códigos o signos según las habilidades y conocimiento que posee. Esto conlleva al análisis de Loic Wacquant denominado *Conexiones carnales: sobre corporización, aprendizaje y pertenencia* (2008/2009) donde los entrenadores dan cuenta de los diferentes estilos de los boxeadores, estos insisten que sin importar que el sujeto sea “negro” pueden “hacer negro” a un boxeador enseñándole diferentes técnicas y estrategias sin que exista una preocupación por el origen de cada uno de estos (2008/2009, pág. 18). Es el papel del entrenador – en este caso del líder- el encargado de “moldear” al danzante a través de técnicas

y estrategias que ha adquirido por su experiencia a lo largo del tiempo, dejando a un lado el origen sociocultural del bailarín, de esta forma se desarrollan nuevas prácticas de contextos ajenos a ellos.

El líder no solo “moldea” al bailarín, también este es moldeado para aprobar o desaprobar dichos movimientos, convirtiéndolos en una especie de “jurados”, que legitiman el punto de vista de los líderes generando una estética dentro del grupo donde se separa lo que es “bailar bien” o bailar mal”³⁸. El peso de lo aceptado recae en los líderes y se va incorporando en los demás danzantes cuyo capital corporal legitima su accionar.

No es solo el capital corporal el que legitima en los líderes; las habilidades corporales y gestuales se tienen en cuenta, es de añadir que el conocimiento en el tema juega un papel importante. Juancho y Negro presentan ciertos conocimientos no solo en la danza sino también en sus profesiones y otras actividades relacionadas a esta que los ponen en ventaja frente a los demás integrante del grupo. Juancho al ser historiador y licenciado en Ciencias Sociales, y al haber trabajado en documentos sobre la influencia de lo “andino” en la ciudad de Cali³⁹, muestra el manejo del tema frente a los demás cada vez que explica el significado de alguna danza o de algún movimiento realizado.

En el caso de Negro aunque sus estudios universitarios no se relacionan con procesos dancísticos, su trayectoria en la danza se ve al participar en varios grupos de la ciudad desde muy joven⁴⁰; al capital corporal de estos se añade un tipo de capital cultural, donde el conocimiento sobre este tema les permite sobresalir frente a los demás miembros del grupo y obtener cierto reconocimiento.

El reconocimiento de los líderes es generado por diferentes dinámicas que en su conjunto permiten dicha acción. Más allá del capital corporal que estos presentan y que puede estar en el mismo nivel de otros danzantes como Valentina, se suma el capital cultural como una forma de conocimiento que conlleva a un status más alto frente a otros bailarines, estos capitales se

³⁸ Esto se retomará en el punto 4.2 “El Capital Corporal según las construcciones sociales de género que se dan en el grupo”

³⁹ Esto fue mencionado por Juancho en una entrevista abierta que fue realizada en el inicio del Proyecto de Trabajo de grado y frecuentemente es mencionado por este cada vez que ingresan personas nuevas al grupo.

⁴⁰ Negro menciona su participación en varios grupos de danzas de la ciudad de Cali cada vez que entran personas nuevas al grupo.

fortalecen a lo largo del tiempo en ellos, convirtiéndolos en experiencia dancística, se suma el rol de líder que ambos desempeñan y que en este contexto es llamado “director” donde más que la experiencia adquirida en capitales, es la capacidad que tienen para decidir y hacer algo poniendo en ventaja la posición en que se encuentran.

Dichos criterios dominantes llevan a una definición de Capital Corporal dentro del grupo donde los movimientos gestuales y corporales contrastan con la mirada de los líderes y se refleja en los demás danzantes; de este modo son los líderes los que utilizan su capital corporal adquirido para trabajar sobre el cuerpo de los otros y en este trabajo de transmisión se refleja el quehacer del grupo en cada una de las practicas realizadas.

4.2 El Capital Corporal según las construcciones sociales de género que se dan en el grupo

A lo largo del escrito se evidencia cierta diferencia en los ejercicios realizados en el lugar de ensayo entre hombres y mujeres, que conduce a pensar que los movimientos y gestos están diferenciados por construcciones sociales de género que se articulan a dinámicas históricas y espaciales.

No se trata de enfocarnos en la diferencia de movimientos tanto de hombres como de mujeres, pues esto ya se ha traído a colación anteriormente y no se niega la diferencia por parte de ambos. De lo que se trata es observar las dinámicas de transmisión que implica diferencias de géneros a partir del capital corporal que los danzantes presentan.

Cabe recordar que son los líderes Juancho y Negro quienes en los ejercicios constantemente ubican a las mujeres de un lado y a los hombres del otro y en frente de cada grupo ubican a dos personas –mujer y hombre respectivamente- que, según los líderes poseen los movimientos corporales y gestuales conforme a las danzas que se estaban realizando.



FOTO No. 15. Ejercicio de faldeo realizado en uno de los días de ensayo

La experiencia en la danza de determinados bailarines es tomada como una referencia para el aprendizaje de movimientos gestuales y corporales, la experiencia lleva a desarrollar ciertas habilidades corporales y por lo tanto aceptación de los movimientos por los líderes, a su vez por los demás bailarines.

Se retoma la noción de Capital Corporal de Wacquant, es el trabajo acumulado tanto de las mujeres como de los hombres el que sirve de ejemplo y tiene reconocimiento frente a los demás, aunque el cuerpo del danzante no es simultáneamente un medio de producción⁴¹ como le corresponde a los boxeadores del estudio de Wacquant (2011, pág. 67), sí permite un reconocimiento al considerarse como ejemplo para otros.

La perspectiva de Wacquant expone un mundo donde lo masculino permea dicho análisis, porque los criterios para un gran capital corporal en el boxeador se conectan con los movimientos corporales que el sujeto ejecute en la técnicas de boxeo. Esta noción de masculinidad se puede comparar con los criterios que manejan los líderes en el grupo para definir lo que es un buen movimiento.

⁴¹ En charlas informales que se dan en el horario de almuerzo y terminando el ensayo he logrado darme cuenta que ninguno practica la danza como profesión; muchos son estudiantes universitarios de carreras como psicología, ingeniería sanitaria, entre otras, y otros trabajan como fisioterapeuta, profesores e ingenieros respectivamente.

El capital corporal en este caso se define con la experiencia dancística, porque se pueden ejecutar con mayor facilidad los diferentes movimientos corporales y gestuales, pero lo que ellos denominan “moverse bien” se califica a través de un “buen coqueteo” o un “buen movimiento de caderas”. Los criterios que definen un buen capital corporal, en el caso de las mujeres se permean con estereotipos donde el líder define lo que para él es un buen coqueteo o movimiento femenino; más que un rescate a la tradición de la mujer campesina, existe una moralidad plasmada por el contexto histórico donde ellos están asegurando que la mujer campesina debe ser sumisa frente a su esposo, la que mejor realice la interpretación es la que está representando la sumisión de mejor manera. Se suma en esta discusión los ideales o imaginarios que tienen sobre la belleza y feminidad de una mujer campesina que se satisface a la luz de los líderes, generando una interpretación “erotizada” del personaje.

La transmisión de las diferentes prácticas en hombres como en mujeres parte de la experiencia dancística de cada uno, en mi trabajo logro observar que el papel de la mujer es relevante a la hora de ejecutar diferentes movimientos corporales y gestuales en las coreografías, no obstante al hacer una corrección frente a otros bailarines, no es escuchada sino cuenta con la aprobación de alguno de los líderes. Caso contrario ocurre con los hombres, sus movimientos y gestos no son constantemente corregidos por los líderes como ocurre con Juan Camilo en el ejercicio de la “Carranga”, pero las respectivas correcciones que se realizan entre ellos, entre los que se encuentran los líderes si es tomada en cuenta sin importar la poca experiencia que estos tengan.

En el momento de ejecutar alguna coreografía que presenten diferencias entre mujeres y hombres, el capital corporal definido en este caso es más importante en las primeras que en los segundos, esto se visibiliza desde la óptica de los líderes.

Se añade la exigencia en las mujeres en cada uno de los ejercicios propuestos; son estas corregidas permanentemente en sus movimientos, hasta que los líderes vean uniformidad gestual y corporal. En los hombres no se observan las mismas exigencias, cabe decir el comentario realizado por Negro en uno de los ensayos del grupo: “Las mujeres son mejores que los hombres”, comentario que se justifica a mi parecer por el nivel de exigencia que les hacen cumplir a estas en las que me incluyo, que se constata con mi experiencia en el lugar de ensayo como lo manifiesto a continuación.



FOTO No. 16. Miembros del grupo practicando la danza “Bambuco” en el espacio de ensayo

4.3 Mi experiencia como danzante en el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa

Las dinámicas observadas a lo largo del documento, muestran un nivel de exigencia mayor en las mujeres que en los hombres, esto se comprueba con mi participación en varios ejercicios realizados en el espacio de ensayo y en diferentes escenarios donde mi papel en varias situaciones era ser una bailarina más del grupo.

Mi experiencia en la danza pese a que no es nula (He participado en otro grupo de danzas dos años antes de realizar mi visita a este grupo), no se compara con la experiencia que dice tener Valentina con el teatro, ni mucho menos con la experiencia que dice tener Negro o Juancho al estar desde muy jóvenes en otros grupos de danzas, sin embargo lo que se puede ver como desventaja sobre ellos, incluso sobre otras personas del grupo, es para mí muy importante a la hora de identificar la forma de transmisión de los conocimientos dancísticos a aprendices.

Valeria quien comenzó a formar parte del grupo en enero del año 2016⁴², sin tener ninguna experiencia en la danza, es ahora una de las mejores bailarinas según comentarios de Negro y de las mismas mujeres. Esta mujer es tomada como referencia en alguna de las danzas por las

⁴² Esta información es dada por la misma mujer en el campo, cuando se presenta frente a personas que llegan a conocer el trabajo del grupo.

demás; la experiencia de ella no fue base para definir un buen capital corporal, el reconocimiento se obtuvo por las habilidades que desarrolló desde que inició en el grupo.



FOTO No. 17. Valeria y Fabio practicando la danza del “Contrabandista” según las indicaciones de Juancho

Se resalta mi experiencia en el espacio de ensayo, aprendiendo movimientos gestuales y corporales a través del ejercicio realizado con la danza Carranga que he mencionado constantemente.

Mis movimientos terminaron siendo similares a los de Valentina tanto que Juancho no los corrigió. Desde mi posición como bailarina llegué a pensar que podía ser tan buena como ella, lo que me traslada a pensar que los líderes con su discurso disciplinan los cuerpos tomando como referencia otro cuerpo que para ellos es el indicado, es decir son los que generan el reconocimiento en el bailarín y lo difunden.



FOTO No. 18. Valentina realizando un ejercicio de postura junto con Negro

Los movimientos de los sujetos danzantes son aprobados por alguno de los líderes como es el caso de los boxeadores y su entrenador; Wacquant explica que el cuerpo del boxeador requiere un trabajo en equipo que implica un monitoreo constante por parte del entrenador, el gerente y los demás compañeros (2011, pág. 81).

En el escenario dancístico estudiado, el monitoreo se da por los líderes quienes supervisan cada movimiento y cada gesto realizado por el bailarín, de igual forma hay un trabajo conjunto de monitoreo cuando los bailarines con mayor capital corporal y cultural, corrigen o explican movimientos a las nuevas personas, siendo una orden dada por Juancho y Negro⁴³.

Se añade a la constante vigilancia que el reconocimiento es más importante en las mujeres que en los hombres porque son más numerosas, hay una competencia entre nosotras; en mi papel como bailarina lo noté de ese modo, además permanentemente los líderes hablan de “ganarse el puesto” obligando a adquirir mayores conocimientos en los diferentes movimientos y gestos que realizábamos las mujeres, al mismo tiempo se reconoce que las mejores en ello son Valentina, Laura y Camila por lo que tratamos de imitar sus movimientos en todos los aspectos.

⁴³ Cada vez que entra una nueva persona, es Negro o Juancho quienes le dicen a los demás que les expliquen los pasos a estas personas. Sin embargo pude evidenciar que las personas nuevas no son las que se acercan a pedir una explicación a los demás; estas esperan hasta recibir la orden de alguno de los líderes para comenzar a hacer los pasos.

Estas mujeres son las mejores por el constante reconocimiento de los líderes hacia ellas, se suma que estos las nombran en todas las coreografías en comparación a las demás mujeres, por lo tanto el reconocimiento lleva a que estas se den cuenta de su relevancia en el grupo hasta el punto que las demás no somos tenidas en cuenta en reiteradas ocasiones.

En uno de los días de ensayo, los líderes estaban escogiendo a las personas que participarán en cada una de las danzas que se presentarán en un espacio determinado⁴⁴, exactamente eran cinco danzas. Juancho después de nombrar a las personas y sus respectivas danzas dice: “escogimos a las personas de acuerdo con su forma de sobresalir en las danzas, espero no se sientan mal por la elección”. Logro ver que las mujeres anteriormente mencionadas estaban en todas las danzas y que las demás solo estábamos en una o dos, también observo cierta discordia por la expresión en los rostros de las mujeres al escuchar el nombre de las más sobresalientes según los líderes, no me atrevo a preguntar en ese momento, pero en ensayos posteriores a esta presentación me acerco a Natalia quien desde el momento de la elección de las personas permanecía en silencio cada vez que había ensayo, le pregunté qué le ocurría, arriesgándome a cualquier respuesta que no tuviera que ver con el grupo de danzas, me responde diciendo que le parecía injusto lo que habían hecho: “No me gusto que hayan puesto a bailar a las mismas en casi todo, pero mejor me quedo callada...ellos sabrán cómo hacen sus cosas”.

Sin decirle nada a ella, reflexiono sobre lo sucedido, por mi parte no hubo inconformidad por bailar solo dos danzas, consideraba que aún no estaba preparada para las demás, llego a pensar que no solo a Natalia le pareció inconforme la situación, también a otras mujeres pero ninguna lo manifiesta ante los líderes, legitimando los discursos de estos.

Caso contrario, en los hombres no percibo inconformidades incluso escucho un comentario dicho en voz alta por uno de ellos que me llama la atención: “Entre menos me pongan a bailar mejor”. Esto refuerza la idea anterior sobre la competencia permanente entre las mujeres donde los líderes también las generan con las diferentes acciones.

El Capital Corporal desde su significado en el grupo es de gran importancia para la transmisión de las prácticas dancísticas, pero los diferentes movimientos y gestos que uniforman la

⁴⁴ Esta presentación se realizaría en el Bulevar del Río de la ciudad de Cali, sin embargo por cuestiones de logística de los organizadores del evento, fue cancelada.

coreografía tanto de los hombres como de las mujeres no deja ver la variabilidad de estilos, ni el desarrollo de nuevas ideas por un reconocimiento que ya se encuentra establecido en bailarines específicos.

Se diferencia el estilo en los bailarines cuando están aprendiendo los movimientos y gestos, pero cuando se adquieren son modificados por los líderes a la luz de quienes -según ellos- tienen más habilidades en las danzas: Valentina, Laura, Camila, Juancho y Negro.

Los criterios de capital corporal se complementan con una estética del cuerpo que los líderes manejan, donde se debe estar sacando pecho y tener el mentón arriba antes, durante y después de estar presente en el escenario.

Todo lo anterior genera una visión en los miembros del grupo de lo que significa “bailar bien” o “bailar mal” que en los líderes va más allá de realizar los movimientos corporales acordes al ritmo musical, se pone en juego el gesto del danzante y el papel que representa en cada danza. El “bailar bien o mal” se mide con la aprobación o desaprobación de los líderes, es decir: bailar bien es bailar como Valentina, mientras bailar mal es hacer las cosas que está haciendo Mayra porque es constantemente corregida por los líderes.

Con mi experiencia dancística en el espacio de ensayo pude comprobar lo anterior. Aunque fui permeada por el “bailar bien como Valentina”, considero que la exigencia de los líderes se debe a la presión en el medio dancístico por la constante competencia de ser uno de los “mejores grupos de danzas” y ganar un espacio en el medio.

En comparación al campo del boxeo que es descrito por Wacquant, la danza está en constante desarrollo y no hay criterios establecidos que permitan observar si se está realizando lo correcto, o por el contrario no se realizan los movimientos y gestos como son.

Existen movimientos básicos que caracterizan determinadas coreografías: El “paso básico” de la danza “Sanjuanito”, de la danza de los “Caporales”, de la danza “Carranga”, entre otros; si bien, es el grupo que le pone el “sello” al realizar un juego de movimientos gestuales y corporales en el escenario con los danzantes, en este punto es que se complica el trabajo de calificar si se están ejecutando los movimientos según parámetros estipulados porque dichos parámetros no existen en la danza, como se ha mencionado anteriormente esta es una práctica que se encuentra en constante desarrollo.

4.3.1 Algunas ventajas y desventajas con mi técnica de estudio desarrollada en el lugar de ensayo

Mi trabajo en el lugar de ensayo, al tener un constante cambio de rol entre investigadora y bailarina, conlleva a una serie de situaciones donde en algunos momentos por órdenes de los líderes -algunas veces en forma de regaño- debía dejar mis notas de campo a un lado para realizar los ejercicios que proponían, esto para evitar convertirme en solo una observadora de la situación.

No niego que en algunos momentos se me olvidaba mi papel como investigadora y me quedaba en el de bailarina comportándome como tal, hasta el punto de sentirme inconforme por algunas decisiones que tomaban los líderes en las danzas, o cuando se escogían las personas para una presentación como lo ocurrido con la inconformidad de Natalia, la diferencia es que sí manifestaba mi inconformidad a los líderes y solo recibía una respuesta de “lo vamos a tener en cuenta” prefiriendo dejar la situación así y recordando de inmediato mi papel como investigadora en el grupo.

Por otro lado, dicho rol de bailarina permitió que las personas que conforman el grupo me vieran como una integrante más y cuando me acercaba a ellos para hablarles, se sentía un ambiente de confianza, tanto así que sin darse cuenta hacían aportes relevantes para mi investigación dados en charlas cotidianas en un día más de ensayo.

Mi trabajo en el lugar de ensayo me obligaba a aprender diferentes movimientos y gestos según las indicaciones de los líderes y otras personas del grupo, esto permitió un trabajo voluntario de mi parte, adquiriendo un capital corporal mayor en comparación a mi primer día como investigadora; se evidencia un avance con mi experiencia dancística el cual era constantemente mencionado por los líderes: “Cindy ha mejorado resto”⁴⁵, convirtiéndome en un miembro más al hacer parte de sus charlas.

Mi rol de bailarina permitía conocer más de cerca las situaciones entre las mismas mujeres, constantemente éramos separadas de los hombres, una ventaja para mí al estar más cerca de

⁴⁵ Esto fue mencionado por Negro en una de las charlas que se hacen en el horario de almuerzo, donde se estaba hablando del balance del grupo.

ellas y cierta desventaja para conocer las visiones de los hombres por lo que mi interpretación sobre ellos fue de manera superficial.



FOTO No. 19. Una de mis presentaciones como miembro del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa después de realizar mi investigación etnográfica.

Cabe retomar uno de los trabajos de Wacquant cuyo estudio etnográfico lo llevaba a ser un boxeador más; el autor expone el poder del cuerpo no solo como un ensamble socialmente construido, sino también socialmente constructor (2008/2009, pág. 21), donde el sujeto no solo hace parte de las estructuras sociales, sino que es ingenioso a la hora de adquirir nuevas formas sociales.

Mi papel de bailarina en el grupo no sólo se remitía a aprender movimientos gestuales y corporales para hacer parte de una coreografía, sino en establecer estrategias para adquirir gran capital corporal y sobrevivir en el medio, siendo parte de los bailarines que salen a escena: observar los movimientos de una de las mujeres, grabar videos de diferentes danzas mientras estaban ensayando para aprender la secuencia de estas, asistir los jueves al espacio de la loma para “soltar el cuerpo” como dice Juancho, y entablar charlas informales con los líderes, entre otras estrategias, complementaron mi permanencia en el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa, convirtiendo mi cuerpo en un ensamble socialmente constructor como

lo menciona Wacquant, adquiriendo mayor capital corporal y cultural, siendo además un compromiso con mi técnica etnográfica para el estudio realizado.

CONCLUSIONES

En una de las visitas al lugar de ensayo, donde me disponía a observar en detalle una de las danzas en parejas propuesto por Juancho, decidí ponerme de pie y sin algún tipo de orden por parte de los directores le dije a Alejandro que hiciéramos el ejercicio juntos. Era el turno de experimentar con la danza “Bambuco”, siendo esta una danza representativa de Colombia, esto dicho por los mismos miembros del grupo.

Cuando comienzo a realizar los movimientos, siento una mirada que vigila cada movimiento y gesto que hago, se le suma las expresiones “Cindy levante más los brazos”... “Mire coqueto a Alejandro”... “Como recogiendo café” “¿Así se recoge café?”... “Mira como lo está haciendo Valentina”.

Cuando la canción que acompaña el ejercicio termina, Juancho se me acerca y me explica la forma como debo estar realizando el ejercicio “Mira Cindy levanta los brazos de esta forma” Él mismo me enseña la forma cómo lo debo estar haciendo, aunque me disgusta al principio porque siento que hay otras parejas que no lo hacían como él lo estaba indicando, sigo sus instrucciones y cuando termina la explicación comienzo de nuevo, ahora teniendo en cuenta sus indicaciones casi que al pie de la letra, entonces este grita: “¡Eso! Muy bien”. Lo que me dice Juancho me alegra y llego a pensar que realicé el ejercicio de manera correcta, de la misma forma que lo hace Valentina, como él lo estaba pidiendo. (Notas de campo)

Después de conocer la diferencia entre danzas con el ejercicio etnográfico, no dejo de pensar en cada uno de los significados que le dan los integrantes del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa a las diferentes coreografías que se pueden realizar en un día de ensayo. Hay distinción entre movimientos y gestos que van de la mano a un ritmo, el cual es representativo para ellos,

en mi diario de campo dejo plasmadas dichas dinámicas, solo cuando me convierto en una integrante más del grupo entiendo mucho mejor las diferentes explicaciones.

Al mencionar los referentes conceptuales que se encuentran en las primeras páginas del documento, se dan a conocer nociones que se articulan con el trabajo descriptivo realizado, sin embargo no es posible abarcar una relación completa con lo empírico. Foucault quien es mencionado en la segunda parte del documento, se utiliza como punto comparativo para identificar los saberes de los bailarines a partir de las “tecnologías” que propone el autor. Con respecto a los demás referentes conceptuales, la conexión se genera desde el quehacer del grupo y lo evidenciado a partir de la descripción de este.

El *habitus* como herramienta metodológica⁴⁶ es relevante en mi inmersión activa en el lugar de ensayo pues todo lo experimentando en la práctica de la danza fue aprendido, con el ejercicio etnográfico explicado en líneas anteriores refuerzo nociones que dejan ver el quehacer del grupo a través de las diferentes prácticas y discursos de los integrantes. Este concepto lleva a reflexionar sobre las dimensiones “pre-reflexivas” de la acción social; el aprendizaje de las prácticas dancísticas en el cuerpo del investigador permite explorar el proceso de incorporación y “naturalización” de algunas prácticas que se transmiten por el discurso verbal y por la imitación de movimientos que son vistos permanentemente en este medio social.

El ejercicio al que hice alusión demuestra cómo se llevaría a escena la danza “Bambuco”, Dicho ejercicio refleja el discurso de los líderes que se refuerza con los demás integrantes, y dejan ver el quehacer del grupo: jóvenes que intentan rescatar el folclor latinoamericano a través de la danza. De esta manera intentan presentar lo que para ellos son las danzas más representativas de Colombia y de distintos países latinoamericanos al realizar un mapa imaginario de lo que se entiende por Latinoamérica.

Lo que ellos llaman representativo, en el análisis realizado no es más que una *apropiación* de una práctica dancística que se vuelve sólida a partir de un discurso dominante que en este caso se forma por los líderes del grupo. Adicional, dicha apropiación de la práctica se puede

⁴⁶ Esto es explicado con más detalle en la metodología del presente documento.

entender al mismo tiempo como una reinención de una tradición como lo plantea Hobsbawm y Ranger (2002) en su análisis sobre la llamada tradición inventada.

Sobre la base del concepto de “apropiación” de Susan A. Reed (1998) se hace un análisis de la “representación del folclor latinoamericano” y se propone este nuevo concepto dejando claro que deja de ser representación cuando la práctica se genera por un discurso dominante que intenta transmitir algún conocimiento de la danza desde su mirada, por otra parte, sin cuestionar las diferentes prácticas que los bailarines realizan, deja de ser representativo y se descontextualiza en el momento de subir a escena por el vestuario que llevan puesto y el maquillaje que tienen en su rostro.

En otras palabras, este proceso se entiende como un tipo de *performance* de las identidades imaginadas a través de una reconstrucción histórica, y una imaginación popular transmitida por los líderes, lo anterior encamina a un análisis más profundo recordando que no es una noción a estudiar en el presente documento.

Siguiendo en la línea, el papel de los líderes se tiene en cuenta entre otras cosas por la experiencia que estos presentan en la danza. El *Capital Corporal* que es definido por Loic Wacquant (2011) junto con otro tipo de capitales como el cultural, ofrece una herramienta útil para el análisis de los procesos y prácticas dancísticas por parte de los líderes que se transmiten a los demás integrantes del grupo, sin embargo esta misma herramienta se puede estar apartando de un proceso reflexivo que implica una explicación más profunda de las diferentes prácticas dancísticas al enseñar solo movimientos y gestos como si fueran descripciones en una lista de lo que se debe o no hacer mientras se está danzando.

En mi caso, el proceso de aprendizaje se lleva a cabo por las indicaciones de Negro y Juancho tomando como referencia a Valentina. Esto se relaciona con lo mencionado por Loic Wacquant en su libro “Entre las Cuerdas: cuaderno de un aprendiz de boxeador” (2006) al referirse que el púgil así no lo haya deseado no deja de estar objetivamente coordinado por las diferentes expectativas y demandas de los ocupantes de las distintas posiciones en el gimnasio (2006, pág. 137), en este caso Valentina es el referente en movimiento y gestos para los líderes, pues cumple las expectativas de lo que estos desean mostrar en escena reforzándose con su experiencia teatral que dice tener.

El Capital Corporal aunque se define como la experiencia del sujeto en determinado ejercicio o práctica, en este caso se conecta con los demás capitales para definir un danzante. Dicho capital se disfraza por estereotipos definidos por los líderes de lo que puede ser un buen movimiento, un buen coqueteo o una mujer atractiva, generando un tipo de reconocimiento en un bailarín en particular, y es a partir de este reconocimiento que se lleva a cabo el proceso de transmisión de las diferentes prácticas dancísticas.

No se entra en detalle con la caracterización de los miembros del grupo por el hecho de que la clase social, la etnicidad, su procedencia, incluso la edad no son factores que determinan las relaciones que se dan entre ellos en el momento de realizar las coreografías en el espacio de ensayo, siendo este el lugar donde se lleva a cabo la etnografía; lo que prima es la destreza que se tiene para realizar determinado movimiento o gesto según las indicaciones dadas por los líderes, es el reconocimiento entre sus miembros el que es visible. Todo lo anterior visto desde mi inmersión activa en el lugar de ensayo que también contaba con disposiciones adquiridas en otros espacios sociales, se suma mi experiencia dancística en mi trayectoria de vida como muchos de los miembros del grupo que se dieron a conocer a lo largo del documento.

¿Qué es entonces el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa desde mi análisis? Son personas que se definen como integrantes de dicho grupo, que comparten la idea dominante de lo que es recuperación del folclor, que va en la reproducción del discurso de los líderes Negro y Juancho, junto con un conjunto de “predisposiciones” adquiridas en otros campos similares que se refleja en las diferentes prácticas que ejecutan los bailarines. Se distinguen diferentes danzas a partir del tipo de vestuario, los diferentes accesorios que acompañan al vestuario y la variabilidad de gestos y movimientos que se articulan a un ritmo en particular; a pesar de que sus prácticas son diferentes, estas se interpretan y se transmiten de la misma manera en cada una de los danzantes y su resultado se da en escena.

Lo anterior es determinante para definir el quehacer del grupo, cuyo desarrollo de las prácticas dancísticas parte de la predominancia y legitimidad del discurso de sus líderes, siendo estos por supuesto de gran relevancia en la creación del grupo y permanencia de muchos de sus miembros.



FOTO No. 20. Con los miembros del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa antes de una de las presentaciones que se realizan en la Loma de la Cruz de la ciudad de Cali. *Fotografía tomada por Mito Osorio.*

BIBLIOGRAFIA

- Board, R. d. (1980). *El psicoanálisis de las organizaciones*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido Práctico*. España: Editorial Siglo XXI.
- Breton, D. L. (2011). *La sociología del Cuerpo*. Argentina: Editorial Nueva Visión.
- Castañeda Clavijo, G. M. (2009). *Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones dancísticas*. Medellín: Instituto de Educación Física. Universidad de Antioquia.
- Chaparro, F. (1998). Apropiación social de conocimiento en el proceso de construcción de sociedad. *Seminario internacional sobre apropiación social del conocimiento* (pág. 37). Cali: Colciencias. Universidad del Valle.
- Duclerq Andrade, K. V. (2013). *Los bailarines de salsa, otra alternativa de ocupación: el caso de una escuela de baile al oriente de la ciudad de Cali*. Cali: Programa de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle.
- Farnell, B. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 28 pp: 341- 373.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del Yo y otros textos afines* . Barcelona: Editorial Paidós.
- Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición* . Barcelona: Editorial Critica.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Critica.
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the Body. *Magazine J STOR*, Vol. 18, No. 2 pp. 327-345.
- Jackson, M. (1983). Knowlegde of the body. *J Stor, New Series*, Vol. 18 No. 2. pp 327-345.
- Kaeppler, A. L. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos Revista de Antropología Social*, núm 12. pp. 93-104.

- Kaeppler, A. L. (2003). la danza y el concepto de estilo . *Desacatos. Revista de Antropología Social*, num. 12, pp: 93-104.
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos. S.A.
- Muñoz, J. A. (2014). *Del significado de lo sagrado a partir de la práctica ritual: prácticas rituales de los feligreses en una iglesia protestante de Cali*. Cali: Programa de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Universidad del Valle.
- Peres Cajías, G. (2011). *Travesías por la fiesta andina-folclórica y electrónica, de La Paz y Bogotá: Fronteras de sentido, expresiones de procesos*. Bogotá.: Maestría en Comunicación. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Universidad Javeriana.
- Pérez Rengifo, J. M. (2013). *Cali entre tambores, quenás y zampoñas: reetnización y resignificación del mundo andino entre 1970-1991*. Cali: Programa de Historia, Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle.
- Reed, S. A. (1998). The Politics and Poetics of dance. *Annual Review of Anthropology*, vol. 27 pp: 503-532.
- Reed, S. A. (1998). The Politcs and Poetics of Dance. *Annu Rev. Anthropol*, pp: 503-532.
- Reed, S. A. (1998). The Politics and Poetics of dance. *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, pp: 503-532.
- Ulloa, A. (2003). *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali, Valle del Cauca.: Secretaria de Cultura y Turismo.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las Cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Wacquant, L. (2008/2009). Conexiones carnales: sobre corporización, aprendizaje y pertenencia . *Pensar epistemología, política y ciencias sociales* , No. 3/4 pp: 10-41.
- Wacquant, L. (2011). Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers. *Body & Society*, pp: 65- 93.
- Wacquant, L. J. (1995). Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers. *Body & Society*, pp: 1- 65.

Wacquant, L. J. (2011). Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers. *Body & Society*, pp: 65- 93 .

ANEXOS

A continuación, se añade la descripción de algunas danzas que el grupo estudiado también posee en su repertorio, estas fueron explicadas y practicadas mientras me encontraba en el lugar de ensayo. Cabe aclarar que no todas las danzas se tuvieron en cuenta, pues no fueron representativas en el tiempo que realice mi trabajo de investigación, además el grupo posee aproximadamente veinte danzas⁴⁷ y no era posible la descripción de cada una de ellas en el documento.

- **La danza de los Caporales**

Según lo mencionado por los miembros del grupo, esta danza se realiza en Bolivia y es una de las que ha mostrado su evolución a lo largo del tiempo en movimientos y vestuario. Anteriormente solo la realizaban los hombres que en aquella época eran esclavos como burla a sus amos, luego la danza fue transformando y se menciona que las mujeres tan solo son un “accesorio” en esta. Esta danza es representativa en Bolivia y es uno de los símbolos del carnaval de Oruro que se realiza en dicho país.



Vestuario de la danza de los Caporales

⁴⁷ Negro menciona que el grupo tiene aproximadamente veinte danzas y que su repertorio varía según el lugar donde se vayan a presentar.

Esta coreografía⁴⁸ inicia con un movimiento en la cintura y en los hombros en las cuatro mujeres, saliendo al escenario y formando un rombo que luego pasa a ser un cuadrado. Las mujeres se ubican en cada una de las cuatro esquinas del escenario sin dejar de mover la cintura; aquí los cuatro hombres salen en fila vertical con el paso que ellos llaman “básico del Caporal”. Las mujeres de igual forma se ubican en una fila horizontal formando entre las ocho personas una figura en forma de cruz.

Se intercalan todos como si estuvieran dando movimiento a la figura de la cruz, y con el paso básico, cada uno llega a su lugar inicial hasta que la canción lo indica, aquí gritan “Je, je, je” formando una figura en forma de “V”, en un lado los hombres y en el otro las mujeres. La “V” se invierte y todos le dan la espalda al público, de inmediato las mujeres pasan intercambiándose con los hombres. Se forma una diagonal en parejas (hombre-mujer), con el mismo paso las mujeres pasan al frente y los hombres quedan en la parte de atrás del escenario.

En este momento las mujeres mueven su cadera y hacen que su falda se levante, todo el tiempo permanece arriba pues el movimiento fuerte de la cintura obliga que se mueva esta prenda. Mientras los hombres están en la parte de atrás con el paso básico e intercambiando puestos entre ellos, las mujeres pasan donde se encuentran ellos y de nuevo con el paso básico pero esta vez doble, se dirigen a la parte de adelante del escenario, cada uno con su pareja.

Lo siguiente es que se forma la figura en forma de cruz, esta vez cada punta tiene un hombre y una mujer, después se van formando dos líneas verticales; de un lado las mujeres y del otro lado los hombres, esta a su vez se va intercambiando.

La figura de las dos filas verticales se desorganiza, formando filas horizontales, las mujeres al frente y los hombres atrás, se van organizando dando vueltas hasta que cada bailarín llega a un punto en particular. Por último, se forma una diagonal inversa a la que se realizó anteriormente, de este modo la coreografía termina en parejas, los hombres con el brazo derecho arriba y las mujeres con las manos en la cintura, cada pareja mirándose a los ojos.

⁴⁸ Este los demás relatos que se presentan a continuación son tomados de algunas presentaciones del grupo donde asistí y que se dieron en el tiempo que estuve en la investigación. Todas en diferentes escenarios de la ciudad de Cali.

Vestuario

Para esta danza, las mujeres utilizan un traje de color dorado y café con algunas perlas que permiten darle brillo al vestuario. La blusa está acompañada de un chaleco con hombreras que sobresalen, este de color café, y la falda que es corta de los mismos colores que las demás prendas. Se añade los tacones del mismo color del traje y el sombrero con cintas largas rojas y doradas. Poseen accesorios plateados y brillantes como pulseras, aretes y collares, además del maquillaje que resalta ante los ojos del público en general.

Los hombres poseen el traje de los colores mencionados, estos tienen una chaqueta dorada y un pantalón café, ambas prendas sujetas a un cinturón grueso de ambos colores con algunas perlas que le dan brillo a este. Llevan además botas de color café cuyos lados están llenos de cascabeles lo que permite darle sonido a cada movimiento de pies que estos dan.

Gestos y movimientos

En esta coreografía tanto hombres como mujeres permanecen sonriendo. Se observa el juego de coqueteo por ambas partes, específicamente de las mujeres. Sus movimientos son sencillos y van de acuerdo con el ritmo que lleva la canción, mientras los hombres hacen movimientos con pies y brazos, las mujeres permanentemente mueven su falda y los brazos de forma delicada. Lo que se caracteriza en esta danza es la variedad de figuras que esta presenta al igual que el vestuario de los bailarines cuando salen al escenario.

- **Danza Carranga**

Esta danza es mencionada permanentemente en la investigación pues su coreografía deja ver la interpretación y los movimientos que son realizados por los bailarines. Cuando comienza a sonar la canción los hombres salen formando un círculo y empujándose entre ellos como si estuvieran borrachos, luego salen las mujeres en una fila horizontal adelante del escenario y con los brazos en la cintura. Después de un momento los hombres forman una fila como las mujeres, pero esta vez en la parte de atrás. Las mujeres dan la espalda al público y se encuentran con los hombres, se forman las parejas y se ubican en forma de cruz.

Las parejas cambian de posición entre ellas, se desorganiza la figura y de inmediato se forma una diagonal. La próxima figura es una línea horizontal adelante del escenario y es aquí cuando los hombres le dan dos vueltas a su pareja y la levantan, la llevan en sus hombros hasta cada una de las puntas del escenario, allí la bajan y comienzan a bailar tomados de las manos al mismo tiempo que mueven los hombros.

Cuando las mujeres hacen la acción de golpearlos, los cuatro hombres pasan al centro, aquí los movimientos de las ocho personas se unifican, luego los hombres de nuevo pasan donde cada una de las mujeres y comienzan a bailar entre ellos.

La figura cambia cuando forman una línea horizontal, entre las parejas dan dos vueltas y las mujeres pasan atrás, mientras los hombres pasan delante del escenario y se despiden del público, cuando terminan siguen las mujeres de igual forma despidiendo al público. Todos toman una pareja y comienzan a bailar hasta que finaliza la canción; aquí las mujeres pegan una cachetada a los hombres, estos caen al suelo mientras estas van saliendo del escenario, los hombres salen detrás de ellas y finaliza la coreografía.

Vestuario

Esta danza se caracteriza por la forma poco usual de llevar el vestuario en los hombres. Un pantalón de color negro y una camisa de un solo color ya sea verde, amarilla, blanca o azul. Se le suma una chaqueta de color gris que se lleva desordenada y sin abrochar por completo. Los pantalones van doblados casi que a la rodilla y calzan unas cotizas de color negro.

Por parte de las mujeres, llevan una falda larga de color negro que en sus bordes tienen cintas de diferentes colores (amarilla, rosado, verde), una blusa de color blanca y alrededor de esta un manto de color negro. Como peinado dos trenzas sujetas a cintas de colores y en su rostro el maquillaje llamativo a la vista con sombras de color morado y dorado. De igual forma llevan cotizas de color negro.

Gestos y movimientos

En el desarrollo de la investigación me percaté que los gestos son de gran relevancia en esta danza por eso la tomo permanentemente como ejemplo en el mismo documento. Los gestos tanto de los hombres como de las mujeres son exagerados y dan la sensación que en toda la

danza las mujeres están evitando a los hombres, empujándolos, pegándoles y esquivando su mirada y gestos de cariño que estos les ofrecen.

Por parte de los hombres, en toda la coreografía actúan como si estuvieran borrachos. Dudan en hacer los pasos por el mismo hecho de que su personaje no tiene equilibrio y cuando son pasos con las mujeres tienden a coquetearles todo el tiempo de una manera brusca tanto así que reciben continuamente rechazos de estas.

En relación con los movimientos del cuerpo, las mujeres no dejan de mover su cadera y llevan siempre las manos en la cintura, cada vez que marcan los pasos con los pies lo hacen también con la cadera y mueven su cabeza de un lado al otro. En el caso de los hombres, estos tienen los brazos doblados y los mueven constantemente al ritmo en que mueven los pies.

Esta danza no lleva cambios en los movimientos del cuerpo pues se enfatiza en los gestos, en la actuación que realiza cada pareja y en las figuras que se forman mientras están en el escenario.

- **Danza del Qocharunas**

Para los integrantes del grupo, esta danza-ritual proviene de Perú, concretamente de la región de Ayacucho y significa “hombre del manantial”. Según Juancho es un tributo y agradecimiento a la madre tierra por el agua que es fuente de vida para la comunidad que habita en este territorio.



Vestuario danza del Qocharunas

Esta coreografía posee una secuencia, los pasos tanto de los hombres como de las mujeres es igual, la diferencia es lo que llevan en sus manos. La coreografía inicia formando un cuadro por los cuatro hombres, intercambian de lado y en una vuelta quedan ubicados en las cuatro puntas del escenario. De inmediato salen las mujeres formando la misma figura que en un comienzo hicieron los hombres y se ubican en las esquinas junto a ellos.

Se forman cuatro parejas en cada esquina del escenario, pasando cada una hasta que las mujeres quedan en el centro y forman un cuadro, con los hombres pasa igual, esta vez el cuadro es un poco más grande que el de las mujeres.

Las mujeres pasan al frente del escenario en una línea horizontal y los hombres con la misma figura atrás de este. Con un movimiento casi que saltando por parte de los bailarines se invierten las posiciones de ambos grupos de personas. En seguida se forma un círculo con los ocho bailarines y cuando la canción lo indica cambian de posiciones tanto hombres como mujeres en el mismo círculo. De inmediato la figura se desorganiza y se forma una especie de “V”.

En este momento la canción indica la celebración de un ritual, los hombres se agachan y las mujeres se arrodillan en la espalda de cada uno. Estas realizan un grito y con su mano derecha mueven un accesorio que llevan. Se ponen de pie al igual que los hombres y se forman dos filas de cada lado del escenario, una por mujeres y la otra por los hombres. Cuando la canción lo indica todos gritan y van pasando formando una “X” luego todos quedan en una fila vertical y de nuevo en la “X” inicial. Para finalizar se forma un círculo con todos los bailarines y de este modo van saliendo del escenario.

Vestuario

Las mujeres llevan una falda de diferentes colores que va hasta la altura de la rodilla, desde el naranja hasta el blanco. Debajo de la falda llevan otra falda un poco ajustada a las piernas de color morado. La blusa es de color amarilla y sobre ella una especie de chalina amarrada alrededor de esta. Sandalias color café y en el brazo derecho un accesorio hecho en lana con colores que se asemejan a los que llevan en su falda.

Los hombres llevan un pantalón de color negro junto con unas medias blancas que tapan las botas del pantalón. Una camisa de cuadros ya sea de color negro y amarillo o negro y azul, unas cintas de colores que hacen las veces de cinturón. Una bufanda de color café que se coloca en el cuello y que cuelga en la parte de la espalda. Se le añade un gorro de lana y las sandalias de color café. En ambas manos llevan algo que se asemejan a unas escobas que, según Juancho con estas barren las hojas que dejan caer las mujeres mientras se realiza la danza ritual.

Gestos y movimientos

Los gestos tanto de los hombres como de las mujeres se caracterizan porque constantemente llevan una sonrisa, a esto se le añade los gritos que hacen los bailarines en la danza cada vez que saltan “¡Je! ¡Je!”, los hombres inician gritando y las mujeres responden con el mismo sonido.

Como se menciona en líneas anteriores, esta coreografía se caracteriza por la secuencia que lleva en ella. Hay que añadir que los pasos de los hombres y las mujeres son los mismos. En primer lugar, la danza se caracteriza por los saltos donde primero el pie derecho toca el suelo y luego el pie izquierdo. En segundo lugar, el salto con los dos pies al mismo tiempo y el movimiento del cuerpo que también va de un lado al otro. Como tercer paso la vuelta con todo el cuerpo primero para el lado derecho y se devuelve para el lado izquierdo. Por último, se da una vuelta en el puesto donde el pie izquierdo no deja de tocar el suelo y el derecho es el que se levanta, a esto se le añade el moviendo de los accesorios que lleva cada uno en su mano derecho. Esta secuencia se repite en toda la danza, el cambio se da en las figuras que se realizan para la coreografía.

A continuación, se presentan los perfiles de las personas⁴⁹ que fueron relevantes en el desarrollo de este trabajo de grado, mencionando su nombre, edad, ocupación, el tiempo que llevan en el grupo, donde surgió su interés por las danzas y cómo surgió este mismo; lo anterior a partir de charlas informales que se fueron dando en los días de ensayo que estuve inmersa y que por supuesto fueron anotadas en mi diario de campo.



Juan Manuel Pérez Rengifo tiene veintiocho años, es docente de ciencias sociales y profesional en historia graduado de la Universidad del Valle. Su interés por la danza surgió en el año 2004 cuando asistió a un festival de música y danza andina que se realizaba en el corregimiento del Queremal, desde ese momento inició bailando en un grupo llamado Samay hasta el año 2008 que inició su proceso con el grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa donde hoy día es miembro fundamental.

⁴⁹ Cada una de las fotografías que hacen parte de los anexos fueron tomadas de la página de instagram del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.



Jhon Alexander Amaya Paz tiene veintitrés años y es estudiante de ingeniería sanitaria y ambiental en la Universidad del Valle. Su interés por la danza surgió en el año 2009 cuando comenzó a asistir a las llamadas “danzas andinas” en la loma de la cruz, a partir de este momento hizo parte del grupo Semillas del Sol y en el año 2010 ingresó al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa donde hoy día es el director artístico.



Ricardo Antonio Cano tiene veintiún años, es estudiante de derecho en la Universidad Santiago de Cali y músico empírico. Su interés por la danza surgió después de ser parte de un grupo de música andina llamado Semilla del colegio Inem al que actualmente hace parte,

desde ese momento ingresó al grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa, se retiró y volvió después de un tiempo, y actualmente lleva en este dos años.



Valentina Bedoya tiene dieciocho años y es estudiante de una tecnología en administración en salud del SENA. Su interés por la danza comenzó a sus cinco años cuando comenzó a bailar ballet, y a los nueve años comenzó a bailar danzas andinas en el grupo ayahuasca y hace tres años es integrante del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa donde fue invitada por los mismos directores.



Camila Vargas Cerón tiene dieciséis años y cursa grado once en el colegio Santa Dorotea. Su interés por la danza comenzó desde sus cuatro años cuando ingresó al grupo Intimuyumanta, después hizo parte del grupo Raíces de Colombia donde le inculcaron mucho más dicha

pasión. Simultáneamente hace parte del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa desde hace cuatro años donde su mamá, la señora Sandra Cerón es la representante legal de este mismo.



Valeria Beltrán tiene catorce años y es estudiante de grado octavo en el colegio Santa Librada. Su interés por la danza comenzó hace tres años al comenzar asistir a las “danzas andinas” en la Loma de la Cruz y hace aproximadamente dos años hace parte del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa.



Fabio Villada tiene veintiocho años y es fisioterapeuta graduado de la Universidad Santiago de Cali. Su interés por la danza comenzó hace once años en las “danzas andinas” que se realizan en la Loma de la Cruz, desde ese momento ingresó al grupo Samay y hace nueve años hace parte del grupo Fundación Cultural Nuna Kallpa donde también es uno de los fundadores.