

La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias–subjetivas

DARÍO BLANCO ARBOLEDA*

Perfiles Latinoamericanos 32
Julio–diciembre 2008

35

Resumen

El presente artículo revalora la comunicación no verbal y los usos del cuerpo dentro de los estudios sobre las construcciones identitarias. Tiene su énfasis en los jóvenes y los grupos subalternos. Revisa las posturas teóricas de autores preocupados por temas como la identidad, la comunicación y el cuerpo. Estas construcciones teóricas se aterrizan y discuten a la luz del estudio etnográfico sobre los grupos *colombias* en la ciudad de Monterrey, México.

Abstract

The following article is a reevaluation of the importance of non-verbal communication and the use of the body in studies of identity constructs. Emphasis is placed on youth and the subaltern groups, revising theoretical debates on identity, communication and the body. These debates are discussed in the context of an ethnographic study on *colombias* groups in the city of Monterrey, México.

Palabras clave: identidades, cuerpo, comunicación, jóvenes, subalternos, *colombias*, Monterrey.

Key words: identities, body, communication, youth, subaltern, *colombias*, Monterrey.

* Candidato a doctor en Ciencias Sociales con Especialidad en Sociología por El Colegio de México.

Introducción

Uno de los objetos más importantes de la sociología del conocimiento sería la jerarquía de los objetos de investigación: uno de los medios por los cuales se ejercen las censuras sociales es precisamente esta jerarquía de los objetos que se consideran dignos o indignos de estudio.

PIERRE BOURDIEU

Nos asombrará el darnos cuenta de lo mucho que conocemos de un hombre, desde la primera mirada es más fácil engañar al oído del hombre que a su vista.

GEORG SIMMEL

El objeto de este artículo es revisar algunas aproximaciones teóricas —a la *doxa* sociológica— que permiten entender de otra manera a sujetos sociales como los jóvenes y los grupos subalternos. Aun cuando éstos cuentan con posiciones alternativas precisas —y propuestas identitarias contestatarias— pasan muchas veces desapercibidos, menospreciados o desatendidos por la ciencia social, debido a su incapacidad de una exposición clara desde la posición oral-racional-discursiva, encontrándose sus acentos en la parte emotiva-performativa-corporal. En consecuencia, este trabajo establece un posicionamiento en (y vuelta la mirada hacia) el lado corporal no verbal; una búsqueda de su integración con el lado racional-verbal sobrerrepresentado por la ciencia social. Aquí se propone volver los ojos a los espacios desatendidos por la sociología dominante (sólo estudiados consistentemente por algunos brillantes *outsiders*), entender la comunicación no verbal, el manejo corporal, la kinésica, la proxémica, el baile, la vestimenta y los accesorios como fuentes densas de comunicación y sentido y, como tales, dignas de estudio y reflexión seria. Aun cuando el estudio de estas formas comunicativas aparece casi a la par de la sociología y tienen de novedoso lo mismo que la disciplina, continúan siendo marginales y secundarias frente a temas como la economía, la familia, el trabajo o la religión; dentro de la *doxa* se les juzga frecuentemente como epifenómenos.

La sociología y las ciencias sociales en general se han centrado en la discursividad de los individuos y de los grupos sociales, dejando como marginales o complementarios

otros tipos de comunicación. A partir de mi experiencia con jóvenes, músicos y, en general, con grupos subalternos en la investigación¹ de sus elaboraciones identitarias —con especial énfasis en la música— advierto que poseen gran claridad y propuestas alternativas, en algunos casos rebeldes y de confrontación frente a su sociedad, y los marcos estructurales que los restringen y controlan. Sin embargo, estas propuestas e ideas no trascienden necesariamente al plano verbal, les cuesta mucho elaborar una discursividad acerca de lo que significa su propuesta de vida y sus identidades. Esta incapacidad, acentuada seguramente por su bajo nivel escolar (un capital cultural insuficiente para ser un interlocutor válido en términos de Bourdieu) y también por su desinterés en elaboraciones “intelectuales” sobre algo que es tan evidente para ellos y que parece críptico sólo al investigador. De esta manera, resulta muy fácil para el científico social que no posee la sensibilidad, el tiempo o el interés en estas formas de comunicación no verbalizadas, darlas por inexistentes o anodinas; validando, de cierta manera, la visión de la sociedad hegemónica que tilda a sus representantes de vacíos, inmaduros, rebeldes sin causa, pueriles, inconstantes, intrascendentes y de no saber qué quieren en la vida ni para dónde van. Cuando, en realidad, el ejercicio de comunicación tiene otro sentido, a final de cuentas, los jóvenes y los subalternos buscan diferenciarse del mundo adulto-hegemónico y de los parámetros que los rigen; el ser interpretados de esta manera no es más que un triunfo. En cierto sentido, la comunicación se ha mantenido secreta, la rebeldía se expresa, la erosión de los marcos significantes del mundo adulto-hegemónico funciona y éstos no lo comprenden en su complejidad.

En la construcción identitaria, los jóvenes se encuentran, por definición, enfrentados a las elaboraciones correspondientes del mundo adulto,² ya que éstas los excluyen. Ellos, que en su generalidad no poseen bienes materiales ni tienen mayor poder más allá de sí mismos, recurren a su único capital real: su persona, es decir su cuerpo. Hacen continuos derroches de energía, vitalidad, fuerza, descomplicación,

¹ Desde el año 2000 a la fecha realizo una investigación sobre “Los *colombias* de Monterrey”. Las metodologías principales han sido la observación participante y las entrevistas en profundidad. En Monterrey, las clases populares, especialmente los jóvenes, construyen su identidad y todo un mundo de vida a partir de la música caribeña colombiana. Es un fenómeno que inicia hacia 1960 y que se mantiene vivo. Los *colombias* constituyen un colectivo juvenil sin parangón dentro de los movimientos análogos en México. Para mayor información, véase Olvera (2005) y Blanco (2005a).

² Bourdieu muestra cómo las categorías de edad se construyen en función del cuidado del poder por parte de los “adultos” y el mantenimiento del control —y la exclusión— sobre generaciones anteriores y posteriores. Se establecen límites que se interiorizan, evitando así los conflictos y conservando la estructura de poder generacional (véase Bourdieu, 1990: cap. “La juventud no es más que una palabra”, 163-173).

sensualidad y sexualidad. Éstos son los pocos valores que ellos poseen sin medida y a los que los adultos no tienen igual acceso, deseándolos, envidiando esta faceta de la juventud. Los jóvenes y los subalternos apelan al movimiento corporal, al juego con las estéticas, con las normas y su rompimiento. Es la creación, como en *collage*, de su propia identidad por intermedio de la indumentaria, los accesorios, los vestidos, los bailes y la música; en el uso del cuerpo y las interpelaciones que logran con él. Establecen mundos de vida (que aglutinen a iguales y los diferencie de los otros) a partir de estos símbolos estéticos y de sus propios canales de comunicación, sus propios lenguajes.

Para sustentar las anteriores afirmaciones, este texto se divide en tres bloques temáticos que brindan un recorrido por diferentes autores preocupados por temas como la identidad, la comunicación y el cuerpo. Al inicio, se da cuenta de la aparición de un nuevo modelo comunicativo hacia la mitad del siglo XX, el cual buscaba aprehender en toda su riqueza este ejercicio de intercambio simbólico. Anteriormente, el modelo estaba centrado en la verbalidad, desatendiendo la comunicación corporal y el papel del emisor como actor-espectador dentro del sistema. Este nuevo modelo comunicativo se preocupa más en el cuerpo y sus mensajes independientes del habla, y enmarca el intercambio en un contexto-significante específico. En consecuencia, después abordó la teoría del *performance* que busca entender las relaciones sociales como una “presentación”, es decir como una “puesta en escena”. Aquí se plantea que por intermedio de nuestros cuerpos y de una interacción crítica con las estructuras sociales manejamos y actuamos nuestras identidades.

En los dos siguientes apartados, para dar continuidad al concepto de performatividad, se destaca la importancia de los actos del vestir y del baile dentro del proceso general de la comunicación y la construcción identitaria. Para este fin, se recurre, además de teóricos que han trabajado el tema, a elementos de mi investigación sobre los *colombias* de Monterrey y así poder ilustrar y reflexionar de manera más concreta y específica.

Concluyo proponiendo unos espacios —a investigar—, lugares donde se sintetizan todas las aproximaciones teóricas analizadas en el artículo y que se muestran ideales para la comunicación corporal de los jóvenes y otros grupos. Territorios de alta densidad comunicativa corporal, donde el científico social aprehende significativos mundos de vida. Suscribo la idea de Víctor Turner, que nos insta como investigadores al examen de la comunicación completa de nuestros sujetos de estudio, del lenguaje corporal, del *performance*, para no caer en un “reduccionismo cognitivo, que es una especie de deshidratación de la vida social” (1982: 91).

Un nuevo modelo comunicativo

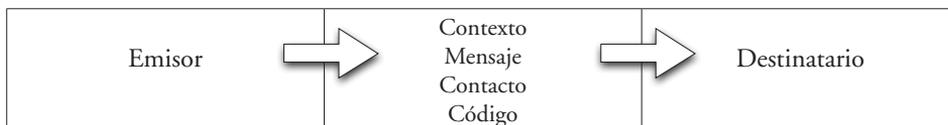
Lo que hace la gente es a menudo más importante que lo que dice.
EDWARD T. HALL

Quien tiene ojos para ver y oídos para oír puede estar convencido de que ningún mortal es capaz de guardar un secreto. Si los labios permanecen en silencio, habla con las yemas de los dedos, la delación le exuda por todos los poros.
SIGMUND FREUD

En la década de 1950, el modelo telegráfico³ dominaba en los estudios de la comunicación. Algunos investigadores estadounidenses como Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward T. Hall y Erving Goffman, entre otros, replantearon el problema (partieron de cero en su búsqueda en pos de una teoría general de la comunicación) desde múltiples disciplinas como la antropología, la psiquiatría y la sociología. La pregunta principal era “¿cuáles son, entre los millares de comportamientos corporales posibles, los que retiene la cultura para constituir conjuntos significativos?” El planteamiento central de estos investigadores es que *no es posible dejar de comunicarse*, ven el comportamiento humano como un sistema en el que la palabra no es más que un subsistema. “La comunicación es un proceso social que integra permanentemente múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, sin desear establecer una división entre la comunicación verbal y no verbal, ya que la comunicación es un todo integrado” (Wikin, 1987: 23). Para ellos, sólo en el contexto del conjunto de los modos de comunicación, relacionado a su vez con el contexto de la interacción, adquiere sentido la comunicación. Así es como surge la necesidad de concebir la investigación de la comunicación en términos de niveles de complejidad, de contextos múltiples y sistemas circulares. Aparece entonces un modelo comunicacional que busca una analogía con la música de una orquesta para reemplazar el telegráfico, *el individuo ya no es el “autor” de una comunicación, sino que participa en ésta*. El análisis no se centra en el contenido del intercambio, sino en el sistema que ha hecho posible el intercambio. En este nuevo sistema, la comunicación recibe prioridad conceptual sobre el sujeto que se inserta en ella. “La comunicación es un proceso de múltiples canales cuyos mensajes se refuerzan y se controlan de manera permanente, no hay manera de no comunicarse” (Hall, citado en Wikin, 1987: 93).

³ La concepción de la comunicación como transmisión de un mensaje sucesivamente codificado y después descodificado, así la comunicación entre dos individuos es un acto verbal, consciente y voluntario (Wikin, 1987: 21).

Figura 1
**Modelo de la comunicación lingüística de Roman Jakobson (1960),
 inspirado en el esquema de Claude Shannon (1949)**



Los lenguajes agrupados negativamente como “no verbales” abarcan lo kinésico, proxémico, cronémico, paralingüístico, olfativo y táctil. Lo kinésico alude a la gestualidad y los movimientos corporales: posturas, movimientos de brazos, manos y piernas, expresiones faciales. La proxémica remite al uso del espacio, organización o disposición que generalmente da cuenta de expresiones de intimidad y de poder. A través del uso del tiempo, la gente comunica interés, compromiso, estatus, jerarquía, entre otros aspectos. Lo paralingüístico se refiere a los usos de la voz, el timbre, el tono, el volumen, la velocidad con que se habla, los silencios, que así comunican estados emocionales, veracidad y sinceridad. Los olores y el tacto, al igual que otras dimensiones, tienen codificaciones culturales.

—No los hombres y sus momentos, sino más bien los momentos y sus hombres.

—El dialecto corporal es un discurso convencionalizado.

ERVING GOFFMAN

—La etnodramática está emergiendo justo cuando el conocimiento se está incrementando sobre otras culturas, otras visiones del mundo, otros estilos de vida; cuando los occidentales intentan atrapar las filosofías no occidentales, las dramáticas y las poéticas en los ámbitos de sus propias construcciones cognitivas, encontrando que ellos han capturado monstruos sublimes.

VÍCTOR TURNER

La comunicación no verbal sólo es comprensible dentro del proceso global de comunicación. Ésta parece residir, en un primer momento, en el movimiento corporal, que incluye al movimiento propiamente dicho, además de los gestos, las expresiones del rostro, de los ojos y de la postura. Algunas de estas señales intentan comunicar; otras, sin embargo, sin la menor intención, nos informan acerca de la persona. Es importante encontrar los vínculos entre lo verbal y lo no verbal. Las relaciones entre ambos pueden ser de contradicción, sustitución, complementareidad, acentuación y regulación (Knapp, 2001).

El estudio del *performance* muestra cómo las personas no se comportan de una sola manera, sino que, al igual que en las actuaciones del teatro o de las películas, desempeñan diferentes papeles, dependiendo del tiempo-espacio (escenario) en que se encuentren, además de las personas con quienes interactúen. Esto da una idea más clara de cómo, por intermedio de múltiples formas de comunicación, se construyen las identidades. La teoría del *performance* nos habla de un modo de comunicación estéticamente manifiesto y denso; enmarcado en un espacio singular y puesto en escena para una audiencia. El análisis del *performance* subraya las dimensiones socioculturales y estéticas del proceso comunicativo. En contraste con la teoría lingüística generativa (Chomsky), la noción de *performance* desarrollada por Dell Hymes se muestra como un modo de acción que establece, o representa, un marco interpretativo especial, dentro del cual debe ser entendido el acto comunicativo. El *performance* implica una densificación del acto comunicativo y permite a la audiencia mirar al acto y al actor con una intensidad excepcional. Establece una responsabilidad comunicativa que se asigna a la audiencia y ésta debe evaluar la relativa efectividad y habilidad del actor. El *performance* es formalmente reflexivo —es significación sobre la significación (metacomunicación)— en cuanto éste llama la atención a, y envuelve, la manipulación autoconsciente de las características formales del sistema comunicativo, como el movimiento físico en la danza, el lenguaje y tono en el canto, o la ropa escogida según los contextos, etcétera.

Como plantea Bryan Turner, la manera como representamos el cuerpo en la vida cotidiana es central en nuestra identidad, así se entendería la sociología de Erving Goffman, “no como el estudio de la representación del yo en los agrupamientos sociales, sino como la actuación del yo a través del instrumento del cuerpo socialmente interpretado” (1989: 68). Goffman toma del interaccionismo simbólico, en especial de George Herbert Mead, el “yo mismo” (*self*) como instancia en la que el individuo cobra conciencia, situándose en diversos puntos de vista de los miembros de su grupo. Los actores sociales participan en un sistema en el que todo comportamiento libera una información socialmente pertinente. Todo gesto, toda mirada, todo silencio se integra en una semiótica general. Existe una sintaxis, una semántica y una pragmática del comportamiento; el comportamiento es así el fundamento de un sistema general de comunicación. Para Goffman, en toda situación se asigna una significación a diversos elementos que no están necesariamente asociados a intercambios verbales: hay que entender por ello el aspecto físico y los actos personales como el vestido, el porte, los movimientos y las actitudes, la intensidad de la voz, los gestos como el saludo, o las señales de la mano, el maquillaje del rostro y la expresión emocional en general. Esos signos son inadecuados para discursos prolongados, convienen perfectamente, al contrario de la palabra, a la transmisión de informaciones sobre la condición social del actor, sobre la imagen que tiene de sí mismo, de sus interlocutores o del lugar. Aunque un individuo pueda dejar de hablar, no pue-

de impedir comunicarse mediante el lenguaje del cuerpo. Resulta bastante paradójico que la mejor manera de dar un mínimo de información sobre uno mismo consiste en adaptarse y actuar de acuerdo a las expectativas de su grupo social, así se disimulan las informaciones sobre la propia persona y es uno de los motivos más fuertes para mantener las convenciones.⁴ La comprensión de un dialecto corporal común es una de las razones para denominar sociedad a un conjunto de individuos.

Goffman, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, muestra cómo se entienden las relaciones interpersonales desde una perspectiva teatral por intermedio del estudio del cómo las personas se presentan a sí mismas ante sus semejantes dentro de sus grupos sociales. Su planteamiento es que cada persona escenifica diferentes papeles y actuaciones dependiendo del contexto y según las personas que lo acompañen o del lugar donde se encuentre. Así, la vida misma de una persona se puede entender como una serie de distintas actuaciones donde el “yo” no es único, uniforme y homogéneo. No es posible encontrar una esencia del yo, en todo caso se tienen múltiples y traslapados “yos” que aparecen discriminadamente, según el tiempo y las circunstancias.

En ocasiones, somos muy conscientes de que nuestros cuerpos, como objetos, serán observados al entrar en espacios e intercambios específicos (público), y en otras ocasiones nuestros cuerpos no serán objeto de especial atención (privado). Esta *sintonización* (Schütz) con nuestro cuerpo, esta conciencia corporal como “objeto” en el ámbito público es congruente con el concepto goffmaniano de *escenario de la vida social*, donde nos encontramos en un “primer plano” o “en el escenario”, y para la vida privada está la analogía con “tras los bastidores” o “detrás del telón”. Ello permite ver cómo el cuerpo es “socialmente construido” (Maus), pero también cómo se afecta en su desempeño por el tiempo-espacio específico y cómo el cuerpo —simultánea y paralelamente— en su actuación ayuda a recrear este orden social. El cuerpo como la materialización de una identidad debe ser “controlado” en la interacción diaria y el fracaso en este control, o la falla en el mensaje enviado y su recepción, puede convertirse en una situación embarazosa, ridícula, como una situación dentro del ámbito que analiza Goffman en *Estigma* (2001).

Esta perspectiva teatral de Goffman se desarrolla entre 1950 y 1970 para lograr entender una clase media en ascenso, influida crecientemente por los modelos de vida impuestos desde la publicidad y los medios de comunicación masivos, es decir, el desplazamiento hacia una identidad que se establece a partir de lo que se consume y lo que se aparenta. Es un reflejo de los valores sociales de la época y este modelo dra-

⁴ El ejercicio contrario es el que realizan las culturas juveniles y los grupos subalternos, quienes con el rompimiento de las convenciones centran la atención sobre sus identidades-subjetividades y mandan un mensaje a la sociedad, como lo confirma Goffman en *Estigma* (2001).

mático hoy (medio siglo después), lejos de perder capacidad interpretativa resulta más actual que nunca en una sociedad en la que el éxito se basa en el correcto manejo de una imagen. Así, la creación de imágenes, el *performance*, se ha convertido en decisivo no sólo en las carreras políticas, o dentro del *star system* de los medios masivos, sino que ha permeado la vida cotidiana de las sociedades en general.⁵ Esta creación de imágenes y *performances* válidos socialmente se encuentra encarnada y corporizada, pues se necesitan cuerpos entrenados, disciplinados y estéticos que acrecienten nuestro valor personal. Se buscan *performances* competitivos de acuerdo a los valores neoliberales actuales: se hace ejercicio y dieta, se toman tratamientos corporales (de todo tipo) y cirugías estéticas no por un hedonismo puro. No se busca la satisfacción inmediata en estos dispendiosos (muchas veces dolorosos) actos, sino mejorar nuestras oportunidades en el sexo, en el mundo laboral,⁶ y en la longevidad (Turner, 1989: 146-147).

Con los renovados énfasis en la sociedad como un proceso puntuado por *performances* de varios tipos, aparecen espacios como el ritual, la ceremonia, el carnaval, el festival, el juego, el espectáculo y los eventos deportivos, entre otros, que se pueden analizar como uno de los muchos géneros representativos en que los individuos modernos, alegre pero reflexivamente, simbolizan las normas y los papeles convencionales que gobiernan sus vidas ordinariamente. El ritual es un mecanismo que periódicamente, convierte lo obligatorio en deseable.⁷ El símbolo dominante dentro de la trama de significados coloca a las normas éticas y jurídicas de la sociedad en contacto con poderosos estímulos emocionales. Durante la acción del ritual, valiéndose de la excitación social y de los estímulos fisiológicos como la música, el canto, la danza, el alcohol, las drogas y el incienso, entre otros, el símbolo ritual efectúa un intercambio de cualidades en el que las normas y valores se inyectan de emoción, al mismo tiempo que las emociones cotidianas se ennoblecen por intermedio de su contacto con los valores sociales (Turner, 1982: 92).

⁵ Al punto de crear especialistas en el campo: *los asesores de imagen*.

⁶ Existe un serio incremento de las cirugías estéticas, no sólo en función del emparejamiento sexual, sino también en relación con las oportunidades laborales, principalmente en ámbitos relacionados con la mercadotecnia, las ventas, las promociones y los servicios. Ya no se vende sólo un producto, sino una imagen, un cuerpo; tu *performance* como trabajador y la imagen que busca la empresa deben coincidir, so pena de quedar fuera del mercado. Con el auge de los *reality shows*, aparecieron varios programas de este tipo relacionados con las cirugías estéticas. Me sorprendió la cantidad de personas presentadas, cuyos argumentos dados para someterse a una cirugía, potencialmente mortal y profundamente dolorosa, se relacionaban con sus carreras. Mujeres de mediana edad dedicadas a las ventas que “necesitaban” una cirugía para continuar ejerciendo su profesión varios años más; mujeres jóvenes dedicadas al mercado de servicios que se realizaban liposucciones, se aumentaban el busto o las nalgas, para incrementar su clientela. Aun cuando las mujeres fueron las primeras víctimas de este esteticismo, de esta hipercorporalización, los hombres ya forman parte de éste, de igual manera, y bajo idénticas lógicas, un ejemplo es la reciente aparición de los llamados “metrosexuales”.

⁷ Para un excelente análisis de cómo la estructura social se refuerza en los rituales, véase Eco *et al.* (1990).

El cuerpo vestido

Como el vestido, el perfume encubre la personalidad con algo que, no obstante, actúa como irradiación propia...

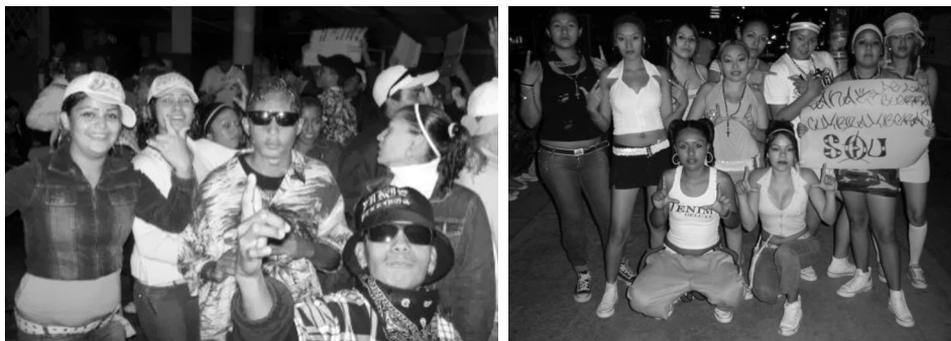
Como el adorno, debe agradar independientemente de la persona, debe alegrar subjetivamente a los que rodean la persona y, no obstante, estos efectos han de atribuirse a su portador, como tal persona.

GEORG SIMMEL

Entre la intelectualidad, el tema de la moda no se lleva.

Es un fenómeno destacable que mientras la moda no cesa de acelerar su normativa escurridiza, de invadir nuevas esferas, de atraer a su órbita a todas las capas sociales, a todos los grupos de edad, deja indiferentes a aquellos cuya vocación es explicar los resortes y funcionamiento de las sociedades modernas.

GILLES LIPOVETSKY



Izquierda: jóvenes *colombias* en un baile en Guadalupe, Mty. Fotografías: Darío Blanco Arboleda, 2006. Derecha: banda de las *cumbiamberas*.

En términos generales, los análisis sociológicos no han tomado en cuenta cómo se viste el cuerpo y los significados inmanentes a este proceso. Ataviarse en la vida cotidiana está relacionado con la experiencia de vivir y actuar sobre el cuerpo (Entwistle, 2002: 17). La ropa está en capacidad de comunicar en referencia a la edad, el sexo, la nacionalidad, la relación con el otro sexo, el estatus socioeconómico, la identidad de grupo, el estatus profesional u oficial, el humor, la personalidad, las actitudes, los intereses, los valores. En ciertas ocasiones, la ropa puede ser la mayor fuente de información sobre una persona (Knapp, 1991: 171).

El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. La desnudez es marcadamente inapropiada en casi todas las situaciones sociales, e incluso en las que se exhibe demasiada piel, hasta en la desnudez se pueden llevar joyas, perfumes o adornos. El vestido es un hecho básico de la vida social, todas las culturas “visten” el cuerpo de alguna manera, ya sea con telas, pinturas, cosméticos, tatuajes, joyas o máscaras, el cuerpo se resalta, se decora. El cuerpo y su vestimenta están altamente regulados, aun en el ámbito privado, mucho más en el público. La ostentación de la carne o su exposición inadvertida en público es molesta, perturbadora y potencialmente subversiva,⁸ de igual manera con vestimentas que rompan con la reglamentación social y no cumplan con la estética deseada, esperada. Los cuerpos que saltan esta normatividad, y así las convenciones de su cultura, son considerados subversivos y corren el riesgo de ser excluidos, amonestados o ridiculizados.

En Monterrey, a los *colombias* se les ridiculiza nombrándolos “colombianos” asociándolos así con “los cholos”, quienes tienen vestimentas llamativas y muy mal vistas dentro de la “norma” regia. En esta ciudad, en términos generales, el modelo de vestimenta de la clase media es el “vaquero”: pantalón de mezclilla apretado, camisa a cuadros, botas “tejanas” y, en muchos casos, sombrero del mismo estilo. Cuando se estableció la cultura juvenil *colombias*, hacia los años ochenta, se crea una estética que les brindará identidad y los diferenciará de la “media” social regiomontana. Con esta nueva estética disruptiva, envían un mensaje de alteridad, de manera asertiva y contestataria, en la lógica que desarrolla Goffman (2001). De su situación marginal y estereotipo, elaboran una resignificación, convirtiéndola en un elemento reivindicativo, “hacen ostentación de su estigma”.



Bandas *colombias* en Monterrey (2006) Izquierda: “Los Diablitos” de la colonia Arboledas. Derecha: “Los Dickies” de la colonia Nuevo Almaguer.

⁸ Recientemente, se ha “estandarizado” desnudarse en sitios públicos —o lugares hechos públicos por intermedio de los medios masivos de comunicación—, como una manera de realizar demandas o protestas sociales. En

La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar hacia el hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios por los cuales los cuerpos se convierten en sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual (y muy personal) de vestirse es un acto de preparación del cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, hasta respetable, incluso deseable. Vestirse es una práctica constante que requiere conocimientos, técnicas y habilidades desde cómo atarse los cordones o hacer el nudo de la corbata, hasta comprender la interrelación correcta de colores, texturas, telas —y las diferentes situaciones sociales en las cuales ese vestuario *actuará*— para que se adecuen a nuestros propósitos, a la imagen que queremos proyectar con nuestros cuerpos, a nuestras identidades.

La ropa es el medio por el cual las personas aprenden a vivir en sus cuerpos y se sienten cómodos con éstos. Al llevar las prendas adecuadas y tener el mejor aspecto posible, nos sentimos bien con nuestros cuerpos y lo mismo sucede a la inversa, aparecer en una situación sin la ropa adecuada, nos hace sentir incómodos, fuera de lugar y vulnerables (Entwistle, 2002: 20). De igual forma, los espacios marcan pautas diferenciales de vestimenta para los géneros. Las mujeres deben estar mucho más conscientes de su cuerpo, de “controlar su sexualidad” en determinados espacios públicos como las oficinas, las salas de juntas y el transporte público. Una vestimenta que es adecuada para una mujer en un club nocturno debe ser cubierta antes de entrar al sitio y, al salir, hombres y mujeres experimentan de manera diferente su performatividad en la calle, en la noche. En general, los hombres no se sienten vulnerables —en ciertos espacios y a ciertas horas— a diferencia de las mujeres. En todas las sociedades, el cuerpo está siempre significativamente presente. Sin embargo, las sociedades lo ubican de manera visible u oculta, socialmente, por intermedio del vestido. Esto se evidencia si pensamos en el ocultamiento del cuerpo femenino dentro del mundo musulmán y su creciente exposición dentro de las sociedades occidentales actuales.

Los cuerpos desnudos o semidesnudos que rompen con las convenciones culturales, especialmente las del género, son potencialmente subversivos y se los trata con horror o con burla, por ejemplo el travestismo, esto es, las transgresiones del vestido y los patrones culturales hombre-mujer y viceversa. Es notorio que los cuerpos son potencialmente molestos. Las convenciones del vestir intentan transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura; es fácil que un cuerpo que no encaja,

México, el ejemplo más interesante (por lo disruptivo, rechazado y polémico) es el de un colectivo de campesinos de Veracruz, autodenominado “Los 400 Pueblos”, que tiene más de cinco años desnudándose sobre Paseo de la Reforma, en el Distrito Federal. Protestan de esta peculiar manera (a sabiendas de la poca tolerancia al desnudo de su sociedad), por el despojo de tierras al que fueron sujetos.

que transgreda dichos parámetros, provoque escándalo e indignación y que sea tratado con desprecio e incredulidad. Ésta es una de las razones por las cuales el vestido es una cuestión de moralidad. Vestir es tan importante que incluso las personas que no están tan preocupadas por su aspecto vestirán de manera adecuada para no sufrir la condena social. De hecho, se habla de la ropa en términos morales: es correcta, está impecable o es vulgar, lujuriosa. Las prendas se convierten en una extensión de nuestro cuerpo, por lo que nos preocupamos constantemente por su estado, por su proyección, ¿cómo se me ve? (Entwistle, 2002: 21-22).



Izquierda: playera comercializada para los jóvenes. Derecha: banda “Los Borrachentos de Reforma”, en el pecho llevan una bandera de Colombia con los nombres de los integrantes. Fotografías: Darío Blanco Arboleda, Monterrey, 2006.

La apariencia y la vestimenta influyen profundamente en las respuestas interpersonales, en las maneras como manejamos situaciones de interacción social y bajo ciertas condiciones son determinantes; son la fuente más importante para guiar y determinar nuestro proceder en la interacción. Estar “bien” vestido, estar “arreglado”, resultar atractivo es importante para que te vean y te tengan en cuenta; es un hecho que permite manipular situaciones y personas. También es central en la selección de pareja, y en las cuestiones de alianza y reproducción. Los abogados saben que influye en la percepción de un jurado y que puede ayudar a que un acusado sea declarado inocente. Los otros nos juzgan a partir de nuestra ropa y de la apariencia general, y determinan así nuestra personalidad, sexualidad, popularidad, éxito y estado emocional. Estudios en psicología⁹ muestran cómo la ropa y *la imagen que emana de nosotros*

⁹ Para mayor información sobre este tema, véase Knapp, 1991: cap. “Los efectos de la apariencia física y la ropa”.

(Goffman) son factores determinantes en el trato que recibimos socialmente, en las interacciones —principalmente en los primeros encuentros— e influyen en las posibilidades de desarrollo y el éxito social (Knapp, 1991: 174).

Para Lipovetsky (1990), la moda es un proceso relacionado con la modernidad occidental, que plantea de fondo una necesidad de individualidad, de identidad-subjetividad y, en general, de comunicación. La moda permite establecer relaciones con otros iguales (identidad) pero, al mismo tiempo —en la particular selección y combinación de prendas— permite ser yo mismo (subjetividad). Así, la moda y la ropa son ideales en este sentido, porque permiten esta comunicación directa, rápida y fluidamente, sin grandes ritualidades ni filtros comunicativos. Por esto, la moda sólo aparecerá hasta mediados del siglo XVI en Occidente, antes de esto las vestimentas de indios, chinos, japoneses, romanos, griegos y egipcios, se mantuvieron prácticamente inalteradas por siglos. La moda es un producto moderno que trae inherentemente todas sus lógicas y perversiones.

En Monterrey, a partir de los años ochenta, los jóvenes *colombias* comenzaron a desarrollar una vestimenta específica que los diferenciara del resto de los grupos sociales y de edad, de aquella ciudad. Es lógico que un joven busque alejarse, diferenciarse del estilo de ropa que usa su padre o su abuelo. Al mismo tiempo, un joven de clase popular no puede costearse ciertas “marcas” de ropa y ciertos materiales; las clases altas y un sector de la clase media aprovechan esta incapacidad para distinguirse de los demás grupos sociales.¹⁰

Como el elemento identitario más importante para los jóvenes populares era la música, pues lo usaron para construirse un atuendo *colombiano* que los distinguiera, que les brindara identidad. Como era de esperarse —en mayor medida por ser una ciudad de frontera— la vestimenta *colombias* resultó un híbrido de las diferentes influencias a las cuales estaban expuestos los jóvenes regiomontanos de clase popular. En términos generales, la estética *colombias* busca enviar un mensaje de alegría, juventud, descomPLICACIÓN y rebeldía. Para dicho fin se toma el modelo de “joven rebelde” por antonomasia (el roquero) que usaba playeras negras con nombres de grupos de rock, pantalones de mezclilla apretados y tenis Converse. En sus inicios, lo que se hace es cambiar la playera negra por una camisa “tropical”, florida, de palmas, en referencia simbólica a la playa, el Caribe y la alegría. Quien impuso esta estética es el cantante de *colombiana* Celso Piña, un modelo a seguir para la cultura juvenil. Con el paso de los años, y también debido a la represión policial, la vestimenta *colombias* ha cambiado continuamente; sólo se han mantenido inalterados los tenis Converse, íconos de las culturas juveniles. Las camisas

¹⁰ Este tema lo trabaja profusamente Bourdieu en *La distinción* (1988).

“tropicales” siguen siendo usadas profusamente en la actualidad, ya no se hacen préstamos del rock, sino del hip-hop, con sus pantalones muy anchos (varias tallas más grandes, marca Dickies) y sudaderas igualmente amplias con estampados y aerografiados, en este caso de motivos *colombianos*. Dejemos que los protagonistas nos relaten:



Chavos *colombianos* de Monterrey. Fotografías: Leticia Saucedo Villegas y Darío Blanco Arboleda.

Y empieza esta cuestión de la vestimenta, como que también surgen todo un rollo de, de empezar a buscar una identidad propia porque al principio, la raza que escuchaba música colombiana parecía *rockers*, pantalones de mezclilla apretados, camisas acá de grupos de *rock*, muchos pelos *punki*, de hecho yo bueno durante mucho tiempo siempre anduve bien *punki*... De hecho, ya después, a medida de que se va rayando [grafiteando] en el barrio y también bueno con las portadas de discos sobre todo los de aquí (grupos regio-*colombianos*), nos empieza esta identificación por, por utilizar pantalones de vestir, de pinta [formales] también pantalones tipo “pachuco”, camisas de vestido floreadas, sombrero, se utilizaron mucho el sombrero, pero usé *jean* siempre con tenis... el *colombiano* se podía vestir así, pero siempre traía tenis, ¿no?, bueno, aparte las corretizas ¡estaban cabronas!, tienes que moverte, y el pantalón bombacho, ¡eh!, bueno esto de utilizar pantalones de pinzas, pero bombachos... cuando los primeros discos, por ejemplo, de Celso [Piña], de “La Tropa” [Colombiana], venían con camisas floreadas, entonces toda la raza con camisas floreadas. Y empieza esta cuestión de buscarse, una forma de identificarse también, ya no

solamente a través de las rayas [graffiti], sino también a través de las vestimentas, el uso de paños [paliacates], las camisas floreadas, las camisas holgadas... Mucho tenía que ver con la misma idiosincrasia de los mismos grupos, que no saben ni qué pedo y los grupos usaban esa vestimenta, de ésa de ponerse camisas floreadas, sobre todo el Celso... o sea, de darle este sentido del trópico acá, de la playa tan anhelada en esta pinche ciudad. El Converse, es un clásico, se puede decir que es el zapato de la rebeldía, gente libre, porque no solamente ha sido usado en este caso por la raza *colombias*, sino inclusive si nos vamos a los sesentas, setentas, con toda esta onda de las primeras manifestaciones de rebeldía, tanto en Estados Unidos, que adoptan esta cuestión del Converse y como que se queda grabado a lo mejor inconscientemente entre varias razas, a través de las películas que la raza también lo va adoptando, se convierte básicamente en el tenis de la rebeldía. Acá es usado por *rockers*, por *colombias*, por eskatos [ska], por cualquier grupo juvenil, te das cuenta que los usan, y es una forma que dice: “bueno soy chavo y estoy en contra de...”, claro tú sabes que ya se ha vuelto una moda.

(Jesús Kolly-Adem, antiguo chavo *colombias* y reconocido grafitero, hoy trabajador social en Monterrey). Entrevista de Darío Blanco (2006b).

Te platico que yo también formé parte de eso, de que uno fue creciendo y fuiste viendo que la gente que le gustaba esa música se vestía de una manera muy particular que es de usar los tenis Converse, mezclillas entubadas, pegada al cuerpo, camisa metálica de rojo o de palmeras que después salieron, fue cambiando y yo, te digo, no te voy a echar mentiras, yo también usé eso. Pero yo pensando que entre más, entre más lo exteriorizaras en la forma de vestir, pues más *colombiano* era yo... En eso de la vestimenta siempre hemos tenido la cuestión esta de copiarnos allá, de Estados Unidos, toda la gente que se va para allá, los famosos chicanos, los cholos, toda esa forma de vestir de allá, sale en películas o muchachos que van a trabajar allá y vienen con tal ropa y pues trata la mayoría de la gente de traer esa ropa. Por eso yo creo que es lo que ha predominado, lo que ha hecho que la misma gente de aquí se comprara esa ropa y pues se mezcla el gusto de la música con la ropa... La “tropicalota”, la influencia de esa camisa yo creo que esa sí fue el señor Celso Piña, que cuando tocaba traía mucho las camisas floreadas o palmeadas, y en los discos los veía uno y empezaba la gente a ponerse las camisas... Pues fíjate que sí, a cada rato me paraban como yo no, o sea yo probé el vestir así, pero la droga no, bueno la cerveza sí porque, aun cuando uno sea el mejor vestido gustándole a uno el vallenato de “yuca y suero”, ¡tiene uno que ser

parrandero!, si no... Pero sí, con esa ropa sí me paraba la policía... pero como nunca traía nada, pues nomás se quedaban con las ganas de sembrarle a uno algo, pa' llevárselo, pero o sea uno, nunca trajo nada comprometedor como para que se lo llevaran, ¿verdad?, pero sí tiene mucho que ver que con la ropa te estigmatizan, los policías, la gente, y pues tú sabes que la inseguridad está muy complicada, muy dura... porque como quiera que sea es la pinta del delincuente... Sí, porque es la gente que se viste así la que tiene la fama esa, ¿no?, como dicen por ahí, cría fama y échate a dormir, ya si uno mata un perro le dicen el mataperros.

(Francisco Javier Vásquez, el guacharaquero de Monterrey más influyente, rey de los dos festivales vallenatos de Monterrey en 2007 y el de Nueva York [2007]). Entrevista de Darío Blanco (2005c).

El gusto, porque les gusta la música, por crear su propia moda, porque a partir de la música se han creado su propia moda a nivel camisas, a nivel tatuajes, el símbolo es una palmera, el símbolo de lo *colombiano* es una palmera... A mí me ha tocado ir a cosas y donde ponen el radio, hay chavos que no te escuchan otra música más que ésa, pero que les ha gustado, que la han adoptado, como por ejemplo otro tipo de ropa, por ejemplo, ellos no se ponen, les das un pantalón vaquero y no se lo van a poner, ellos están acostumbrados a usar su trusa, su "bóxer" y su pantalón aguado [amplio].

(Encinas, 2002, periodista especializado en bandas, es conocido como "Nicho Colombia").

Mira, yo esas camisas las compraba en la segunda güey y no eran ni de Colombia, ¡eran hawaianas! [risas] o sea nada que ver, ¡neta oye!, a cinco bolas cada camisa y gustaban con madre, ¿por qué?, porque pos no se planchaban güey, con madre... pero fijate yo no supe qué onda y después la pinche raza, toda se volcaba sobre la segunda... primero era la camisa güey, y luego de repente el pantalón blanco güey, oye güey ¡con madre!, fijate y ve güey, en mis tiempos de los ochentas a los noventas, ¡la raza andaba bien chida!, neta, o sea, con camisas ésas así hawaianas, que no tenían nada que ver, pantalón blanco, zapatos blancos, y bien limpios y las chavas con vestido güey, el vestido de noche, güey, con tacones, con medias, o sea ¡mujeres, mujeres!, ahora no hombre, güey, un desmadre, pero digo pues ta' bien, ¿no? Ahí hay que tener en cuenta que es otra generación, pues ahí se quedó güey, y te digo que yo ya no uso esas camisas porque tampoco soy de los que quieren imponer una moda güey...

(Celso Piña). Entrevista de Darío Blanco (2005b).

El baile

Cuando los ritmos contagiosos de la *ciaccona*¹¹ llegaron a Europa, suscitaron un frenesí dancístico que generó reacciones predecibles: por una parte, fue celebrada como modo de liberar los cuerpos, hasta entonces suprimidos por las restricciones de la civilización occidental; por otra, fue condenada como obscena, como amenaza a las costumbres cristianas.

Pero la mayoría de las fuentes coinciden en expresar que sus ritmos —una vez experimentados— eran irresistibles; fue prohibida temporalmente en 1615 por su “lujuria irremediabilmente contagiosa”.

SUSAN MCCLARY

El ser humano se ha expresado históricamente por intermedio del baile, y cuando, por razones de diversa índole, se ha suprimido, resurge con mayor fuerza para mostrar nuestra humanidad. El baile es comportamiento cultural. Los valores de las personas, actitudes y creencias lo determinan parcialmente, lo mismo que su puesta en escena, estilo, despliegue físico, contenido y estructura. El baile posee fuertes componentes psicológicos, ya que interpela al cuerpo en movimiento en sus experiencias emocionales y cognitivas. Por esto ha servido para conocer y lidiar con las tensiones personales y sociales, con la agresividad reprimida. Las personas se mueven y pertenecen a comunidades de movimientos de la misma manera en que hablan y pertenecen a comunidades lingüísticas; de esta manera, el baile establece un tipo de comunicación que complementa al habla, pero al mismo tiempo tiene la capacidad de otorgar significado por sí solo. Así como los humanos nos expresamos por intermedio del arte, de igual forma podemos ser leídos a partir de nuestras maneras de bailar (Hanna, 1980).

El movimiento socializado se delimita por los parámetros que establecen como válidos ciertos tipos de movimiento y no otros. Los códigos motrices no se producen de manera arbitraria, sino que surgen integrados a las necesidades específicas de ciertas condiciones económicas, culturales y sociales. El movimiento como desplazamiento físico se encuentra relacionado con una dimensión ética, se trata de la manera en que los individuos construyen su subjetividad, así toda técnica de movimiento involucrará estados subjetivos y se relacionará con elecciones y la responsabilidad que ésta acarrea

¹¹ Música de comienzos del siglo XVII asociada a etnias peruanas, posiblemente con influencias de los esclavos africanos.

dentro de la estructura de movimientos y manejos del cuerpo permitidos en la sociedad. Dentro de las culturas, es por intermedio de la tecnificación corporal (Maus) como las estructuras sociales llegan al interior de los individuos; así las demandas sociales se instalan en los cuerpos en movimiento (Islas, 2001).



Jóvenes *colombias* de Monterrey bailando cumbia. Fotografías: Leticia Saucedo Villegas.

Para Hutchinson (2001), el movimiento estilizado exagera, en distintos sentidos, el movimiento cotidiano y hace surgir polarizaciones no habituales: el ritmo, los pulsos y los acentos pueden ser mucho más marcados o más irregulares y complejos. Aísla partes del cuerpo que habitualmente se mueven unidas, o une las que habitualmente se emplean separadas. El movimiento, determinado por el tipo de energía que lo conduce, puede llegar a contrastes bastante nítidos, pasar de lo muy suave a lo muy fuerte, o emplear cambios energéticos para acentuar ciertos tiempos. El hacer corporal participa de una transmisión y aprendizaje cultural que no pasa en esencia por las vías discursivas y racionales. Aprender a moverse y aprender a cambiar los patrones de movimiento, tanto en las técnicas cotidianas como en las extracotidianas, además de un hecho culturalmente normado, es un fenómeno psicológico y psicomotriz con una lógica propia. Si bien el movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior. Este asunto aporta a la investigación del baile un importante elemento de interpretación.

Para Pedraza, en Colombia, los bailes son la experiencia de intensidad corporal más propagada, no sólo porque es la más difundida y frecuente, sino también porque el código estético y valorativo está normado por instancias populares que promueven otro arreglo de los órdenes corporales. En el baile que recomendaron los higienistas del siglo XIX, primaban la disciplina, la medida, la gracia, la discreción y las coreografías

grupales y geométricas.¹² Los nuevos bailes llegaron del norte y del Caribe, donde el cuerpo se expresó con velocidad, erotismo y frenesí. Fue la primera expresión corporal de raigambre popular que enfrentó la herencia del pudor y el decoro (se rompieron todas las formaciones coreográficas de bailes). Los bailes ya no fueron grupales, sino de parejas. Ante esto, la respuesta es una clasificación religiosa, que buscó regularlos y prohibirlos. Los bailes de origen caribeño, “a cuyo ritmo enloquecen los jóvenes en nuestros días: rumba carioca, chachachá, mambo, calypso... tienen en común el desenfreno, los movimientos y posturas lascivas, los abrazos voluptuosos y el relajamiento imprevisto; son, en una palabra, por sí mismos, un espectáculo inmoral” (*Nueva Prensa*, 1961, citado en Pedraza). La intensidad del baile de origen urbano y obrero agota. En este baile, se despilfarra la energía que la higiene y la educación física quisieran para la producción y el orden. La rumba le roba una gran dosis de energía al trabajo; lo hace por añadidura en la exuberancia sexual del erotismo y se regocija en la intensidad. Transgrede lo que ha querido retomar la higiene: energía, sexo, vida eterna, pero utilizando los mismos recursos del deporte: tensión, rendimiento, velocidad, competencia, ímpetu (1999a: 251-254).

Los bailes de ascendente afro han sido prohibidos debido a su interpelación con el cuerpo, a la “inherente” invitación al pecado, a la lujuria, al desenfreno, al sexo y sólo han sido aceptados por la sociedad en general cuando los músicos “blancos” han “limpiado” la música de los elementos que apelan con mayor fuerza a la corporeidad.¹³ Históricamente, los bailes de los grupos sometidos o esclavizados eran estrictamente prohibidos por considerarse (con justa razón) subversivos, rebeldes y en contravía a los poderes del dominador.

En Monterrey y sus zonas de influencia, en el noreste de México, surgió con el baile *colombiano* un fenómeno que me parece sumamente llamativo. Los bailes son una actividad socializada desde la infancia. Los niños lo aprenden de sus padres y de los adultos, en las fiestas y reuniones familiares. Con la música caribeña colombiana, este aprendizaje de generación a generación no se pudo dar. En un principio (1960-

¹² En México, actualmente, se observa que se ejecuta este tipo de coreografías en bailes como el merengue dominicano de mucho erotismo y contacto físico, en su versión original. Al bailar merengue y otros ritmos similares, en México no se tiene mayor intercambio físico, muy posiblemente por una cuestión moral, sino que se establecen dos líneas, frente a frente, de un lado hombres y del otro mujeres. De igual manera, el predominio de “las vueltas” en el baile de ritmos caribeños, como salsa o cumbia, se puede entender siguiendo esta lógica. En México, al estar la pareja constantemente dando vueltas, se evita que los cuerpos se junten, se friccionen.

¹³ Ejemplos abundan, desde el rock con Elvis Presley, hasta el rap con Eminem, pasando por múltiples intermedios, y sólo tomando a Estados Unidos por ser más conocido. En Monterrey, se estigmatiza y se intenta cambiar el baile de la cumbia que crearon los jóvenes *colombianos* por similares motivos. Debido a esto, hoy en día le dan mayor apoyo al paseo vallenato que a la cumbia.



Bailes *colombias* de cumbia en Monterrey. Derecha: el particular estilo de “La burra”, desarrollado a finales de los ochenta. Fotografías: Leticia Saucedo Villegas.

1970), lo único que tenían los grupos populares de Monterrey eran discos de acetato, una sonoridad y sus portadas —que les daban mucha información, pero no sobre el baile—. No tenían ningún referente visual de cómo se bailaba esa música. No había videos, los grupos colombianos no habían llegado a la ciudad, no existía la Internet; no tenían manera de rastrear el estilo de baile asociado a la música que les encanta. Así, la primera generación de *colombias* se encuentra con un sonido que les interpela poderosamente el cuerpo, pero no sabían cómo bailar. Ocurre una vez más lo lógico, cada quien comienza a bailar como lo siente, como se le ocurre, se inventan pasos. Los pasos más creativos se esparcen rápidamente, se difunden exponencialmente en los bailes y fiestas, llegando a ser conocidos en toda la ciudad. En los años noventa, a un presentador de televisión le llama poderosamente la atención la recursividad, imaginación y cadencia de los bailes populares de su ciudad y se dedica a presentarlos en su programa y a “bautizarlos” con nombres llamativos. Así, aparecen los bailes del “gavilán”, “la motoneta”, “el Fome 30”,¹⁴ “la burra”, como los hermanos conocidos de muchos otros que no tuvieron la fortuna de ser “nombrados” por la televisión.

Los bailes han cambiado con cada nueva generación de *colombias*, pero se mantiene la fuerza, la alegría, el ímpetu y la vitalidad. Visualmente es muy llamativo, los

¹⁴ Fomerrey (Programa de “Fomento a la Vivienda de Monterrey”). Son barrios populares creados por el gobierno desde 1973, con el fin de dar solución a la invasión de predios y la saturación de las colonias populares. Son viviendas de bajo costo, con pocos metros cuadrados. Estos barrios tienen una alta densidad de habitantes y mucha gente del cerro de la Loma Larga que estaba ya saturado se desplaza hacia estos nuevos barrios, llevando consigo su cultura musical colombiana. Así se esparce por toda la ciudad el fenómeno; hoy en día, la mayoría de bandas de jóvenes *colombias* se encuentran en estas fomerreyes. El nombre del baile se da porque el que lo “nombra” lo vio por primera vez en esta colonia, la Fomerrey 30, pero se bailaba en muchas más.

jóvenes derrochan dinamismo y gozo en sus ejecuciones, se genera un cuadro de movimiento muy estético. Sienten la música de manera completamente diferente a los patrones de baile caribeños colombianos. En un primer momento —ante una mirada neófito—, pareciera que no llevaran el ritmo de la música, pero en una revisión más atenta, con más tiempo de verlos bailar y lograr incorporar la nueva sensibilidad, se da uno cuenta que llevan el “ritmo”, sólo que es “otro” ritmo. Estas originales formas de baile, como investigador colombiano, me parecen fabulosas.

La cumbia es la música más solicitada para los bailes y, desafortunadamente, ha terminado por asociarse con la violencia, a tal punto que los medios masivos han impulsado conscientemente el paseo vallenato romántico comercial¹⁵ por encima de la cumbia, debido a la idea de que la cumbia genera violencia. Esta asociación proviene del que la cumbia, en Monterrey, la sienten los jóvenes de manera superlativa, la interpelación del ritmo a los cuerpos es muy marcada, genera una gran energía y movimiento. En la actualidad, se baila suelta —sin pareja—, en círculos alrededor de la pista y predominan los hombres. Cuando suena una cumbia, todos saltan a la pista y comienzan a moverse con gran ímpetu, si esto lo colocamos en un escenario, una “pista de baile” reducida, como es el caso frecuente, comienzan las fricciones corporales (como en cualquier discoteca). A esta fricción sumemos el alcohol y las drogas (una vez más, como en cualquier sitio nocturno). Ahora, a la ecuación se le agrega la rivalidad entre bandas y el uso generalizado de “símbolos”¹⁶ para reconocerse unos a otros y ¡ya tenemos el resultado! Así, los músicos *colombias* y los *discjokies* saben que una cumbia va a “prender” a todo el público y será un éxito dentro de la fiesta; pero también saben que después de una ronda de cumbias inevitablemente se van a armar los golpes. Cuando esto sucede, se debe tocar un paseo vallenato, para que los implicados se calmen y los demás vayan a buscar a sus novias, a sus parejas y así se apacigüe el ambiente.

El baile de la cumbia en Monterrey puede compararse con el baile de músicas angloamericanas “fuertes”, como el punk, el metal, el trash, etcétera, donde se arman los *slams* —los *pogos* en criollo—. En estos *pogos*, conscientemente, se busca la fricción, el choque, los golpes, con el fin de soltar *stress*, frustraciones, enojo, rabia; dentro de un

¹⁵ Para quienes desconocen los paseos vallenatos, se asemejan a una balada o una ranchera bailable.

¹⁶ Existen dos grandes “agrupaciones” o “asociaciones” de bandas en Monterrey, el Símbolo Uno y el Símbolo *Star*. Cada grupo en un baile de cumbia va a estar marcando su símbolo con las manos, “arriba de la cabeza”, para generar reconocimiento de los propios y retar a los rivales, amén de otras numerosas simbologías, como los colores de los paños [paliacates], letras, marcas, en las gorras y en la vestimenta en general. Como si esto fuera poco, los jóvenes con cartones y cartulinas escriben letreros con su nombre, el nombre de su banda, y el barrio o zona de la ciudad, para que sean leídos por los músicos en tarima entre canción y canción, para que les manden el valoradísimo “saludo”. Es una saturación total e hipertrofia del símbolo identitario que llega a ser simple signo.

espacio-tiempo relativamente “regulado” y siguiendo el compás de una música. La diferencia es que en el actual baile de cumbia regio, al estar abiertamente establecido el conflicto entre bandas, la violencia no está regulada, los participantes no controlan el nivel de agresión, ni los golpes están estrictamente enmarcados dentro de la temporalidad de la canción. Así, a muchos de los bailes y conciertos, los jóvenes de las bandas no van tanto a bailar sino a pelear. Sitios como “La Fe Music Hall”¹⁷ o los bailes de barrio se han tomado como un ring de pelea; son espacios para encontrarse a los rivales y “demostrarles” su fuerza para retarlos. En los golpes y en la “valentía” se logra “el reconocimiento” que estos jóvenes buscan más de sus pares. De nuevo la voz de los protagonistas:



Grupo de baile colombiano “Graffitos Colombia” de Saltillo, Coah., bailando cumbias al muy particular y llamativo estilo de esta ciudad.¹⁸ Fotografías: Darío Blanco Arboleda, 2006.

Pues en aquel *boom* de música también se vino entonces una forma particular de bailar, y yo siento que ahí está el sentido básico de “la reta”, en quién inventa más pasos, en quién al momento de moverse puede resignificar lo que está escuchando. Ejemplo: se emborrachan las palmeras, aquí no hay palmeras, no hay mar, no hay “mujeres que circulen en su canoita” y, sin embargo, esas letras tenían mucho que decir a un sujeto que estaba bailando y que quería producir con su cuerpo el

¹⁷ Llamada por sus dueños “La discoteca más grande de Latinoamérica”, nombrada también, debido al éxito de las presentaciones de los grupos de Colombia, “el templo del vallenato”.

¹⁸ En la ciudad de Saltillo, que queda a dos horas de Monterrey, se desarrolló por parte de los jóvenes el más llamativo estilo de baile para la cumbia de la zona. Es un baile que se basa en los pies, en mover los pies de manera rápida, como brincando, se necesita de un gran estado físico para este estilo.

meneo de las palmeras, las olas del mar y todo aquello que nos dicen las cumbias caribeñas. Y van inventándose entonces este tipo de pasos... ¿quiénes mantienen todo ese tipo de tradiciones? Pues las mantienen los pobres, la gente que emigra de los ranchos a la ciudad, buscando un mejor nivel de vida y va poblando la periferia de la ciudad. Que desde el rancho, el campo, traen esta cultura de la danza, autóctona, y que existe una danza autóctona, en un colonia popular que de repente bailan en una festividad religiosa enfrente de los templos, la bailan en los ranchos de los cuales proceden. Esos jóvenes que vienen a poblar la periferia de la ciudad empiezan a escuchar la música colombiana en esos barrios y les resulta fácil meter los pasos que ya bailaban en el rancho, y con los cuales, como toda es cultura rural y sincretismo entre el campo y la ciudad, genera entonces este baile urbano llamado por nosotros baile *colombiano* pero, en estos momentos, danza urbana *colombiana*. Al arribar nosotros al barrio y ver que los jóvenes bailan de esta manera, lo que se nos ocurre es crear un baile de grupo *colombiano*, y dijimos ése va a ser como la carta de presentación, ése va a ser como el grupo espejo de todos los demás; en todos los barrios donde están estos estereotipos, ellos pueden reflejarse a sí mismos y ver que su cultura que estaba ahí como una subcultura, está siendo parte importante en los procesos de socialización de toda la comunidad. Y que esta forma de bailar despreciada, menos valorada, ridiculizada, pudiera ser un elemento que pudiera convivir con las demás formas de cultura local. Y la palabra “chundo” cuando los chicos discursan en el periódico, en la televisión, en la radio, en una conferencia, en una universidad, en una mesa redonda, “soy fulano de tal y soy orgullosamente chundo” (cholo), y cuando este chundo baila y cuando este chundo habla, la otra parte del público se conmueve porque los chundos que él conoce, para él en ese sentido genérico está incluido el delincuente, el ladrón, el violador, el asesino, el adicto. ¡Eh, vaya!, la escoria social, desde los clasemedios hacia arriba, es la mirada que tienen de los muchachos del barrio. Es resignificar la palabra despreciativa, para nosotros es un signo de pertenencia que otra vez es un signo de identidad. Pero esa otra parte de la sociedad sigue viendo con el mismo estigma a las personas que escuchan música colombiana, que bailan música colombiana como los violentos, como los enajenados, como los ladrones, como los asesinos y yo he puesto a consideración en algunas conferencias o en algunas charlas por ahí, la siguiente comparación: a ver, en la época sesentera el *rock* estaba igualmente estigmatizado, el joven que traía el pelo largo, chamarra de cuero, etcétera, ya inmediatamente era catalogado como adicto, violento, marginal, etcétera; esa generación es ahora la de padres y profesionistas de esta nación o de otras naciones, y para esos momentos de subida, ya no es entonces el maldito de la película, ya es un hombre que ha sido asimilado

por la sociedad, eh, ¿no es la música la que genera la violencia!, ¿no es la música la que genera la drogadicción!, ¿no es la forma de bailar!, ¿no!, es el estigma social. En el fondo está la cumbia, la cumbia con la que han nacido, la cumbia que mamaron de sus padres, la cumbia con la que han llegado a la adolescencia, la cumbia con la que están en su etapa de juventud. Sí, sí, lo afirmo con plena seguridad y me adelanto hasta tu pregunta, porque creo que el único rasgo de identidad, identidad y pertenencia de los chundos en Saltillo, Monterrey, San Luis Potosí, y una parte de Zacatecas y Tamaulipas ¡es la cumbia! Vístanse como se vistan, oigan lo que oigan, bailen como bailen, el hilo conductor de esta identidad juvenil nores- tense se llama ¡cumbia! ¿Por qué? Por la identificación ahora sí ya cultural y la resignificación que los muchachos tienen de esta música, la cumbia y del valle- nato. De la música que uno escucha en este país, la única música que te prende el alma, la única música que te hace mover el pie, aunque no te pares a bailar, es la cumbia, la cumbia ¡interpretela quien la interprete!

(Rodrigo Montelongo, creador y director de “Graffitos Colombia”, asociación que mediante la práctica de baile *colombiano* da atención a los jóvenes de clase popular en Saltillo). Entrevista de Darío Blanco (2006c).

Digo, es como en el *rock* también güey, en el *hardcore* y toda esa onda; en el piquete se arma el *slam*. Y se arman los putazos, putazos de a deveras, pero putazos de a deveras y pos se acaba la rola y no pos ni pedo ¡así se baila! Pero no, acá no, acá [en Monterrey] se arriman los putazos ¡y sí duran los putazos! Les ponen un paseo y se calman, pero duran los putazos por tiempo... Nosotros tocamos una canción que se llama “El columpio” o “La calaca”, que es así un tipo de mezcla de polka con *hardcore*, entonces empieza el desmadre, en Los Ángeles, donde hemos ido, empieza el desmadre, los putazos y se acaba la canción y todos a sus lugares. Porque el que salió puteado, puteado se chingó, porque se quiso meter a bailar, porque así se baila esa música. Acá no, acá sí te cantan un tiro, te avientan un tiro y se arman los putazos, y se arman de a deveras, no están jugando, ¡y cada quien con su cada cual!... Si realmente no la sintieran, la cumbia, en Monterrey, la neta no hubieran inventado el paso “del gavilán”, “La motoneta”, “El chemo”, no hubieran inventado todo ese tipo de baile, ni mucho menos se hubieran inventado cómo se baila la música colombiana aquí... pienso yo que la gente lo admira al máximo, gente que le gusta la música colombiana y la cumbia, la siente y la vive.

(“Campa”, acordeonero de El Gran Silencio, muy popular grupo de Monterrey que mezcló el rock con la *colombiana*, y que así se popularizó entre las clases medias y altas de Monterrey y México). Entrevista de Darío Blanco (2006a).

Conclusión

La música es una “cosa corporal”; encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más “mística”, la más “espiritual” de las artes es quizá sencillamente la más corporal.

PIERRE BOURDIEU

La música ha abierto el espacio a una presunción general de sabiduría universal y a un menosprecio por la ley, seguido de la libertad. Un cambio frente a un nuevo tipo de música es algo frente a lo que hay que tener sumo cuidado como un peligro que atenta contra nuestro destino; porque los modos musicales nunca se alteran, sin alterar, al mismo tiempo, los fundamentos políticos y las convenciones sociales.

PLATÓN

La modernidad contemporánea ha generado un interés en el cuerpo por sus representaciones y discursos que, a la postre, lo han colocado como definitorio dentro del proceso modernista. En el cuerpo se observan y crean las igualdades y diferencias, basamento de todo proyecto identitario-subjetivo. Las identidades se manifiestan por intermedio del cuerpo, están corporeizadas. De hecho, el evolucionismo trae consigo una hipercorporeización de las identidades, ya que éstas se ligaban directamente y se valoraban según la etnia o el género llegando a *encarnar* a las personas completamente (generándose el “cuerpo-identidad”), al construirse el cuerpo y la identidad como uno solo, sus portadores son fácil blanco de discriminación, opresión y explotación (Díaz, 2005: 10). Las estesis,¹⁹ en su forma hiperbólica modernista, son fundamentales en la construcción de la subjetividad, traen con ellas el peligro del deseo encarnado en mujeres y jóvenes, paradigma de la belleza. Es una sociedad hedonista aquella donde las “conmociones estéticas que ocasiona la belleza, su sensorialidad y la posibilidad de recrearla” se convierten en el valor de cambio, por excelencia, de la modernidad: el cuerpo bello, delgado, joven, tonificado, fuerte, sano, limpio, vital. Como los jóvenes y las mujeres encarnan este ideal, están sujetos a una doble opera-

¹⁹ Para Pedraza, las estesis son elaboraciones sensibles de las percepciones corporales y establecen su surgimiento y proliferación a partir del siglo XIX como elemento central en el proceso de subjetivización moderno. Son experiencias sensoriales primarias (sonidos, aromas, sabores, colores, texturas) que son organizadas en una segunda percepción sensible, donde encontramos un juicio estético y hasta ético (disonancias, atmósferas, emplastos, armonías y vulgaridad) (1999: 45).

ción de deseo-represión: estereotipándolos de frívolos, indiferentes, escépticos, consumistas, inconstantes, acríticos e inadaptados. Así, la juventud combate el mundo adulto desde las prácticas con preponderancia corporal; bailes desenfrenados, grandes fiestas y desvelos, sexualidades libres, fuertes fricciones corporales, violencia, tatuajes, ropa, accesorios, peinados, que son espacios perfectos para el establecimiento de distinciones de edad, de clase, de gusto (Pedraza, 1999b: 51). El estudio del cuerpo y una sociología del cuerpo están relacionados con un problema del orden social (de cómo damos sentido al mundo, cómo nombramos y clasificamos), y a partir de qué parámetros efectuamos esta ordenación.

Para concluir quiero retomar las ideas generales de las teorías mostradas a lo largo de este artículo para validar y proponer los espacios de *la fiesta, la rumba, el salón de baile, la discoteca, el antro, la tocada, el concierto y el festival* como ideales para la performatividad de las identidades-subjetividades. Aunque en estos lugares de interacción, exposición, aprendizaje, socialización y antagonismo se densifica la comunicación y la performatividad, la ciencia social no los ha considerado, muchas veces porque no se prestan al diálogo. Al no ser amigos de la palabra, se cree que no comunican; quiero plantear todo lo contrario. En estos espacios se conjugan y potencian unos a otros todos los elementos de la comunicación corporal, con lo que se crea un lugar de hipercomunicación, de metacomunicación y de densificación de las identidades.

Tales espacios son los nuevos y poderosos rituales contemporáneos. Los lugares donde se crea *communitas* (Turner), donde se construye esta idea de “comunidad imaginada” (Anderson) e indispensable para que un colectivo se considere tal. En estos rituales modernos se reúnen grandes cantidades de personas que asisten a encontrarse unas con otras, que buscan ver, escuchar, sentir, tocar y obtener placer por intermedio de las múltiples y marcadas *impresiones sensoriales* (Simmel) donde la belleza, el buen “gusto”, “la distinción” (Bourdieu), la búsqueda de agrandar y ser agrandado son las lógicas de la interacción. La comunicación no verbal se densifica debido a la imposibilidad de hablar. Así, la imagen, la ropa, los accesorios, el olor, y el *performance* en general, deben hablar por el sujeto de manera clara y consistente para que se ubique y sea ubicado dentro de estos espacios de socialización contemporánea por excelencia. Son áreas de alta conciencia corporal. Vistes con el mayor cuidado posible (por encima de casi cualquier otro momento); eres meticuloso en la “imagen que emana de ti”, de tu presentación ante los demás, y cómo puede ser leída (Goffman). Con los rituales interpelamos por intermedio del cuerpo a la música, a la sensualidad del ritmo, a la melodía; experimentamos las múltiples evocaciones y desplazamientos temporales de las canciones y sus letras. Sentimos la sexualidad del baile, vivimos el cómo conozco y soy conocido por el movimiento del cuerpo. Son sitios para demostrar habilidades kinésicas y un capital cultural-dancístico diferencial, que permite evaluar y ser evalua-

do por las parejas potenciales, lo cual me llevará a una “conquista” o a ser rechazado. Son microcosmos sociales, son síntesis de la vida, de la sociedad y de la cultura, al alcance de la mano del investigador, todo condensado en un sólo espacio-tiempo.

La transformación de los modelos y formas de comunicación, de socialización, el no lugar para la verbalidad, el acento en otras formas de envío-recepción de mensajes, marcados y múltiples, crean dentro de la sociedad —y la ciencia social— cierto malestar; y también la sospecha de que las tradicionales formas de socialización, de interrelacionarse y de comunicarse han sido erosionadas. Las fronteras sociales son parcialmente desafiadas por estos lugares; al igual que las fronteras de lo alto y de lo bajo, de lo culto y lo popular, redefinidas. La aparición de la cultura masiva, de los grandes espectáculos, de los grandes bailes, conciertos y artistas que son vividos por todo público, lleva a redefinir las experiencias estéticas y las identidades sociales. De este modo, estos rituales buscan regular, enmarcar el placer, dar lugar a la sociabilidad, a la sexualidad y al goce del cuerpo sin mayores restricciones. Se establecen claros mensajes para identificar a otros. En estos ritos se refuerza la identidad por intermedio de la comunión musical-dancística y de atavío del cuerpo. Es la celeridad y “esquizofrenia” del antiguo modelo de comunicación. Bajo anteriores estructuras, las personas debían esperar tiempo y un espacio válido para poder socializar, hablar por meses o años para poder “conocerse”; las interacciones de cortejo y sexualidad estaban altamente reguladas y restringidas. En la actualidad, dentro de la fiesta, la rumba, el salón de baile, la discoteca, el antro, la tocada, el concierto, el festival, puedo saber con una sola mirada quién es la persona que tengo enfrente; así puedo interrelacionar con ella sin mayores tropiezos comunicativos. Es el desarrollo de una sociabilidad corporal, sensual, sexual y hedonística.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.
- Bauman, Richard (ed.), 1992, *Folklor, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Nueva York, Oxford University Press.
- Blanco Arboleda, Darío, 2006a, entrevista a Isaac Valdez “Campa”, Monterrey, México.
- Blanco Arboleda, Darío y Jesús Kolly-Adem, 2006b, entrevista a Jesús Kolly-Adem, Monterrey, México.

- Blanco Arboleda, Darío, 2006c, entrevista a Rodrigo Montelongo, Saltillo, Coahuila, México.
- Blanco Arboleda, Darío, 2005a, “Transculturalidad y procesos identificatorios: la música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo”, en *Alteridades*, núm. 21, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Blanco Arboleda, Darío, 2005b, entrevista a Celso Piña, Monterrey, México.
- Blanco Arboleda, Darío, 2005c, entrevista a Francisco Javier Vásquez, Monterrey.
- Blanco Arboleda, Darío, 2002, entrevista a José Lorenzo Encinas, Monterrey, México.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Conaculta.
- Bourdieu, Pierre, 1988, *La distinción*, Madrid, Taurus.
- Díaz, Rodrigo, 2005, “La huella del cuerpo, tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado”, Puebla, ponencia presentada en el Seminario de Semiótica, organizado por el Seminario de Estudios de la Significación, BUAP, pp. 22.
- Eco, Umberto *et al.*, 1990, *Carnaval*, México, FCE.
- Entwistle, Joanne, 2002 [2000], *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, Barcelona, Paidós.
- Frith, Simon, 1998, *Performing Rites: on the Value of Popular Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Goffman, Erving, 2001, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Goffman, Erving, 1971, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hall, Edward, 1994 [1966], *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI.
- Hall, Edward, 1990 [1959], *El lenguaje silencioso*, México, Conaculta.
- Hanna, Judith, 1980, *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press.

- Hutchinson, Ann, 2001, “¿Cómo se describe el movimiento?” y “Componentes del movimiento estilizado”, en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, Conaculta, pp. 354-370.
- Islas, Hilda, 2001, “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales”, Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, Conaculta, pp. 532-572.
- Knapp, Mark, 2001, “La comunicación no verbal: perspectivas básicas” y “Observación y registro de la conducta no verbal”, en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, Conaculta, pp.231-282.
- Knapp, Mark, 1991 [1980], *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*, México, Paidós.
- Lipovetsky, Gilles, 1990 [1987], *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.
- Mauss, Marcel, 1979 [1936], *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.
- Olvera, José Juan, 2005, *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*, Monterrey, México, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Pedraza, Zandra, 1999a, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- Pedraza, Zandra, 1999b, “Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social”, en Mara Viveros Vigoya y Gloria Garay Ariza (comps.), *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, CES Universidad Nacional de Colombia, pp.42-53.
- Schütz, Alfred, 1974, *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Shannon, Claude, 1949, *The Mathematical Theory of Communication*, Chicago, University of Illinois Press.
- Simmel, Georg, 1939 [1908], *Sociología. Estudios sobre formas de socialización*, Buenos Aires, Espasa.

Turner, Bryan, 1989 [1984], *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones de teoría social*, México, FCE.

Turner, Víctor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications.

Turner, Víctor, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Middlesex England, Penguin, Harmondsworth.

Winkin, Yves (ed.), 1987 [1981], *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairós.

Recibido el 28 de junio de 2007.
Aceptado el 07 de marzo de 2008.

