Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

LA DANZA DEL BULLERENGUE EN LA CONFIGURACIÓN DE SUBJETIVIDADES

Martha Esperanza Ospina Espitia
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
martaosdanza@gmail.com

Resumen
Las prácticas danzarias constituyen el lugar de indagación de éste estudio cuya reflexión se centra en la práctica bullerenguera señalándola como ámbito experiencial configurador de sujetos; se realizó a partir del análisis de las *dinámicas sensibles e intersensibles* y las manifestaciones de las *experiencias de sí mismo* que se producen en la vivencia corpo-danzaria de este baile-cantao en la costa norte colombiana, con el fin de argumentar su realización como praxis de transformación existencial y configuración subjetiva de las personas y colectivos que lo ejecutan. Las subjetividades colectivas en oposición a las subjetividades individuales, la mediación de los folklorismos como dispositivo que tributa al orden hegemónico, la coexistencia interfluente de "danza viva", arte danzario y folklorismos y la vigencia de prácticas que ponen de manifiesto la presencia de singulares sensibilidades en corporeidades racializadas, son algunos de los hallazgos de este estudio. La tensión entre el *peinao* y el *despeluque* evidencia la presencia de *estados de apertura sensible,* p*erformatividades de la 'negridad'* y *performatividades del 'desorden'* desplegadas en la erótica bullerenguera y en su exotizada *sabrosura* que nos enseña cierta *resonancia transmodal* de los sentires y los sentidos que expresan y conducen la *bailabilidad* bullerenguera.
Palabras clave: Bullerengue, subjetividad, intersensibilidad, folklorismos, bailabilidad.

A DANÇA DO BULLERENGUE NA CONFIGURAÇÃO DAS SUBJETIVIDADES

Resumo
As práticas de dança constituem o campo de investigação deste estudo, cuja reflexão se concentra na prática do "bullerengue", apontando-a como um âmbito experiencial que configura os sujeitos; foi realizado a partir da análise das dinâmicas sensíveis e intersensíveis e das manifestações das experiências do eu que se produzem na vivência corpo-dancária dessa dança-canto na costa norte da Colômbia, com o objetivo de argumentar sua realização como práxis de transformação existencial e configuração subjetiva das pessoas e dos coletivos que a executam. As subjetividades coletivas em oposição às subjetividades individuais, a mediação dos folclorismos como dispositivo que contribui para a ordem hegemônica, a coexistência interfluyente da "dança viva", da arte da dança e dos folclorismos, e a vigência de práticas que revelam a presença de sensibilidades singulares em corporeidades racializadas são algumas das constatações deste estudo. A tensão entre o "peinao" e o "despeluque" evidencia a presença de estados de abertura sensível, performatividades da "negritude" e performatividades da "desordem" desdobradas na erótica do bullerengue e em seu sabor exotizado, que nos ensina uma certa ressonância transmodal dos sentimentos e sentidos que expressam e conduzem a dançabilidade do bullerengue.
Palavras-chave: Bullerengue, subjetividade, intersensibilidade, folclorismos, dançabilidade.

Introducción

El Bullerengue es un baile-cantado[1] realizado por comunidades afrocolombianas y mestizas asentadas en regiones de conflicto armado en Colombia. Se encuentra en la Costa Norte del país en los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Antioquia (Zona de Urabá) y tiene una fuerte presencia africana que se mantiene en medio de mezclas étnicas, devenires escénicos folclorísticos y de su inclusión en formas diversas de comercialización y consumo cultural; se baila bullerengue en los patios de las casas, en las calles y las playas tanto como en los festivales, concursos y reinados populares. Este baile-cantado se realiza en 'ruedas' en las que se disfruta la sinergia colectiva que incluye músicos, cantadores y bailadores; en ella se combinan tres ritmos: 'sentao', chalupa y fandango, en los que se aprecia el llamado de los tambores, la improvisación de la 'cantaora' y el canto responsorial de los participantes quienes, haciendo palmas y resonando en coro, se van turnando para ingresar por parejas a la improvisación bailada. 'Tambolero' y bailador se disputan la atención de la bailadora quien atiende tanto los reclamos del instrumento como los retos y seguidillas de su parejo de baile desatando una danza sincronizada entre los sonidos, los movimientos y las expresiones intersensibles que, en la medida de su propia vibración colectiva induce una suerte de trance colectivo.

Esta baile-danza constituyó el foco de interés de este estudio dada su característica ejecución como danza 'viva' que forma parte del divertimento y ritualidad cotidianos de los pueblos costeros, como danza folclorizada por grupos diversos que escenifican lo popular en formatos plurales y como práctica inspiradora de diversas obras del arte danzario. El Bullerengue se encuentra en cada uno de los escenarios actuales en los que se da lugar a lo

[1] Los Bailes cantados se generaron "en el proceso sincrético de las culturas aborigen, africana e hispana durante la "formación social colonial", entidad de carácter político, geográfico y cultural (análisis planteado por Orlando Fals Borda en su obra *Historia doble de la costa. 1 Mompox y Loba*), integrada por las provincias combinadas de Cartagena, Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada, y se desarrollaron en el periodo de formación social nacional hasta nuestros días" (Franco, 1987), se caracterizan por su ejecución siempre acompañada por cantos de tradición oral "donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas" el área geográfica de manifestación de los bailes cantados está entre la Depresión Momposina, los departamentos de Cesar y Córdoba, las costas del norte de Antioquia, la zona del Canal de Dique, San Basilio de Palenque, las riberas del Bajo Magdalena, La Ciénaga Grande y los departamentos del Atlántico, Bolívar y Magdalena. Dentro de la clasificación de los bailes cantados realizada por Franco, se encuentre el Bullerengue junto a otros como: Lumbalú, Chalupa, Chuana, Tuna, Fandango Cantao o Fandanguito, Pajarito, Baile Negro, Congo, Tambora, Chandé, Zambapalo, Berroche, Guacherna, Son Corrido y Mapalé. Los cantos de esos bailes "están basados en la estructura musical de los cantos de la tradición oral africana (voz guía [alterna], coro constante, acompañados de palmas y percusión) (…), predominando en ellos las voces femeninas, y en raras ocasiones las voces masculinas". (Franco, 1987).

popular danzario, por lo que permite vivenciar, observar y comparar la permanencia y transformación de su performance en los disímiles espacios de su realización, permitiendo suponer una extensión de su análisis a otras prácticas danzarías populares que perseveran en su manifestación adaptándose y negociando significados con entornos contemporáneos. El Bullerengue es:

> un sentir, un lamento, un sentimiento que se canta a través de una tonada… son cantos campesinos que constituyen la manera en que las poblaciones del campo, expresan sus vivencias, son narraciones orales portadoras de historias locales y regionales, costumbres y valores… es el canto básico y primario que acompañado del tambor, nos conecta con los antepasados… constituye una práctica memoriosa de duelo y resistencia, que, en los cuerpos y las voces de las mujeres, potencia las experiencias de resistencia al interior de una comunidad política… Hombres y mujeres afrocolombianos (que) han sido víctimas de una invisibilidad histórica" y de una violencia explícita. (Bayuelo, 2014)[2]

Las prácticas danzarias constituyen el lugar de indagación de este estudio que las escudriña como acontecer cotidiano de los pueblos bullerengueros, como práctica escénica en los folklorismos danzarios y como práctica conformadora de sujetos. A través de una mirada interdisciplinar que reúnen las experiencias, reflexiones, vivencias y cuestionamientos que emergen a lo largo de su quehacer danzario, la autora centra esta reflexión en la práctica bullerenguera señalándola como ámbito experiencial configurador de sujetos, a partir del análisis de los intercambios sensibles y las experiencias de sí mismo que en ella se generan. La práctica danzaria en general y de la danza folklórica en particular, bien sea en ámbitos cotidianos, terapéuticos u formativos, se puede poner al servicio de la transformación existencial, o cuando menos experiencial, de seres humanos violentados, abandonados o segregados de la dinámica social; hay un potencial transformador de la experiencia danzaria a partir de la mutación perceptiva generada por entornos y prácticas mediadas. Su práctica causa y moldea la precepción y la experiencia de sí mismo bajo premisas semejantes u diferentes a las del orden hegemónico, e incluso puede empoderar a sus practicantes hasta convertirlos en agentes de su propia resistencia y transformación subjetiva.

[2] Ver http://www.elespectador.com/noticias/nacional/cantos-de-bullerengue-articulo-474409 https://ceferinabanquez.wordpress.com/2010/08/16/ceferina-banquez-cantos-ancestrales-de-guamanga/ http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13010963

La constante en esta búsqueda, ha sido tratar de subvertir el potencial formador y transformador que posee la experiencia danzaria en la configuración de seres humanos, bien sea pensada desde la mutación perceptiva de sí mismo en términos de autoimagen y autoestima, o en términos de la experiencia mediada que pretende dar forma a los sujetos en los procesos académicos. El cuestionamiento central gira alrededor de la forma en que se manifiestan en la práctica bullerenguera los contenidos políticos, éticos y estéticos, archivados en la corporeidad y evidenciados en las manifestaciones sensibles e intersensibles, de los sujetos del Bullerengue y de cómo éstos sujetos realizan prácticas de transformación existencial, relacionadas con la vivencia de este baile-cantado, que agencian la conformación de sus propias subjetividades, caracterizadas por resistir históricamente a praxis de violencia, esclavitud, dominación y muerte. Si la 'producción de sujetos' es la práctica política mediada que evidencia la pretensión de intencionalizar y controlar la formación de las subjetividades, me cuestiona si es o ha sido esto posible entre los sujetos del Bullerengue como una dinámica 'unidireccional' o, si muy al contrario, se han producido conflictos, resistencias, adaptaciones, encubrimientos y nuevas creaciones, que demuestran la participación de estos sujetos en la generación de su propia 'forma' y evidencian que las subjetividades toman la forma que sus protagonistas les procuran como agentes en su propio diseño.

El Bullerengue ha sido considerado uno de los bailes folklóricos colombianos con mayor presencia africana manifiesta en la raza de la población que mayormente lo practica, en la persistencia de sus movimientos, su canto y su música, así como en el performance de su ejecución cotidiana. El estudio del Bullerengue constituye un 'punto de mira' que nos permite asomarnos al complejo ámbito de las prácticas danzarias en cada uno de sus usos, contextos y escenarios, favoreciendo el ejercicio de indagar por la construcción de subjetividades al contener diferentes ámbitos de ejecución de una danza, desde la práctica ritual 'viva' hasta las formas académicas de su puesta en escena. La práctica danzaria es una forma experiencial central para los individuos de origen africano, por lo que resulta relevante ocuparse de su papel en la configuración de su existencia. Este ejercicio es dable a partir de este baile cantado, pues aún se realiza en el ámbito cotidiano de los pueblos costeros al tiempo que es referente de festivales, concursos, reinados del folklor y de obras contemporáneas del arte danzario,

mostrando los variados matices de esta experiencia corporal expresiva y creativa en el devenir cotidiano de la danza folklórica y tradicional en el contexto contemporáneo del país.

Este baile-cantado ha sido investigado desde perspectivas antropológicas, históricas, musicológicas y folklorísticas de manera que es probable encontrar descripciones y análisis de su práctica desde diferentes lugares de mirada. Sin embargo, su estudio como práctica que configura subjetividades colectivas, en la que la experiencia de sí mismo y el intercambio sensible constituyen el lugar de indagación, no ha sido particularmente ilustrado, aspecto que justificó generar un aporte investigativo centrado en una búsqueda interdisciplinar para la comprensión de los dispositivos de configuración de tales subjetividades desde y del Bullerengue. Con este estudio se buscó poner en tensión el Bullerengue en tanto práctica 'viva' y formativa, en tanto práctica folklórica y artística, y en cuanto práctica política que distribuye y fomenta improntas subjetivas. Esta valoración de las realidades y experiencias sociales que soportan está práctica danzaria constituyó el punto de partida para indagar el Bullerengue como experiencia donde se configuran subjetividades colectivas desde la inter fluencia sensible.

Los sujetos que motivan esta indagación son bailadores, tamboleros, cantaoras, gestores y promotores de esta manifestación cultural en Cartagena, Bocachica, San Basilio de Palenque, María la Baja, San Juan de Urabá, Puerto Escondido, Arboletes, Necoclí y Bogotá. La población 'afro' asentada en estos pueblos costeros ha constituido la esfera de indagación del Bullerengue como configurador de subjetividades en ámbitos de violencia[3]; de cada uno de ellos retomamos información proveniente, bien sea de la observación, la vivencia o de la entrevista, concentrando en ocasiones la indagación en los tres municipios que desarrollan los festivales anuales del Bullerengue (María la Baja, Puerto Escondido y Necoclí) y, en otros momentos, en Arboletes, Cartagena y San Basilio de Palenque. Intervienen también en el estudio experiencias personales como docente, bailarina y coreógrafa, así como la de investigadores, coreógrafos y teóricos, que se han centrado en algún momento de su quehacer en el baile cantado de referencia.

La pregunta central de la investigación fue ¿Cómo se manifiestan las intersensibilidades y las experiencias de sí mismo en las prácticas de Bullerengue que se desarrollan en ámbitos de la vida cotidiana y/o de festivales folklóricos realizados por comunidades de Puerto Escondido, María la Baja, Arboletes, Cartagena y Necoclí? En esta vía el estudio buscó indagar las

[3] También Arboletes, San Juan de Urabá y la ciudad de Cartagena de manera indirecta.

dinámicas sensibles e intersensibles y las manifestaciones de las experiencias de sí mismo que se producen en la experiencia corpo-danzaria de la práctica del Bullerengue en la costa norte colombiana, con el fin de argumentar su realización como praxis de transformación existencial y configuración subjetiva de las personas y colectivos que lo bailan-cantan.

Aspectos metodológicos

La holística como libreto actitudinal investigativo que direccionó las fases investigativas, la exploración de un protocolo analítico que nos permitiera indagar en el universo sensible de la vivencia de los bullerengueros, junto a las representaciones sociales y el performance como representación y experiencia, constituyeron el marco teórico-metodológico que acompañó nuestra indagación acerca de la configuración de subjetividades en la experiencia del Bullerengue. La holística aplicada a la investigación se entiende como "una forma integrativa de la vida y del conocimiento que advierte sobre la importancia de apreciar los eventos desde la integralidad y su contexto" (Hurtado, 2005). En este enfoque, la investigación se concibe como un sintagma de los diferentes modelos epistémicos y se piensa como un proceso global, evolutivo, integrador, concatenado y sinérgico, con aspectos secuenciales y simultáneos: "Un sintagma puede verse como integración de paradigmas y alude a las vivencias, como también a los procesos del conocimiento, que surgen como expresión integrativa de variadas maneras, eventos y circunstancias, con criterio dinámico" (Hurtado, 2005, p. 2) Desde esta perspectiva se contemplan las fases anteriores, al tiempo con la atención a la mecánica no lineal del proceso investigativo en el que las diferentes fases se combinan en una espiral 'sintagmática' pautando relaciones que integran "un conjunto de eventos en un todo con sentido unitario, abstraído de una globalidad mayor, y en el cual cada uno de los eventos tiene valor por la relación con los otros eventos del holos" (Hurtado, 2005).

En esta investigación se disponen seis fases en dinámicas temporales alternas en las que se identifica, una fase inicial de observación participativa, seguida de una de configuración del marco teórico y del diseño investigativo que se combina con la fase de recopilación de información, de profundización en búsqueda de información especializada y de la organización del material y datos logrados. A continuación, se da la fase de elaboración de un instrumento guía para la valoración de los datos con miras a alcanzar una interpretación pertinente y en correspondencia a la naturaleza cualitativa de los datos, seguida de la fase de su aplicación

encaminada a responder la pregunta investigativa. La fase final corresponde al diseño del informe y su socialización.

Paralelo a los rastreos académicos y teóricos del Bullerengue desde los folkloristas, los folklorólogos y los investigadores, se buscó observar y vivenciar esta manifestación cultural escuchando lo que sus cultores decían al respecto. Una vez hecha la transcripción de los datos y el reconocimiento del material recolectado, se organiza la información en un Protocolo de registro de los componentes de la danza cuyo objetivo era organizar en categorías descriptivas lo observado en los registros audiovisuales, lo vivenciado en la experiencia y lo expresado por los cultores, intentando mostrar integralmente ésta práctica desde la acción danzaria, detectando el devenir de su nominación, ubicando su espacio y tiempo territorial de realización, los rituales que acompaña, la función que desempeña, la estructura general, la coreografía, la letra del canto y la voz, los elementos musicales y, lo más importante para efectos de este estudio, el movimiento cenestésico y los paralenguajes que se entretejen con los discursos en cada ámbito de la ejecución del Bullerengue. Para ello se combinaron descripciones, imaginarios y sensaciones en un texto que pretendió desde su inicio mantener todos los hilos del tejido en un solo producto: la descripción vivenciada de los múltiples matices del baile cantado llamado Bullerengue.

Seguidamente se diseñó un instrumento guía para la interpretación llamado Protocolo de análisis, tomando elementos de la matriz de las sensibilidades sociales de la artista, filósofa e investigadora Katya Mandoki (Mandoki, 2006), combinados con el Modelo de análisis para las estéticas expandidas generado por Juan Felipe Suescún; dicho protocolo nos permitió enfocar y desagregar el análisis de ‘lo que hacen’ y ‘lo que dicen’ los bullerengueros en/de la práctica escénica y la práctica cotidiana del Bullerengue en categorías léxicas, acústicas, somáticas y escópicas (elementos usados en cuerpo, espacio y objetos), y ‘lo que les significa’, evidenciando el talante, el impulso y la energía expresiva (efecto sensible) en aspectos como la proxémica, la cinética, la enfática y el fluxón (niveles de tensión) en las acciones de hacer o decir lo que se hace. Tres tipos de protocolos se destinaron a analizar lo que hacen, lo que dicen y lo que vivencian los bullerengueros, permitiendo identificar las Manifestaciones de la Sensibilidad Personal y Colectiva, identificar las tensiones y las representaciones de sí mismo, colectivas y del Bullerengue que se evidencian, para finalmente detectar desde el estudio de las

manifestaciones sensibles e intersensibles las dinámicas configuradoras de subjetividades en este baile-cantao, lo cual responde a la pregunta de investigación.

Debate teórico y análisis

La práctica bullerenguera colombiana constituye un campo privilegiado para interrogar las relaciones entre cultura, cuerpo, subjetividad y poder. Más que una expresión cultural susceptible de ser clasificada únicamente como música, danza o tradición popular, el bullerengue puede comprenderse como una práctica corporal y colectiva en la que se encuentran y tensionan diferentes formas de producir sujetos, de organizar lo sensible y de atribuir valor a determinadas corporeidades. Su tránsito entre los espacios comunitarios, las formas de representación folklórica, los escenarios artísticos y las instituciones culturales hace visible una problemática que atraviesa las prácticas tradicionales: aquello que para una comunidad puede constituir una manera de vivir, recordar, relacionarse y producir sentido, puede ser convertido desde otros regímenes de representación en objeto cultural, espectáculo, patrimonio o signo de identidad. Esta tensión permite desplazar la pregunta por el bullerengue desde 'qué es' hacia 'qué hace' y, particularmente, hacia qué sujetos, sensibilidades y relaciones produce la práctica cuando es vivida, transmitida, enseñada, representada y observada desde diferentes posiciones sociales. En este sentido, el debate teórico se organiza alrededor de tres problemas estrechamente articulados: los procesos de folklorización y la constitución de sujetos folklorizados, la producción de subjetividades en los folklorismos, la 'danza viva' y el arte danzario y la configuración histórica de sensibilidades en corporeidades racializadas.

Sujetos folklorizados: subjetividades individuales vs. subjetividades colectivas

Hablar de sujetos folklorizados implica desplazar la atención desde el folklor entendido como repertorio de expresiones culturales hacia los procesos mediante los cuales determinados sujetos, prácticas y corporeidades son producidos como 'folklóricos'. La cuestión no reside únicamente en la clasificación de una danza como folklórica, sino en las consecuencias que dicha clasificación tiene sobre quienes la practican y sobre las formas mediante las cuales estos sujetos son reconocidos, representados y valorados.

Los planteamientos de Cortázar, Abadía, Ocampo López y Martí permiten situar esta problemática en relación con las prácticas de tradición y, particularmente, con el bullerengue.

En este campo emerge una tensión entre la práctica vivida por quienes la encarnan y su transformación en objeto de representación. La noción de 'danza viva' resulta particularmente productiva para nombrar aquello que desborda la representación folklórica: la práctica corporal como experiencia situada, como memoria encarnada y como forma de relación con los otros.

Esta distinción permite advertir que el bullerengue no existe solamente como una forma susceptible de ser reproducida. Existe también como experiencia. El movimiento, el ritmo, el canto, la relación entre los cuerpos y las formas de participación colectiva constituyen dimensiones que difícilmente pueden ser agotadas por una descripción externa de la práctica. Cuando el bullerengue es convertido en objeto folklórico, determinados rasgos pueden ser esquematizados, es decir seleccionados, estabilizados y presentados como representativos de una identidad; pero aquello que sucede en el cuerpo y en el ser de quienes participan no necesariamente coincide con esa representación.

En este punto, los aportes de García Canclini y Martín-Barbero permiten comprender que el folklor no constituye un espacio aislado de las transformaciones sociales. Las prácticas populares circulan y se transforman en medio de relaciones con lo masivo, lo institucional y lo hegemónico. El folklorismo puede ser comprendido, por tanto, como una mediación: un espacio de intercambios, apropiaciones, negociaciones y disputas en el que las prácticas populares adquieren nuevos significados al entrar en relación con otros circuitos de producción cultural. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para el bullerengue, cuya existencia contemporánea no puede ser comprendida como permanencia intacta de una forma originaria. La práctica se encuentra atravesada por procesos de transmisión, circulación, representación y legitimación que modifican sus condiciones de producción y recepción. La cuestión no es entonces determinar qué bullerengue sería el 'verdadero', sino reconocer las tensiones entre diferentes formas de vivirlo, nombrarlo, enseñarlo, representarlo y legitimarlo.

La folklorización puede operar, en este sentido, como una forma particular de visibilización que simultáneamente produce una forma de invisibilidad. Hace visible una práctica al convertirla en representación, pero puede hacer invisible aquello que no encaja en la representación: los saberes incorporados, las relaciones comunitarias, las experiencias sensibles y las formas propias de producir sentido. El sujeto aparece entonces como representante de una tradición antes que como productor activo de ella.

La perspectiva de Bourdieu permite profundizar esta problemática a partir de las relaciones entre distinción social, capitales y habitus. Las diferencias entre arte y folklor no constituyen únicamente diferencias de naturaleza estética; también expresan diferencias de posición social. El habitus, entendido como un sistema de disposiciones duraderas incorporadas corporalmente, permite comprender cómo las estructuras sociales se convierten en maneras de percibir, sentir, valorar y actuar. En el caso del bullerengue, esta perspectiva permite interrogar las condiciones desde las cuales determinados cuerpos y determinadas maneras de bailar son reconocidos como portadores de valor estético y otras son situadas en el ámbito de lo popular, lo tradicional o lo folklórico. Las diferencias de gusto no serían, entonces, simples elecciones individuales: se encuentran vinculadas con historias sociales de formación y con distribuciones desiguales de capital cultural y simbólico.

El cuerpo adquiere aquí una importancia fundamental. El habitus no es una estructura abstracta que se encuentra por fuera del sujeto; se encuentra encarnado. Las disposiciones se manifiestan en maneras de moverse, de ocupar el espacio, de relacionarse con los otros y de valorar las prácticas. De este modo, la distinción social puede convertirse en distinción corporal. Esta dimensión permite comprender la relación entre gusto estético y diferencia social señalada anteriormente a partir de Bourdieu y Martín-Barbero. Los saberes y habitus de los sujetos populares pueden ser objeto de una "denegación enmascarada": son reconocidos como expresión cultural al mismo tiempo que sus condiciones sociales de producción y sus saberes pueden ser subordinados frente a los criterios de legitimidad establecidos por otros campos.

La tensión entre folklor y arte se hace particularmente visible en este punto. Herrero permite problematizar la construcción de ambos términos como categorías mutuamente diferenciadas: el arte aparece asociado con una producción autónoma, desinteresada y legítima, mientras el folklor es situado como una producción menor, vinculada a la continuidad entre arte y vida y subordinada a la función social de la práctica. Esta diferencia tiene consecuencias sobre los sujetos que producen esas prácticas. Si el arte funciona como signo de distinción, la clasificación de una práctica como folklórica no es inocente: puede contribuir a ubicar a sus productores dentro de una determinada posición social. La subordinación estética puede convertirse así en subordinación de los sujetos que portan los saberes. El problema resulta especialmente complejo porque el bullerengue puede ser simultáneamente vivido como práctica comunitaria y presentado como representación artística. El paso de un contexto a otro no

implica necesariamente la desaparición de la práctica anterior, pero sí modifica las condiciones desde las cuales esta es percibida y valorada. La pregunta por el folklorismo se convierte entonces en una pregunta por las transformaciones de la relación entre los sujetos y sus propias prácticas.

En este sentido, los sujetos folklorizados pueden terminar participando en la configuración de una subjetividad que adopta las categorías mediante las cuales han sido definidos desde posiciones dominantes. La representación externa puede convertirse en una forma de autorrepresentación. El sujeto comienza a reconocerse desde las categorías que lo clasifican. Esta problemática permite comprender la folklorización no únicamente como operación estética o cultural, sino como 'operación de subjetivación'. Clasificar una práctica implica también clasificar a quienes la practican. Nombrar un cuerpo como folklórico, popular, tradicional o exótico no solamente describe una diferencia: contribuye a producirla.

Frente a esta forma de subjetividad individualizada y clasificada, la perspectiva de Dussel permite introducir una ruptura. La subjetividad no puede ser reducida al individuo autónomo y separado, pues el sujeto se constituye en relación con una comunidad, una memoria y una historia. La subjetividad es, en este sentido, colectiva: el colectivo no está fuera del sujeto, sino que constituye una dimensión de su propia existencia. Esta perspectiva permite releer la práctica bullerenguera desde otro lugar. El sujeto que danza no es simplemente un individuo que ejecuta una forma cultural previamente existente. En su cuerpo se encuentran inscritas memorias, relaciones y saberes colectivos. La práctica constituye una forma de actualización de esa memoria y, al mismo tiempo, una posibilidad de transformarla. Desde esta perspectiva puede comprenderse la expresión 'yo danzo, luego vivo' como una afirmación que desborda la metáfora. Danzar puede constituir una forma de afirmar la existencia cultural. El cuerpo que danza actualiza una pertenencia y produce una relación con el mundo que no puede ser reducida a la ejecución de una técnica.

Aquí aparece una primera tensión fundamental para comprender el bullerengue: entre el sujeto que representa una identidad y el sujeto que produce y experimenta esa identidad en la práctica. En el primer caso, la identidad puede ser convertida en imagen, repertorio y representación; en el segundo, constituye una experiencia encarnada y colectiva. Por ello, más que establecer una oposición rígida entre subjetividad individual y subjetividad colectiva, interesa comprender cómo ambas dimensiones se encuentran en tensión dentro de la práctica

bullerenguera. El sujeto participa de una experiencia singular, pero esa experiencia se constituye mediante encuentros, relaciones e intercambios sensibles con otros cuerpos, con una memoria compartida y con formas históricas de pertenencia.

El bullerengue puede ser comprendido así como un espacio donde se disputa no solamente el significado de una práctica cultural, sino también quién puede hablar desde ella, quién puede representarla, quién puede definirla y desde qué lugar social se reconoce el conocimiento corporal de quienes la practican. La categoría de sujeto folklorizado permite, por tanto, hacer visible una paradoja: aquello que se presenta como reconocimiento de una cultura puede contener simultáneamente mecanismos de subalternización de sus sujetos. El reconocimiento del bullerengue como expresión cultural no garantiza por sí mismo el reconocimiento de la autonomía epistemológica, estética y corporal de quienes lo producen.

Sin embargo, esta constatación no conduce necesariamente a considerar a los sujetos bullerengueros como víctimas pasivas de la folklorización. Precisamente porque las prácticas son vividas y actualizadas corporalmente, los sujetos pueden apropiarse, resignificar y transformar las categorías que intentan fijarlos. Es en este punto donde el análisis debe desplazarse de la pregunta por el sujeto folklorizado hacia la pregunta por cómo se producen subjetividades dentro de los propios procesos de práctica, transmisión y transformación del bullerengue.

Producción de subjetividades en los folklorismos, la danza 'viva' y el arte danzario

Si la folklorización participa en la producción de determinadas posiciones subjetivas, es necesario preguntarse cómo los sujetos son producidos y transformados a través de las prácticas corporales. El problema ya no consiste únicamente en determinar cómo se representa al bullerengue desde afuera, sino en comprender qué ocurre con los sujetos cuando participan, aprenden, enseñan, observan, interpretan y transforman la práctica.

La perspectiva de Foucault permite comprender que el sujeto no constituye una entidad previa a las relaciones sociales, sino que se produce históricamente a través de discursos, prácticas, instituciones y dispositivos. El bullerengue, en tanto práctica cultural, se encuentra atravesado por estos procesos de producción de subjetividad. Las formas de enseñanza, los discursos institucionales, los escenarios de presentación, los criterios de legitimidad y las

maneras de nombrar la tradición contribuyen a producir determinadas formas de ser sujeto bullerenguero.

El poder no opera únicamente mediante prohibiciones. También produce saberes, categorías y formas de reconocimiento. En este sentido, los discursos acerca de lo que es o debe ser el bullerengue participan en la construcción de los sujetos que pueden reconocerse como sus legítimos portadores. La noción de biopoder permite profundizar esta dimensión al mostrar cómo la vida y el cuerpo se convierten en territorios de intervención política. La educación, la disciplina y la vigilancia producen cuerpos capaces de responder a determinadas normas. La danza no queda fuera de este proceso: aprender a bailar puede implicar aprender determinadas maneras de utilizar el cuerpo, controlar el movimiento, interactuar con los otros cuerpos, organizar el espacio y responder a criterios de ejecución.

Sin embargo, Foucault permite también pensar la posibilidad de transformar las relaciones mediante las cuales el sujeto es producido. Las prácticas de sí abren la posibilidad de establecer una relación reflexiva con las formas de subjetividad que nos constituyen. El sujeto puede trabajar sobre sí mismo y modificar su relación con los dispositivos que lo producen. Esta perspectiva permite considerar el bullerengue no solamente como una práctica disciplinada desde afuera, sino como una práctica desde la cual los sujetos pueden experimentar otras formas de relación consigo mismos y con los demás. La práctica corporal puede convertirse en espacio de apropiación de sí. La idea foucaultiana de una estética de la existencia resulta especialmente sugerente en este punto. Si el sujeto puede constituirse como obra de sí mismo, la práctica danzaria puede participar de ese proceso de configuración. Danzar no sería solamente ejecutar una forma cultural, sino intervenir sobre la propia experiencia corporal.

Guattari permite ampliar esta discusión al señalar la centralidad política de la producción de subjetividad. Si las fuerzas sociales vinculadas al capitalismo comprendieron que producir subjetividad puede ser incluso más importante que generar otros tipos de producción, entonces la subjetividad constituye un territorio fundamental de disputa. Lo que está en juego no es únicamente qué prácticas se realizan, sino qué maneras de sentir, desear, percibir y relacionarse producen esas prácticas. En este marco, el bullerengue puede ser comprendido como un territorio de producción subjetiva atravesado por fuerzas diversas. Su institucionalización, circulación escénica, enseñanza y representación pueden diseñar

determinadas subjetividades; pero la experiencia corporal y colectiva puede abrir otras posibilidades.

Deleuze permite formular esta segunda dimensión a partir de la potencia del arte para hacer visibles y poner en movimiento formas de vida. El arte no constituye un fin cerrado sobre sí mismo, sino un instrumento que permite producir líneas de vida. La experiencia artística puede hacer perceptibles procesos de transformación y producir nuevas maneras de pensar la existencia. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para diferenciar la representación del bullerengue de la experiencia de bullerenguear. La primera puede convertir la práctica en objeto visible; la segunda puede transformar al sujeto que participa en ella. En el primer caso, el cuerpo aparece como imagen; en el segundo, como experiencia.

Rancière permite profundizar esta diferencia mediante la noción de régimen de lo sensible. Toda sociedad establece determinadas formas de distribución de lo visible, lo decible y lo perceptible. Algunos cuerpos, voces y prácticas adquieren legitimidad y otros permanecen en posiciones subordinadas. Desde esta perspectiva, la disputa alrededor del bullerengue puede ser comprendida como una disputa por la distribución de lo sensible. ¿Qué se muestra cuando se muestra un bullerengue? ¿Qué cuerpos son visibles? ¿Qué voces son reconocidas? ¿Qué saberes son considerados legítimos? ¿Qué elementos de la práctica son seleccionados para representar una identidad?

Estas preguntas permiten advertir que la visibilidad no equivale necesariamente a reconocimiento pleno. Una práctica puede hacerse altamente visible como espectáculo y, simultáneamente, permanecer invisibilizada en sus dimensiones históricas, comunitarias y epistemológicas. La posibilidad de alterar esta distribución de lo sensible se encuentra en la propia práctica artística. Cuando otros cuerpos, otras memorias y otras formas de experiencia ocupan el espacio de lo visible y lo decible, se modifica la configuración de lo común.

La propuesta de Farina acerca de una pedagogía de las afecciones permite llevar esta discusión hacia el ámbito de la formación. Si la formación constituye también una configuración de subjetividades, entonces aprender una práctica danzaria implica participar en determinados modos de relación. El cuerpo no es únicamente receptor de una técnica; se convierte en territorio de experimentación. Desde esta perspectiva, la práctica bullerenguera puede ser entendida como una pedagogía sensible cuando permite experimentar otras formas de percepción y relación. El aprendizaje no ocurre solamente mediante la adquisición

consciente de pasos o estructuras, sino también mediante la incorporación de ritmos, gestos, relaciones espaciales, formas de escucha y modos de estar con otros.

Aquí la categoría de 'danza viva' adquiere nuevamente importancia. La diferencia entre una práctica viva y su representación folklórica no reside necesariamente en la forma exterior del movimiento, sino en las relaciones que se producen a través de él. La danza viva implica una experiencia singular que puede transformar al sujeto que participa en ella. Esto permite establecer una tensión entre folklorización y subjetivación. La primera tiende a estabilizar una imagen esquematizada de la práctica; la segunda remite a procesos siempre abiertos de transformación personal. El bullerengue, sin embargo, participa de ambas dimensiones. Puede ser convertido en repertorio, pero también puede continuar siendo experiencia colectiva sentida, sin pretensiones de escenificación. Por ello, el análisis no debería formular una oposición simplista entre un bullerengue 'auténtico' y uno 'folklorizado'. Más productivo resulta reconocer que existen diferentes regímenes de práctica y diferentes formas de relación con la tradición. En ellos los sujetos negocian permanentemente entre reactivación de la memoria y transformación. La práctica bullerenguera aparece entonces como un campo de fuerzas en el que se producen subjetividades. Allí se aprende no solamente a bailar, sino también a percibir, a relacionarse, a reconocerse y a ocupar un lugar dentro de una comunidad. Danzar se convierte así en una práctica pedagógica, estética y política.

Sensibilidades en corporeidades racializadas

Las discusiones anteriores conducen necesariamente hacia la dimensión racializada de la corporeidad. Si los sujetos son producidos mediante discursos y prácticas, también lo son las maneras de percibir sus cuerpos. La corporeidad bullerenguera no puede ser separada de las historias mediante las cuales determinadas corporalidades afrodescendientes han sido clasificadas, valoradas, subordinadas o exotizadas.

Castillo permite establecer un punto de partida fundamental: la sensibilidad se aprende. El modo de sentir no es exclusivamente una disposición natural o individual; se configura históricamente mediante procesos de formación y educación. Sentir es, en este sentido, una acción política. Esta afirmación resulta fundamental para el análisis del bullerengue. Las formas de percibir el movimiento, el ritmo, la sensualidad, la proximidad corporal o la expresividad no

son universales. Se encuentran atravesadas por historias sociales que determinan qué se considera elegante, civilizado, excesivo, sensual, vulgar, artístico o folklórico.

Mandoki permite complementar esta perspectiva al señalar la dimensión valorativa de lo sensible. La experiencia estética no se limita a una sensación inmediata, sino que implica formas de valoración. Lo sensible participa de procesos mediante los cuales los sujetos atribuyen valor a cuerpos, comportamientos, gestos y prácticas.

Pedraza permite situar estas formas de valoración en la configuración del mundo moderno-colonial. El eurocentrismo y la idea de raza participaron en la producción de un régimen sensible racializado. Las nociones de urbanidad, civilidad, autocontrol y cultivo personal establecieron determinadas formas legítimas de presencia corporal y contribuyeron a consolidar distancias sociales. En este contexto, la corporeidad afrodescendiente fue sometida a procesos de clasificación que excedieron la dimensión biológica de la raza. El cuerpo fue convertido en signo social. Sus movimientos, expresiones y formas de sensibilidad pudieron ser interpretados desde categorías previamente establecidas.

Díaz permite comprender la profundidad histórica de este proceso al mostrar las representaciones racializadas mediante las cuales las poblaciones africanas fueron confrontadas con la barbarie, con idolatrías y con otras figuras de alteridad. Frente a estas representaciones, las comunidades desarrollaron formas de reorganización de sus vínculos y de fortalecimiento de lazos colectivos. La dimensión comunitaria adquiere aquí un carácter fundamental. Las prácticas corporales no solamente conservaron elementos de una memoria cultural; participaron en la reconstrucción de relaciones sociales que habían sido violentamente fragmentadas. Esta perspectiva permite comprender el bullerengue desde una dimensión diferente de la folklórica. El ritmo, el canto y el movimiento pueden ser entendidos como prácticas de relación y de continuidad colectiva. Lo que aparece externamente como “expresión cultural” puede constituir internamente una forma de producir comunidad.

Los planteamientos de Senghor permiten profundizar esta dimensión mediante la noción de razón-abrazo-intuitiva. Frente a una concepción del conocimiento basada en la separación entre sujeto y objeto (razón-ojo-discursiva), esta perspectiva plantea una forma de conocer fundada en la afectación, la vibración, la comunión y la participación. Danzar, desde esta perspectiva, no equivale simplemente a representar algo que ya se conoce. Danzar puede constituir una forma de conocer. El cuerpo entra en relación con otros cuerpos y con el entorno

mediante el ritmo, produciendo una experiencia en la que conocer y sentir dejan de ser dimensiones separadas.

Cuende desarrolla esta concepción al plantear la posibilidad de instalarse en lo cambiante y adoptar la vida misma de las cosas y de los otros. El ritmo se convierte en intercambio de fuerzas. El sujeto no permanece cerrado sobre sí mismo, sino que puede ser afectado y transformado por aquello con lo que entra en relación.

Kasanda lleva esta perspectiva hacia una comprensión de la fuerza vital como principio articulador de la existencia. El "yo bailo, luego existo" desplaza la centralidad de una concepción exclusivamente racional del sujeto y permite comprender el movimiento como forma de existencia, conocimiento y relación con el universo.

Estas perspectivas adquieren especial relevancia cuando se las pone en diálogo con los procesos históricos de racialización. El cuerpo afrodescendiente ha sido frecuentemente interpretado desde categorías externas que naturalizan sus capacidades expresivas. Wade permite observar cómo la asociación entre negritud, sensualidad, musicalidad y destreza corporal puede producir una representación ambivalente. La exaltación de una supuesta 'sensualidad natural' del costeño puede parecer reconocimiento, pero también puede convertirse en una forma de esencialización. El cuerpo es reconocido precisamente por aquello que se le atribuye como naturaleza racial. De este modo, la valoración puede coexistir con la reducción del sujeto a su corporeidad. Esta ambivalencia resulta fundamental para comprender el lugar del bullerengue dentro de los imaginarios sobre las corporalidades afrocaribeñas. La capacidad de bailar puede ser exaltada como atributo identitario, pero también puede ser reducida a una supuesta condición biológica. La práctica cultural es entonces naturalizada como propiedad del cuerpo racializado.

Friedemann permite situar esta problemática en una historia colonial en la que el cuerpo del negro esclavizado fue valorado fundamentalmente por su productividad económica. La corporeidad productiva era reconocida en función del trabajo, mientras sus expresiones sensibles y estéticas eran sometidas a procesos de desprecio, regulación y blanqueamiento. La relación entre cuerpo productivo y cuerpo sensible permite comprender que la historia de la racialización es también una historia de la sensibilidad. No se trata solamente de quién puede trabajar, sino de quién puede sentir, expresarse, crear y producir conocimiento legítimo desde su propio cuerpo.

En contraste con esta separación, Ortiz propone una concepción del arte negroafricano en la que arte, vida, música, danza y ritual no aparecen necesariamente como dimensiones separadas. El canto, el baile y el toque participan de una práctica colectiva orientada hacia algo trascendente. La creación artística constituye una forma de producir rumbos vitales. Esta concepción resulta especialmente fecunda para pensar el bullerengue más allá de la categoría de espectáculo. La articulación entre canto, movimiento, ritmo, colectividad y experiencia permite comprender la práctica como una forma compleja de producción de vida social.

Finalmente, Quijano permite comprender el ritmo caribeño como espacio de confrontación entre poder y corporeidad. La corporeidad se convierte en territorio de disputa frente a las separaciones eurocéntricas entre cuerpo y alma, materia y espíritu, razón y emoción. Desde esta perspectiva, la práctica bullerenguera puede ser comprendida como un espacio en el que estas dimensiones permanecen articuladas. El cuerpo que canta, toca y baila no constituye simplemente un instrumento de expresión, sino una corporeidad en la que se encuentran memoria, afectividad, historia, identidad y relación comunitaria.

El diálogo entre estas perspectivas permite comprender que el bullerengue constituye un territorio de tensiones en el que se confrontan diferentes formas de producir sujetos, cuerpos y sensibilidades. La folklorización puede convertir una práctica viva en representación; la institucionalización puede producir nuevas formas de legitimidad y, simultáneamente, nuevas formas de regulación; la racialización puede transformar capacidades culturales en atributos aparentemente naturales; sin embargo, la experiencia corporal puede abrir posibilidades de apropiación, resignificación y producción de subjetividades colectivas.

En consecuencia, el bullerengue no puede ser reducido ni a una práctica folklórica ni a una manifestación artística. Su especificidad se encuentra precisamente en la tensión entre estas dimensiones y en aquello que define la diferencia entre el perfomance de su práctica viva y aquel de su práctica escenificada. Es una práctica que puede ser objetivada desde afuera y vivida desde adentro; representada y experimentada; institucionalizada y resignificada; disciplinada y apropiada; racializada y utilizada como espacio de afirmación colectiva.

Esta condición permite recuperar la tensión sugerida por las categorías de *peinao* y *despeluque* como una clave interpretativa de la práctica. El *peinao* puede remitir a las operaciones de ordenamiento, regulación, estilización y representación mediante las cuales la práctica adquiere una forma reconocible y legitimada; el *despeluque*, en cambio, permite

nombrar aquello que desborda la forma estabilizada: la experiencia corporal, la afectación, la improvisación, la relación con los otros, la intensidad y la producción situada de sentido. No se trata de dos estados absolutamente separados, sino de dos fuerzas que coexisten y se disputan el sentido de la práctica. Desde esta perspectiva, el problema central no consiste en decidir cuál de las dos dimensiones representa el 'verdadero' bullerengue. La cuestión es comprender qué relaciones de poder, qué formas de subjetividad y qué regímenes de sensibilidad se producen en el movimiento entre ambas.

El bullerengue aparece entonces como una práctica en la que el cuerpo constituye simultáneamente memoria y posibilidad. Es memoria porque porta historias, disposiciones, saberes y sensibilidades construidas colectivamente; y es posibilidad porque cada acontecimiento corporal puede actualizar esa memoria de una manera singular y abrir otras formas de relación. Así entendido, 'bullerenguear' es más que ejecutar una danza: es participar corporalmente en una forma de producir mundo. El sujeto que danza no se limita a reproducir una identidad cultural ya dada; participa en su actualización, negociación y transformación. La práctica puede producir reconocimiento colectivo, formas de conocimiento sensible y experiencias de pertenencia que desbordan las categorías mediante las cuales ha sido históricamente clasificada.

El debate teórico conduce, por tanto, a una comprensión del bullerengue como práctica de subjetivación colectiva, producción sensible y afirmación de la corporeidad. Su potencia no reside únicamente en aquello que representa, sino en aquello que hace posible cuando los cuerpos se encuentran, se afectan, se reconocen y producen juntos una experiencia que no pertenece completamente a ninguno de ellos de manera individual. Sin embargo, su inclusión como folklor y su participación en los folklorismos lo convierten en un dispositivo configurador de sujetos que tributan al orden hegemónico y contribuye al moderno régimen de lo sensible que referencia el sentido de su práctica de origen y coexiste con las prácticas danzarías colectivas y espontaneas. Es precisamente en ese espacio intermedio – entre el *peinao* y el *despeluque* – donde el bullerengue revela su potencia como práctica cultural, corporal, sensible y política.

Respuesta a la pregunta por las sensibilidades y subjetividades del bullerengue

> *Las formas del sentir profundo reflejadas en el canto, los movimientos ondulantes de cadera en cuerpos que resuenan, se persiguen y acosan, los acercamientos al tambor que reclama atención con sus antiguos toques sagrados, los coincidentes 'espantos', los abrazos que no tocan, las exploraciones turnadas de los 'quites', junto a la caricia del cuerpo propio, el sobar lo senos, el vientre o la cadera con manos y falda, las miradas que palpan el cuerpo del otro, las proximidades íntimas sin contacto, el calor propagado, el sudor, el olor y, en suma, el contagio del ser-sintiente del otro, constituyen el recuerdo corpo-oral suministrado entre las personas del Bullerengue, herederas y constructoras de una de las variantes que asume la cultura negroamericana que se reconoce por el 'aire de familia' constitutivo de su aura expresiva. (Bitácora)*

El Bullerengue, más allá de ser un baile esquematizado que se folkloriza en los escenarios, es un encuentro colectivo *bailao-cantao* en el que los sujetos buscan reconocimiento mutuo, catarsis, creación y éxtasis renovador de la existencia. Existen dos tipos de experiencias con Bullerengue que, siendo complementarias, se diferencian por la manera como son vivenciadas por sus hacedores: las ruedas espontáneas entre amigos y lejos de las reglamentaciones folklóricas, y las demás, en donde se estandariza, taxonomiza, ordena, entrena, prepara, compite, exhibe, se cohíbe y evalúa la expresión y vivencia sensible de los bullerengueros. En las primeras y filtrado en las segundas el licor es utilizado como mediador y motor central en la suscitación del 'estado de apertura sensible', libertad y éxtasis que persiguen cuando desean reavivar el encuentro intersensible. Reconocerse y ejercitarse como sujetos para la exhibición escénica de unas formas simbólicas, no es lo mismo que identificarse como sujetos de una colectividad sintiente que les da forma y sentido existencial mediante la vivencia de lo-que-se-es. La práctica bullerenguera se da entre el *peinao* (tarima) y el *despeluque* (Abajo de tarima), como los bullerengueros mismos lo nombran.

Lo memorioso en el cuerpo: La práctica danzaria del pueblo es una suerte de 'dispositivo nemotécnico puesto en juego'. Es 'ámbito de síntesis corpo-oral' en el que se plasma la expresión 'viva' de un pueblo, es sitio de múltiples interacciones y significaciones lideradas por agentes en tensión dinámica y permanente; entenderla así, permite acceder a su ser complejo y móvil y asumirla como 'manifestación' inasible e inacabada. *El tambor me llama*, la *coincidencia de la emoción* o el '*espanto*', Los '*quites*' o '*baratos*', *Tocarse o 'sobar',* El '*dejarse llevar*' o el *juego 'resonante'* del movimiento entre dos, la intervención del canto o la

improvisación del tambor, son algunas de las maneras que se repiten en el Bullerengue y que lo definen en su singularidad. A estos 'pases' y 'dinámicas' se les suman las figuras y gestos que incorporan al otro hegemónico: uniformidad femenina, elegancia del porte y del gesto, estilizaciones escénicas, coreografías preestablecidas, dramaturgia de cortejo o exageraciones del gesto, contribuyen al ser escénico del *Sentao* (propiamente Bullerengue), la *Chalupa* y el *Fandango*.

La dinámica festivalera genera improntas subjetivas como: Buscar ser el mejor, Buscar un estilo propio o dominar la estética de disciplinamiento y simetría espectacular (que se diferencia de la estética de la emotividad y creatividad relacional del Bullerengue 'abajo de tarima'). La tarima se convierte así en el universo de las representaciones de la identidad colectiva folklórica, de las proyecciones y elaboraciones técnicas y artísticas y de los mundos del espectáculo exótico; mientras en el contagio memorioso de las ruedas 'bullerengueras de abajo de tarima', persisten los valores que tejen colectivo y es el colectivo el que resiste al exterminio del singular ser cultural de los negroafricanos. Sin embargo, aún en las tarimas la memoriosa práctica de la rueda bullerenguera se esfuerza por conservar y reproducir algo que a los bullerengueros les ha servido para vivir significativamente: ser colectivo sintiente mediante el contagio memorioso de resonancias que provocan unidad colectiva. La 'rueda bullerenguera' es dispositivo memorioso que teje colectivos.

Las exigencias de la dinámica festivalera les imponen a los sujetos que practican el Bullerengue prepararse para el escenario. Tal preparación se da en la forma de esquemas, autovigilancia, uniformaciones, simetría expresiva, ensayos previos del orden o en la forma de 'esquematizaciones' que se dan en el movimiento en el sonido o en el texto, conservando en el 'esquema' cierto 'aire de familia' pero escindido de la experiencia que causan en las ruedas espontáneas. Son ejemplos de los esquematismos que transitan el Bullerengue: estandarizar los gestos y nombrarlos, repetir la dramaturgia de cortejo o Diseñar de vestuarios que exalten la 'patria', entre otros.

Nuestra indagación nos permitió identificar representaciones y performatividades del bullerengue como la 'ancianidad', sinónimo de ancestralidad y memoria de sentido; la mujer, epicentro de tradición y familia; la sombra de la esclavitud que persiste en la pobreza y el rebusque. También se develaron performatividades de la 'negridad' y performatividades del 'desorden' que se evidencian en la terquedad retadora de la manera de ser del negro

bullerenguero (gestos sensuales públicos, exaltación de la estética negra o in-disciplina). Por otro lado, se despliega la 'erótica bullerenguera' y la exotizada 'sabrosura' que confirma la hipersexualidad atribuida al costeño caribeño y, tal erótica en la forma de la 'sabrosura' nos enseña cierta 'resonancia transmodal' de los sentires y los sentidos. A través de ella se expresa la transgresión colectiva y manifiesta de la represión moral en sintonía con la transgresión del orden disciplinar del mundo normado. Finalmente, al tiempo con la creación lúdico-erótica se vislumbran efectos adversos de una erótica machista exacerbada que violenta a la mujer bullerenguera.

Resonancias intersensibles: el éxtasis de la 'bailabilidad' bullerenguera:

El exhibirse para otros es diferente al expresar sintiente conectando el propio ser al grupo. En el Bullerengue, el sentimiento que provocan la música y el canto -junto con la dramaturgia ya descrita- son la causa del resonante movimiento que induce descarga, trance y éxtasis dejando como 'saldo' la alegría colectiva, la impronta corporal del placer sentido y el deseo de volver a profesar de 'esa manera': fundido al cuerpo colectivo. Tambolero, cantadora, respondedores y bailadores, todos a una, tejiendo colectivo sintiente con los hilos del propio sentir que se entrega y tejiendo en sentir propio con las resonancias sensibles de los otros. Esta resonancia sensible teje la unidad del colectivo 'bailante' que, a su vez, resuena movimiento, sonoridad y sentir. Es una cualidad que integra ocurriendo, dando forma perceptiva a los sujetos que se vinculan compartiendo creencia y, por ello, se abren a los intercambios sensibles. Quien fue bailao[4] puede: creer, abrirse, ser colectivo, sentirse, resonar y crear estado con todos.

Es un *bailao-tocao* sin contacto de la piel, que hace que toda expresión sintiente se convierta en un fenómeno físico resonante que penetra al otro, lo toca e ingresa por sus poros dilatados provocando sentir. En el 'estado sintiente dilatado' de los bailantes bullerengueros la mirada toca, el sonido penetra la piel y los sentidos: el calor acuna, el olor evoca y el placer se saborea; sabrosura y disfrute de estar vinculado compartiendo una sola respiración y un mismo palpitar. Es tacto porque la onda resonante del sentir de cada uno en su impulso sintiente se desplaza alcanzando al otro confiado y receptivo, tocándolo y penetrándolo en una suerte de

[4] Haber sido bailao implica que la madre danzó durante el embarazo y arrullo al recién nacido con su danza. Esta práctica es propia de las comunidades negras y se genera un sello de identidad y de pertenencia al colectivo: quien fue bailao resuena corporalmente con su gente, quien no lo fue lo hace evidente en su interacción con el mundo.

'transmodalidad de los sentidos'. Es un 'magma de tactilidades del prendamiento' en donde no hay contacto físico entre los cuerpos, pero sí mucha proximidad y resonancia entre ellos.

Bailabilidad: aura de corpo-oralidad-bailable: A partir de analizar cómo lo hacen y cómo lo dicen –quienes lo hacen y hablan de su vivencia-, intentamos una aproximación a la comprensión de cómo lo experiencian las personas que protagonizan esta práctica corpo-oral, que parece mantener en la memoria de los cuerpos el recuerdo de las negroafricanas y vibrantes formas de tallar subjetividades y suscitar los estados grupales, generando catarsis y promoviendo el trance desde el baile y el canto, hasta alcanzar en ocasiones, el renovador éxtasis. Emergen en nuestro estudio las poderosas resonancias intersensibles que, a través de la transmodalidad táctil generan prendamientos colectivos, cuya condición es la disposición perceptiva y expresiva de los sujetos a dilatarse y diluirse en la corporeidad grupal configurando la condición performática de cada presente canto-bailado cuyo creciente palpitar sonoro va gestando un aura de corpo-oralidad-bailable, cualidad intersensible del festejo-rueda bullerenguero que acaece creando umbrales de resonante-bailabilidad. En el acaecer uno con el movimiento expresivo sensible que deviene corpo-musicalidad bullerenguera, se nos refleja la cualidad negroafricana de conocer al Otro y al entorno, ejerciendo la razón-abrazo-intuitiva que no sólo percibe sino que resuena integrándose y comprendiendo al Otro y a lo Otro.

La bailabilidad sería entonces esta cualidad-habilidad-potencia del resonar intersensible del baile – así entendido – de integrar-transformar ocurriendo. Es dispositivo para la integración compleja de sujetos, diseñada por la resonancia corpo-oral que deviene colectivo sintiente, el cual mediante el baile, propicia el cambio de estado de conciencia, suscita la catarsis y genera el trance conducente del estado de éxtasis. Sucede mediante la repetición de la improvisación sono-cinética que expresa el sentir causando resonancias sensibles que vibran involucrando a los demás. La bailabilidad del Bullerengue es una mezcla de elementos, propiedades, condiciones y acciones expresivas bailo-musicales y discursivas del sentir de los bullerengueros que les hacen – en ocasiones – alcanzar un estado de éxtasis colectivo que se retroalimenta a sí mismo.

Una vivencia tal, causa la transgresión de los prototipos subjetivos promovidos por los dispositivos hegemónicos (como las prácticas de los folklorismos) al generar experiencias que, al producirse en el sujeto, evidencian para él otras formas de la práctica estética excluidas de los dispositivos destinados a dar forma a los sujetos en el régimen de lo sensible hegemónico.

No olvidemos que la adaptación escénica del Bullerengue de tarima es una forma de agenciamiento del verdadero encuentro de la familia bullerenguera, y este se da 'abajo de tarima'. Ser parte de todos y del todo, es el propósito que buscan los sujetos que ponen en juego la bailabilidad de la rueda bullerenguera como dispositivo posibilitador de la conexión del sujeto a la red existencial. Este propósito contrasta con la búsqueda de ser diferente y destacarse por la novedad – "el que hace mas morisquetas" – que promueve la folklorizada práctica de tarima en la que ser centro de la mirada, ser visto, destacarse, ser aplaudido y reconocido como 'mejor' que los otros, genera en algunos bullerengueros la temporal 'distinción' y la ilusión de ser incluidos en lo hegemónico dominante. Ser incluido se vuelve necesario cuando se ha experimentado la sensación de 'no existir', no ser visto en su singularidad y sólo 'valer' por parecerse al Otro hegemónico. Ser reconocidos, incluidos y 'distinguidos' se hace vital en la consecución del sentido existencial al punto de causar un cierto 'ladinismo' en el que el 'parecer ser' promueve el riesgo de perderse en la apariencia. Es forma de configuración grupal intersensible trenzada con los hilos que transmutan los sentidos generando una sinergia orgánica táctil que resuena y recorre los cuerpos y las distancias intercorporales, generando un tejido-estado colectivo.

Resonancia intersensible que produce la cópula-éxtasis colectiva. Es un dispositivo socio-cultural en cuyo acaecimiento se generan 'un' tipo de subjetividades y de sujetos: las subjetividades y los sujetos colectivos en la rueda abajo de tarima, y las individuales en competencia arriba de tarima. Este ir siendo-haciendo sujeto colectivo, que en las ruedas constituye su bailabilidad, es el causante del prendamiento, de la filia que produce las identidades de los bullerengueros. Su 'experienciación' contribuye a generar el sentido de vida (goce creativo transgresor que permite la proyección futura de la propia existencia), y el sentido de pertenencia (la 'topofilia' causada por el habitar placentero del sí mismo en el útero-colectivo que ocupa territorio).

Genera el sentimiento de ser-saberse-parte-de algo que lo acuna y lo conforma (ser piel en otra piel) – red existencial, al tiempo con el habitar habitándose con otros, que propicia esta experiencia canto-bailada generando sentimientos de seguridad, amor, placer y felicidad, siendo así un dispositivo causante de la contentitud de las personas que, por tanto, está relacionado con la identidad colectiva que redunda en filias de territorio y cultura. La familia bullerenguera reunida se caracteriza por el placer, el disfrute y la alegría que en la vivencia de la rueda genera

los prendamientos de la sabrosura que les produce a los bullerengueros el deseo de 'volver a sentir así', de repetir la experiencia adherencia; esto propicia entre ellos el reconocimiento y la complicidad que impulsan la convivencia y renuevan el vínculo.

Conclusiones

El hallazgo central de este estudio verifica que las prácticas danzarias -acorde a la cualidad de su performance-, suscitan experiencia significativa potencialmente conducente a la transformación perceptiva del sí mismo y a la re-configuración del vínculo social y del sentido existencial, y que dicho potencial es ejercido permanentemente en las prácticas corpo-danzarias del pueblo. Dicha capacidad en el agenciamiento del propio bienestar, retroalimenta positivamente la inquietud acerca del posible uso de la danza como mecanismo de configuración subjetiva y de re-equilibración de la existencia, de potencial activación en eventos formativos y de experienciación artística.

Al enfocar nuestros sentidos y sentires-reflexivos hacia el acaecer del Bullerengue como práctica de expresión sensible e intersensible configuradora de subjetividades, encontramos que, si bien la producción de sujetos es una práctica política mediada, con evidente intensión de disponer la configuración subjetiva, no es una práctica unidireccional donde las personas son meras receptoras de improntas perceptivas y predisposiciones sensibles promovidas por el orden hegemónico. Al respecto hallamos que se han producido conflictos, resistencias, adaptaciones, encubrimientos y nuevas creaciones que demuestran la participación de estos sujetos en la generación de su propia 'grafía' y evidencian que las subjetividades toman también la forma que sus protagonistas les procuran como agentes de su propio diseño. Los sujetos bullerengueros protagonizan este darse forma mediante mecanismos de resistencia y adaptación que se tejen paralelos e interfluyentes con las prácticas folklorizadas, evidenciando un, no siempre reflexivo, agenciamiento de si en los diferentes ámbitos del devenir de este baile-cantao.

Las subjetividades 'afro' bullerengueras son colectivas, entendiendo que su configuración se realiza en la vivencia de 'ser piel en otra piel', la piel de la cultura que los concibe y acuna, conformando su ser a partir de las interfluencias sensibles que resuenan perceptivamente en la forma de imágenes ritmadas que vibran entre los sujetos, traspasando lo cotidiano y lo individual, transformando su vida y descubriendo así el sentido del mundo

habitado. Tal configuración subjetiva es particular al sujeto negroafricano, no sólo en cuanto a su conformación en el colectivo – que es común a toda subjetividad – sino en la especificidad cultural del ejercicio perceptivo pleno de tales imágenes e intercambios, que conecta los sujetos y sucesos con su ser profundo. Sostenemos que los negrobullerengueros comparten con la negritud planetaria una particular forma de sentir, percibir y conectarse con el entorno que involucra la totalidad de su ser corporal sintiente. A través de la exacerbación de su campo sensorial – mediante prácticas corpo-sonoras – incorpora al Otro y a lo Otro descentrándose para simpatizar, para identificarse con eso Otro. El Bullerengue es una práctica corpo-oral que está íntimamente relacionada con el bailar-musicando que predispone a la incorporación senso-perceptiva del mundo y de los otros generando un sí mismo colectivo, que es afectación de vibración rítmica e interfluencia sensible conjunta.

La indagación en las dinámicas sensibles e intersensibles y en las manifestaciones de las experiencias de sí mismo que se producen en el acaecimiento bailo-danzario del Bullerengue, evidencia que su realización genera transformación existencial en quienes lo bailan-cantan en cualquiera de todos los escenarios de su realización, pero con improntas preceptivas y agenciamientos del sentir diferentes dependiendo de la condición performática de su praxis. De esta manera concluimos que la experiencia bailo-danzaria en general causa transformación e impronta subjetiva en íntima relación con la condición de la configuración experiencial que, desde nuestro estudio, diferencia la práctica 'viva' y artística de la práctica folklorizada, no sólo en su acaecimiento escénico, sino en los eventos previos y en las incidencias posteriores al mismo, involucrando la práctica formativa a partir de ella. Allí, el evento bullerenguero de los folklorismos se muestra como dispositivo hegemónico de configuración subjetiva que tributa a la disposición de la Nación-Estado y del proyecto de país, a través de su exhibición vigilada en tarima en donde se depura la manifestación gestual y corporal de su contenido erótico y se desplaza su intensión aglutinante y catártica – encaminada al éxtasis colectivo –, desviando las singulares adherencias, identidades y sentidos de vida – que promueve el performance de rueda 'viva' en la familia bullerenguera –, hacia la participación voluntaria de los sujetos en el accionar y efecto de tal dispositivo homogeneizante, que obliga la adaptación de su grafía expresiva en búsqueda de reconocimiento y aceptación; ocupando y negociando así, el lugar de subalterno que le ha sido asignado en el régimen que distribuye lo sensible.

Referencias

BARBERO, I. Filosofía africana: Léopold Sédar Senghor y la "negritud", en **Culturamas**, [en línea], 2013. Disponible en http://www.culturamas.es/blog/2013/05/27/filosofia-africana-leopold-sedar-senghor-y-la-negritud/ , recuperado: 1 de Julio de 2016.

BAYUELO, S. Cantar es narrar dos veces, en **i.Letrada** [en línea], 2014. disponible en http://i.letrada.co/n11/tematico1.html , recuperado: 25 de julio de 2015.

BOURDIEU, P. **Creencias artísticas y bienes simbólicos**. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.

BOURDIEU, P. **El sentido social del gusto, Elementos para una sociología de la cultura**. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. México: Grijalbo, 1999.

CASTILLO, S. Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta para la indagación de subjetividades. en **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, vol. 10, n. 1, p. 129-150, 2015.

CUENDE, Ma. Jesús. Discrepancias y concordancias del psicologismo negro-africano y del psicoanálisis occidental según Senghor, 2012. Disponible en http://www.africafundacion.org/africaI+D2008/archivos/Maria_Jesus_Cuende_Art_Discrepancias_y_concordancias_Sengho.pdf , recuperado: 1 de Julio de 2016.

DELEUZE, G. **¿Qué es el acto de creación?** Conferencia dictada en la cátedra FEMIS, Escuela Superior de Imágenes y Sonido el 15 de mayo de 1987. Disponible en http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.co/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html , recuperado: 22 de Mayo de 2015.

DIAZ, R. **De bailes deshonestos, comedias y otros fandangos. Las culturas negra y mulata en la Nueva Granada: Un escenario de investigación**. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), manuscrito, 2002.

DUSSEL, E. **1492, el encubrimiento del otro**. Bogotá: Antropos, 1992.

DUSSEL, E. **La crisis de la subjetividad moderna y el sujeto de la liberación**. Conferencia dictada en La Paz-Bolivia, 2012. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=yMMqBekVF0s , recuperado: 21 de Junio de 2016.

FARINA, C. **Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones**, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005.

FRANCO MEDINA, C. Bailes cantados de la Costa Atlántica. en **Revista Colombiana de Folclor**, en **Patronato Colombiano de Artes y Ciencias**, vol. 1, núm. 2, 1987.

FRIEDEMAN, N. **La saga del negro**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

HURTADO, J. **Investigación holística: Una propuesta integrativa de la investigación y de la metodología**, 2005. Disponible en www.monografias.com

FOUCAULT, M. **Hermenéutica del sujeto**. La Plata: Ed. Altamira, 1996.

FOUCAULT, M. **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

FRIEDEMAN, N. **La saga del negro**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

GUATTARI, F. **Las tres ecologías**, Valencia: Pre-textos, 1996.

HERRERO, P. **El arte como derecho. Sobre las tensiones entre el arte popular y el acceso a su decodificación**, 2010. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042010000200010&lang=pt , recuperado: 3 de enero de 2013.

KASANDA, A. **Elocuencia y magia del cuerpo: un enfoque negroafricano**. **Revista Memoria y Sociedad**, v. 6, n. 12, p. 101-120, 2002.

MANDOKI, K. **Estética cotidiana y juegos de la cultura**. México: Siglo XXI, 2006.

MARTIN-BARBERO, J. **La globalización en clave de cultura. Una mirada Latinoamericana**, Guadalajara, Departamento de Estudios Socioculturales ITESO, 2002. Disponible en http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf

MARTIN-BARBERO, J. **De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. México: Anthropos, 2010.

OSPINA, M. G. **Investigación para la creación de un currículo pertinente en danza**, Bogotá, Universidad Distrital FJC, 2012.

OSPINA, M. **Ruta del Bullerengue. Informe Semillero saberes rituales y símbolos de la tradición en la danza**, (p. Sin publicar), Bogotá, UDFJC, 2011.

ORTIZ, F. **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba**. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

PEDRAZA, Z. Las Huellas de la vida. Intervenciones estéticas y modelado del yo. en **Pro-Posições**, v. 14, n. 2 (41), 2003. Disponible en

http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/41-dossie-gomezzp.pdf recuperado: 29 de junio de 2016.

PEDRAZA, Z. El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social, en **Iberoamericana**, IV, 15, p. 7-19, 2004. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/15-pedraza.pdf , recuperado: 25 de Enero de 2016.

RANCIERE, J. **La división de lo sensible. Estética y política**. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

Mini Bio Autora

Martha Esperanza Ospina Espitia es Psicóloga, Magistra en Educación y Doctora en Ciencias Sociales y Humanas. Docente universitaria e Investigadora, vinculada a la creación de carreras y cátedras universitarias dedicadas al estudio de las prácticas danzarías. Bailarina, coreógrafa y docente de Danza Tradicional Colombiana vinculada la Compañía de Danza Folclórica "Delia Zapata Olivella". Es miembro del Grupo de Investigación Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Sus investigaciones vinculan las prácticas danzarías populares, las Terapias Psico-corporales y las prácticas formativas. Entre sus libros producto de investigación se encuentran *La creación de un currículo pertinente en* danza (en coautoría), *El Bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarías* y *La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales*. En la actualidad realiza la investigación *Prácticas terapéuticas psico-corporales, danza y ritual*.