

BAILE, DESEO Y CUERPO:

Aproximaciones foucaultianas al baile del sanjuanero huilense a mediados del siglo XIX¹

Diego Fernando Camelo Perdomo²

Resumen

En el artículo se busca formular algunas aproximaciones conceptuales en torno al sanjuanero huilense desde la perspectiva del filósofo francés Michel Foucault teniendo como discursos de análisis dos textos pertenecientes a mediados del siglo XIX. A partir de ellos, se intentará identificar los rasgos de la práctica del baile con relación al deseo sexual entre el hombre y la mujer, y cuya racionalidad funcionó *corporizando* el espacio mediante el baile. De esta manera se mostrará cómo el deseo tuvo una función copulativa entre el cuerpo y el espacio en el marco del baile del sanjuanero huilense.



Palabras clave: deseo, cuerpo, baile, sanjuanero, Foucault.

-
- 1 Este artículo hace parte de una investigación en curso acerca de una genealogía del baile del sanjuanero huilense, cuyos resultados se encuentran en la actualidad en estado de discusión y análisis.
 - 2 Licenciado en Filosofía por la Universidad Santo Tomás (Bogotá). Candidato a Magister en filosofía contemporánea por la Universidad de San Buenaventura (Bogotá). E-mail: diego.camelo.p@gmail.com

Palabras Preliminares

Lejos de ser considerado como un trabajo netamente histórico, por lo que no se buscará aquí tratar de averiguar cómo fue tal el desarrollo de esta índole del baile del sanjuanero huilense, ya que ha sido un tema abordado de manera oportuna por historiadores tanto a nivel nacional como regional. Lo que sí se advierte es que este estudio se desmarca un poco de los criterios de análisis que han imperado por larga data en la tradición historiográfica, según los cuales es válido partir de cierto origen esencial y lineal que admite la comprensión de aquello sobre lo que se analiza.

En cuanto estudio genealógico, este trabajo no se interesa por hallar un punto originario y homogéneo de los acontecimientos ya definidos relacionados, en este caso particular, sobre el baile del sanjuanero huilense. En esta dirección, la historia es un espacio donde se fraguan relaciones entre sujetos en las que sus cuerpos son cifradas zonas fronterizas de poder, que o bien pueden ser de dominio como también de resistencia y liberación, y por ello no habría lugar para pensar en una posible existencia premeditada. Por el contrario, se interesa por re-construir la historia de algunas relaciones de poder caracterizada por los discursos folclóricos que controlan el goce y los deseos de los sujetos mediante criterios, reglas, medidas que están en procura de:

Localizar los accidentes, las mínimas desviaciones – o al contrario los giros completos- los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que dado nacimiento a los que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente (Foucault, 1979, p. 13).

En este orden de ideas, el marco genealógico del estudio se circunscribe en un periodo de tiempo que se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo como base los discursos de Samper de 1861 y Guarín de 1866 a fin de lograr una articulación o continuidad entre las narrativas alusivas al baile del sanjuanero en Neiva (Huila-Colombia).

Como se lee en el subtítulo, se trata por el contrario de trazar un boceto genealógico del baile del sanjuanero huilense donde sea posible analizar qué discursos folcloristas han surgido en esta periodización a partir de los cuales se relaciona la práctica del baile del sanjuanero huilense con el saber folclórico que controló el modo de ejecutarlo. ¿A qué tipo de reglas o normas estuvo sometida esta práctica? ¿Bajo qué régimen discursivo estuvo dominada? Ubicado en la línea del trabajo genealógico, puntualmente en perspectiva foucaultiana, el presente ensayo busca presentar una hipótesis entorno a la práctica de dicho baile, pues es a partir de ella de donde emergen los discursos folclóricos que operan dentro de una estrategia de poder llamada *cultura*.

Haciendo uso de la “caja de herramientas” dispuestas por Michel Foucault, trataremos de formular la hipótesis según la cual a mediados del siglo XIX, de acuerdo con los discursos confeccionados durante esta época, se entiende que el baile durante las fiestas de San Juan, fiestas que por cierto corresponden a una secularización del paradigma teológico de la pureza cristiana ya que se celebraba la memoria del martirio de San Juan, el Bautista, asemejaba el deseo sexual de sometimiento de un hombre sobre la mujer. Fue así como se empezó a concebir una relación entre el cuerpo que danzaba y el espacio sobre el que lo hacía. En esta relación, el deseo antes mencionado operó a modo de racionalidad corporizando el espacio mediante el baile. Así que el deseo tuvo una función copulativa entre el cuerpo y el espacio. Caso contrario ocurre con los discursos correspondientes a mediados del siglo XX donde presentan al cuerpo como una máquina que es disciplinada por el saber folclórico a través de la aritmética y la física aplicada a la danza. El cuerpo es, en consecuencia, una máquina normalizada en sus movimientos dentro de un espacio específico. De este modo, al controlar el cuerpo en el espacio, se hace más eficiente el uso del tiempo.

Se agradece de manera especial a la Academia Huilense de Historia, que hizo posible acceder a material bibliográfico de primer nivel para el desarrollo del mismo. Dedico estas líneas a mi madre Rosalía Perdomo, quien me inculcó el interés por la cultura local. A ella con amor.

Introducción

En *Palabras y las cosas* (1968) Foucault sostiene que dentro del saber de la cultura occidental, la semejanza jugó un rol determinante, debido a que gracias a ella fue posible la comprensión de las cosas y las palabras que las representaban. Sostiene que son cuatro figuras de semejanza. La primera de ellas es la *convenientia*. Esta semejanza busca aproximaciones y yuxtaposiciones entre las cosas y el espacio hasta generar un círculo de relaciones. La segunda similitud es la *aemulatio*, la cual es una relación en la que la separación entre las cosas y el mundo se acentúa, pero no logra anular la similitud. La tercera forma de similitud es la analogía. Presuponiendo las dos anteriores, en esta hay habla, es decir, se notan las cosas visibles que buscan complemento entre los objetos en que se relacionan y de ahí su universalidad. Por último, las simpatías. Sin presuponer camino alguno, ellas operan con su poder de manera indefinida. Es capaz de acercar las distancias y, en ese sentido, es la razón por la que Foucault la define como principio de movilidad: “atar lo pesado hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar” (Foucault, [1968] 2010, p. 42).

Ahora bien, las similitudes necesitan que señalen aquello que subyace en la superficie de las cosas. Hacer visible lo invisible. Por tanto, es menester que para suscitar tal señalamiento se requiere de una signatura, una marca. Es así como emerge la funcionalidad del signo como el vehículo que articula la semejanza con lo que indica: “toda semejanza recibe una signatura, pero ésta no es sino una forma medianera desde la misma semejanza” (Foucault, [1968] 2010, p. 47). De este modo para conocer las similitudes es necesario conocer las signaciones. Pero no basta con conocerlas, sino que además de eso, descifrarlas. Para Foucault, la signación genera una inversión en la relación de lo visible y lo invisible. Si bien, la semejanza era la forma invisible para que las cosas fueran visibles, el meollo consiste en que, precisamente, para que las cosas logren tal condición, debe salir a flote una figura visible que la haga emerger de la invisibilidad. Esta es la razón por la que el pensador francés considera que el mundo está cubierto de grafismos a los cuales lo único que hay que hacer es descifrarlos.

En este orden de ideas, lo expuesto por Foucault servirá como plataforma argumentativa sobre la cual se pretende demostrar que el baile del sanjuanero huilense es una práctica folclórica que opera dentro de la cultura entendida como una técnica de significación. Del mismo modo como lo había sugerido Foucault cuando hablaba acerca de la necesidad de la signatura como elemento para conocer las similitudes al afirmar que: “Es inútil detenerse en la corteza de las plantas para conocer su naturaleza; es necesario ir directamente a sus marcas” (Foucault, [1968] 2010, p. 45), así pues, sería inútil conocer el folclor para entender la cultura. Para ello, es menester ir directamente a las signaciones, a las marcas, en este caso, al baile, el cual funciona como semejanza haciendo visible lo que era invisible. Pero acaso, ¿qué saca de lo invisible a lo visible el baile del sanjuanero? ¿Qué semejanza?

Sin embargo, estas tampoco serían las preguntas adecuadas para la formulación que estén acorde a la cuestión que aquí se aborda. La pregunta sería más bien: ¿Cuáles condiciones históricas hicieron posible que el baile del sanjuanero huilense fuera semejanza? De ahí que para entender estas condiciones, comprender el baile por sí mismo no es suficiente. Se necesita descifrar los grafismos que lo componen, es decir, los pasos del baile y las circunstancias que han provocado ciertas transformaciones como la métrica, el ritmo o el compás del baile. ¿En qué medida tiene alguna responsabilidad la episteme moderna al hacer medible, cuantificable y matematizable la práctica del baile?

Los pasos del baile son los grafismos que hay que descifrar y respondiendo el planteamiento antes formulado será el modo de hacerlo. En resumen, el baile es una signación práctica que visibiliza la semejanza de un deseo sexual, cuya comprensión de los grafismos que lo conforman –los pasos- posibilita entender las condiciones históricas de los cambios provocados por la episteme moderna. Al signación es normalizada por la métrica que ha sido instaurada por parte de la institución.

Uso de los Placeres

“Para comprender cómo el individuo moderno puede hacer la experiencia de sí mismo, como sujeto de una sexualidad, era indispensable despejar antes la forma en que, a través de los siglos, el hombre occidental se vio llevado a reconocerse como sujeto de deseo”

(Foucault, [1986] 1993, p. 9)

Utilizando el título del segundo tomo de la Historia de la sexualidad (1984) donde la intención de Foucault era comprender cómo el sujeto moderno logra hacer de la experiencia de sí mismo un requisito para reconocerse como sujeto de deseo, se pretende mostrar la manera en que el baile obedecía a ciertos modos de sujeción justificados en acciones sociales. Es claro que el baile enmarcado en las celebraciones festivas de San Juan y San Pedro en Neiva eran tan sólo una expresión de “la adhesión fervorosa a los placeres” (Tovar, 2010, p. 243), sobre todo cuando contaba con un grado de legitimidad por parte de las autoridades. En sí, el baile hacía parte de lo más propio y natural que lo distinguía. A mediados del siglo XIX, se encontraron descripciones sobre el neivano de aquel entonces:

El neivano ama con pasión la música, el canto, la poesía y la danza libre, sencilla y original. Sus sonatas son melancólicas y tier-nas; es un trovador rústico pero sentimental, que no concibe el placer sin la música y el canto no lo amenizan (Samper, 1861, p. 334).

En esta cita en particular, la expresión resaltada en letra cursiva denota que lo descrito por el cronista indica que el baile no estaba regido por ningún compás ni ritmo oficial. La espontaneidad de la danza era lo que florecía en el momento. La danza libre denota ausencia de cánones establecidos, y más de condiciones institucionales. El placer durante este periodo en Neiva no estaba desligado de la música, mucho menos del baile. Sin embargo, se debe situar el baile en el marco de una festividad. Durante la segunda mitad del siglo XIX, se presenta un relato de estas fiestas. Guardando las debidas proporciones en su intencionalidad del texto, el relato empieza haciendo alusión a un baño en la noche antes de la fiesta religiosa de San Juan:



Baile tradicional del San Juanero

¿Por qué será que hay tanta gente por la calle y no dejan dormir?

- Porque hoy es 23 de junio, señor.
- Linda razón, dije yo; pero ella que comprendió que yo no le entendía, me volvió a decir:
- Porque mañana es 24, día de mi padre señor San Juan.
- ¡Sí esta es la víspera qué será el día! ¿Y, por qué empezará la fiesta desde esta noche?
- Porque ahora se van a bañar: ¿no sabe que el señor San Juan se baña esta noche en todas las aguas del mundo para bendecirlas?

Me pareció tan extraño oír decir que a esas horas se iban a bañar, que no pude menos de reírme; pero la abuelísima siguió explicándome cómo era que bailaban hasta media noche y después se iban al baño todos, hombres y mujeres en parranda; que volvían a la madrugada y seguían bailando hasta que amanecía (Guarín, 1866, p. 205).

Esta práctica responde a una cierta liturgia cristiana que lejos de ser un paganismo, es más bien un sentido secularizado de un paradigma teológico propiamente, ya que implica que la vida divina y la historia de la humanidad sean concebidas a partir de una economía, es decir, un conjunto de normas o leyes que codifican costumbres. El baño a media noche en río so pretexto de ser bendecidas por San Juan, no es otra cosa que una secularización de un hecho teológico. En esta dirección, la secularización es entonces una signatura en el sentido en que lo propuso Foucault (Agamben, 2008, p. 18). No se trata de una conducta que debiera ser observada ni necesariamente vigilada en su realización o castigar en caso de caer en alguna infracción. Es una práctica que está tan arraigada en la relación consigo mismo del neivano que logra hacerla sin necesidad de ser vigilado. En palabras de Foucault: “aun cuando la necesidad de respetar la ley y en sus condiciones de aplicación que en la actitud obliga a respetarlas” (Foucault, [1986] 1993, p. 31).

La celebración era prolongada hasta la madrugada cuando el sueño de quienes se entregaban al descanso era interrumpido por gritos de jinetes que galopaban encima de caballos:

La jeneralidad de los jinetes iban montados en gordos caballos, de paso i lustrosos; pero ántes que se me olvide, les dire que el gusto de los calentauros consiste en templar la rienda i hacer que el caballo baile en dos patas, miéntras que ellos gritan: Santa María! (Guarín, 1866, p. 206).

Este relato ejemplifica la manera en que incluso el dominio del animal hacía parte del baile. Tomándolo como una herencia de la colonia, el mando sobre las bestias era un elemento importante dentro de las festividades, pues mostraban que más allá de hacer parte de la cinética de aquel entonces, el caballo era sinónimo de masculinidad, de hombría y de trabajo. El jinete en su caballo genera un desplazamiento del significado al significante, de la semejanza a la marca, ya que describe como las manifestaciones de poder de género pretenden imperar en el marco de estas fiestas. Continuando con el

análisis del relato de Guarín, se llega a la descripción de las mujeres que, al igual que lo hombres, también montan caballo:

Lo mismo sucede con las mujeres: ¿por qué no he de decir que todas usan pañolón colorado o azul, que tienen camisas muí bordadas i enaguas de fula con su arandela al pié, i que unas montan en silla como hombre i otras en sillones colorados con galones blancos i cantoneras de plata (Guarín, 1866, p. 206). [...] Todas las señoras montaban en briosos caballos i la mayor parte de ellas tenía enaguas blancas largas, i jardineras de merino azul o ver de ajustaban sus talle flexibles i delgados; muchas llevaban capas i alguna, que otra iba con el traje de pura calentana (Guarín, 1866, p. 210).

La descripción de la manera en que vestían también permite entrever otra cosa: la pretensión de las mujeres de igualarse con los hombres. No obstante, se presenta una disimetría —en palabras de Foucault— en la reflexión moral de este comportamiento que, entre otras cosas, es eminentemente sexual. Las mujeres estaban sujetas a patrones estrictos que regulaban el modo de ser de su conducta, incluso la manera de usar sus placeres. Sin embargo, este conjunto de normas morales no estaba dirigido a mujeres. Son acciones a las que pareciera fueran enfiladas y dirigidas únicamente para el hombre. Se trata, por consiguiente, de “una moral viril en la que las mujeres sólo aparecen a título de [...] compañeras a las que hay que formar, educar y vigilar, mientras están bajo el poder de otro (padre, marido, tutor), y de las que hay que abstenerse, al contrario, cuando están bajo el poder” (Foucault, [1986] 1993, p. 24).

En otras palabras, el placer logrado para el hombre era extendido para lo que según él le resultaría también placentero para la mujer. Pero a decir verdad, esta situación no resultaba del todo tan clara. Esto demuestra que no se aprende a dar placer. Se cree que el placer del hombre, en este caso particular, es el mismo que el de la mujer. Se ha dicho que el jinete montado en su caballo es una signación o una marca de virilidad. Lo cual quiere decir que es una experiencia que funciona a partir de una racionalidad sexual, que se nutre de prácticas discursivas sexuales, pero no placenteras. Hay una

notoria preocupación por acentuar la sexualidad del hombre como prolongación de la sexualidad de la mujer. Pero “no sobre su placer, que no aborda qué es lo que hay que hacer para que el placer sea más sincero, sino que se pregunta cuál es la verdad de lo es en el individuo su sexo o su sexualidad: verdad del sexo y no intensidad del placer” (Foucault, 1999, p. 134).

Por otra parte, la descripción presentada en líneas más adelante por Guarín hará posible esbozar la silueta de la mujer neivana a mediados del siglo XIX:

La señorita que montaba en este hermoso caballo se llamaba Rosa, i bien lo era por su frescura, sus colores, su belleza i tambien por sus espinas; qué agudas eran! todavía siento sus punzadas. Supóngala, mi querido lector, tan amable como un niño, i con la risa de la inocencia que asome a sus provocativos labios, sin que caiga en cuenta de que sus ojos dejan una herida donde quiera que se fijan ; que hieran sin querer ; no le ponga mas adorno que la sencillez i una camisa bordada de sedas de colores, tan blanca i fina “que las formas virjinales del seno dibuje i guarde;” ahora, imajínela con el cabello estudiosamente abandonado por los hombros i con bucles negros que oscilen a los latidos de su corazón o al menor movimiento de su inquieto caballo; i por último, póngale un sombrerito negro con dos plumas i lazos do cinta color de cereza, que unas veces floten libres i otras vengán a acariciar sus rosadas mejillas, i tendrá usted, mi buen lector, una idea de lo que era la encantadora Rosa (Guarín, 1866, p. 211).

La clara intensión de Guarín porque el lector tenga una idea de “lo encantadora que era Rosa” confirma el trasfondo de las fiestas. Parece ser que no reparaba esfuerzo en la descripción del detalle estético por parte de la mujer. A pesar de contener una narrativa un tanto alegórica e hiperbólica, no hay una clara evidencia acerca del porqué no escatimar esfuerzos en aparentar elegancia y galanura. Empero, el mismo sentido global del texto lo permite inferir. El cronista mismo es objeto del encanto de la mujer, a quien a través de su caracterización muestra como una esfinge de belleza. He ahí el modo en que opera elegancia: la atracción. La visión de la mujer neivana a

mediados del siglo XIX era un tanto relegada a los oficios cotidianos del hogar. Así lo expresa Samper en 1861:

Miéntas su mujer teje un sombrero en el hogar, ó hila, ú ordeña las vacas, ó cuida de las crías del corral, el activo neivano rodea ó pastorea su hato ó cria de ganados libres, lucha con el toro feroz en las herranzas, á pié ó caballero en un fuerte y pequeño troton (Samper, 1861, p. 335).

Este fragmento responde a un modelo discursivo del pensamiento patriarcal del siglo XIX, un tanto contradictorio frente al discurso moderno en el cual se elabora un concepto de sujeto autónomo y autoconsciente. Presenta la categoría de activo neivano basado en una universalidad donde él es el centro de todo cuanto dice y hace. Si el hombre es el sujeto activo, en este tipo de discursos la mujer estaría relegada a ser un sujeto pasivo. Así, “las mujeres son descritas en termino de sujetos, pero no sujetos-de acción o pensamiento modernos, sino como sujetos-a. La discusión en torno a ellas es de hombres y para hombres [...]” (Alzate, 2004, p. 274).

Para finalizar esta primera parte del trabajo, se dirá que la connotación que encierra a la mujer neivana vista en los discursos decimonónicos sugiere entender que la subordinación es proporcional a protección y respeto, o más bien, que a cambio de ser subordinadas, las mujeres son protegidas. Da la ligera impresión que la mujer es quien incursiona en el espacio público por conducción e incitación del hombre:

Ya eran las doce del día mas hermoso del mes de junio, cuando los hombres empezaron a reunirse para ir a sacar a las señoras. La banda de música, presidiendo el paseo, hacia alto en cada casa de donde había que sacar a alguna de aquellas, a los gritos de “San Juan!” con que todos la recibían (Guarín, 1866, p. 210).

Se puede insinuar una suerte de caballerosidad por parte de los hombres hacia las mujeres neivanas. El sacar a las señoras expresa, en cierto sentido, una incursión de la mujer en espacios públicos. Sale de su “espacio privado”, hogareño, pasivo, y pasa a la tolda

pública. Ellas no saldrían si no se les indica que así lo hicieren. En esta dirección, el hombre neivano se presenta como el guardián, el guía, quién será el encargado de custodiarlas. Aquí lo que se ve es que el jolgorio se presenta como una plataforma de sujeción mediante conductas de cortejo o enamoramiento. Aspecto que, sin duda, involucra necesariamente un vehículo que medie entre ellos. Un vehículo que sirva de signación que haga posible ver lo que se hace invisible. Los lugareños deberán esperar a llegar al lugar donde dicha signación emergiera: el río. Será allí donde el cuerpo, al calor de los tragos y el agasajo de la comida, se disponga a danzar al ritmo de un airoso bambuco.

Cuerpos Danzantes

“En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías”
(Foucault, 2010, p. 13).

En el punto anterior se procuró hacer una aproximación analítica de las circunstancias que sirvieron como disculpa para fraguar lo que sería finalmente el baile en Neiva a partir de unos textos de mediados del siglo XIX. Unos discursos que reflejaron en sus descripciones algunos rasgos del pensamiento patriarcal respecto a la mujer neivana decimonónica y el modo en que evidenciaron cómo algunas conductas que aparentemente resultaban ser cotidiana, lineales y silvestres, resguardaban tendencias en que la sexualidad de la mujer pretendía ser prolongación de la sexualidad del hombre.

Este cruce de relaciones o de formas en que son percibidos los roles se hace posible en el marco de una estrategia secular de un hecho netamente teológico como lo es la celebración del día de San Juan. La emergencia de la signación que semejara una añoranza, que el sentido reiterativo lo convertirá en costumbre, propone algunas preguntas sobre: ¿Cuál es el modo en que opera la práctica del baile dentro de cultura, en tanta técnica de significación? ¿De qué manera participa la comprensión del cuerpo en esta signación? Lo que se

realizará a continuación es determinar de qué manera el discurso de mediados del siglo XIX presenta la práctica del baile del bambuco, años más tarde, lo que sería la herencia para dar origen al sanjuanero. Así, discurso y práctica se articularían para permitir el surgimiento de una tecnología de poder llamada folclor.

Continuando con el texto de Guarín de 1866, el relato prosigue diciendo que tras salir de sus casas, tanto hombres como mujeres, marchan encaravanados sobre sus caballos hacia un paseo al río. El cronista engalana su testimonio con descripciones tenuemente alegóricas sobre la manera en que llegan a su ribera. Entre gritos y algarabía, cuenta que la asistencia era multitudinaria. El baño en el río, hay que recordar, obedece a una signación secular, tal como ya se había anotado en líneas atrás al citar a Agamben, cuyas aguas habían sido bendecidas por San Juan, el bautista, según la tradición cristiana. Se abre la posibilidad de hablar del sentido escatológico del baño. Es decir, ¿el hecho de bañarse poseía una función higiénica? En la acción del baño en el río se aprecia un sentido evidentemente higiénico ligado más a una tradición que a un sentido teológico como tal. El cuerpo bañado no es necesariamente un cuerpo higiénico, pues no es éste el objetivo de dicho baño, sino más bien, de cumplir con un paradigma cultural. No hay, pues, una preferencia por “el estar aseado” que esté basada en conductas neuróticas que se traduzcan en estado de culpa experimentado por quien no lo hace. No hay un castigo ni un suplicio al cual se esté expuesto como la enfermedad, por ejemplo. Tampoco se trata de disimular lo olores corporales producto de la sudoración mediante acciones higiénicas. Quizá el baño esté más ligado a la salud que a la eliminación de la suciedad.

No obstante, no se debería pasar por alto algo que quizás a simple vista no es explícito. Hay tres elementos en los que hay que detenerse brevemente, a saber: espacio, cuerpo y deseo. No sin antes traer a colación el fragmento del texto en cuestión:

Después del baño empezó la música i dimos principio al baile. Yo no sé si en los grandes salones i en medio de las riquezas haya un instante siquiera que dé idea de la felicidad i de la inocente sencillez

de que se goza en escenas de esta naturaleza. Allí, sin más techo que las hojas de los árboles o el mismo cielo con su hermoso azul que no tiene una nube que cruce a esas horas el espacio, sin más alfombra que la grama o la ardiente arena ; por un lado la vega, que entre el follaje i los troncos oculta cierto misterio que parece que convida a gozar o que “ a los hurtos de amor brinda,” como dice Saavedra, i por otra parte el lio que pasa torciendo su paso como para entretenerse un poco más i gozar de aquella alegre fiesta; allí, digo, hai encantos que no han saboreado nunca los de las grandes ciudades i los ricos salones donde impera una tirante cortesía. Yo quisiera dar una idea a mis lectores de lo que es oír los gritos de alegría que unidos a los ecos de la música i al murmullo sordo del río, llenan el aura de una armonía mas propia para gozarla en silencio que para ser esplicada (Guarín, 1866, p. 212).

El río y todo lo que él encierra, playas, ribera y su interior, se presenta como un espacio abierto, de carácter público, donde se paseaba, se congregaban, se comía y bebía. Pero sobre todo, el río se entiende como un lugar de deseo, de encuentros furtivos y clandestinos, en los que quienes se desean afloran en el cuerpo el placer. No se puede afirmar a ciencia cierta si, en efecto, los ríos fueron espacios de encuentros sexuales por parejas que huyendo de la vigilancia social, preferirían internarse “debajo de enramadas, otros debajo de los árboles, i muchos debajo de toldos” (Guarín, 1866, p. 211). Sin duda, un espacio diferente, una heterotopía como lo llama Foucault, donde se hace posible una relación de emplazamiento entre lo natural y lo humano (Foucault, [1967] 2010, p. 68). Y es ese conjunto de relaciones entre los árboles, el agua del río, la arena de las riberas, el que permite confabular el encuentro entre el hombre y la mujer. Esto hace que el río adquiera una connotación social en el marco del deseo.

El segundo elemento es el cuerpo, pero no en su estado pasivo o de quietud, sino, el cuerpo danzante. Fijémonos la manera como el cronista presenta este instante:

Quién pudiera hacerles sentir [...] lo que es un bambuco ento-

nado en las playas de un río por dos voces femeniles, sin mas acompañamiento que los tiples! Ah ! esto es para volver loco a un buen cristiano. Cuando el bambuco empezó, toda la jente fué formando un círculo i dejando el lugar suficiente para que los bailadores se exhibieran (Guarín, 1866, p. 212).

Guarín vuelve y pone de relieve la interacción lugar y cuerpo. Si bien las tonadas del bambuco se hacen escuchar, ellas son tan sólo la marca que inicia esta suerte de liturgia o ritual de placer. Pero el protagonista aquí es el cuerpo. Guarín sugiere que para el funcionamiento de la sociedad neivana a mediados del siglo XIX el cuerpo danzante no es sólo una figura metafórica, sino que es una realidad del deseo. Mediante el baile (danza) se corporaliza el espacio; es un “lugar irremediable al que estoy condenado” como diría Foucault en una conferencia en 1966. Si se considera la expresión: “Cuando el bambuco empezó, toda la jente fué formando un círculo i dejando el lugar suficiente para que los bailadores se exhibieran”, la música señala el inicio de la distribución del espacio con el cuerpo. Esto quiere decir entonces que el cuerpo es la exterioridad del mismo espacio. El lugar, por consiguiente, sería un cuerpo sin cuerpo (Foucault, 2010, p. 8). La ribera del río donde se lleva acabo el baile sitúa al cuerpo para que sea sometido a las reglas de los placeres. El cuerpo de quienes bailan se postran en la exterioridad del lugar con el fin de añorar deseos de antaño que se actualizan con el tiempo, siendo vigilado por quienes rodean en simpático rito dancístico, haciendo visible con los pasos la invisibilidad de la que es imposible separarlos. De hecho, existe un carácter singular en el cuerpo: su materialidad:

No tardó mucho en presentarse un muchacho con alpargatas limpias i calzon blanco tan bien aplanchado como su camisa, con ruana de colores vivos i con un sombrero raspon que medio ocultaba, medio descubría sus pi carecos ojos. [...] la muchacha pareció reconocer su puesto i se armó. Con sus enaguas de linon azul, camisa fina i bien bordada, el cabello negro i húmedo, suelto en bucles sobre los hombros i contenido por una lijera corona de helecho, un pañuelo blanco en la mano que apoyaba en la cintura i arregazando con la otra las enaguas de encima como para dar campo a su inquieto pié

(Guarín, 1866, p. 213).

El cuerpo es cifrado con un lenguaje que lo ubica dentro de un lugar que no es imaginado. Por el contrario, su explicitud no da cabida a dudar alguna. La razón principal de este fenómeno se debe, precisamente, al poder del lenguaje con el cual es revestido o cifrado el cuerpo: “está tejido por el espacio, y lo suscita, se lo da por una apertura originaria y lo extrae para reformarlo consigo. Pero de nuevo está consagrado al espacio” (Foucault, [1964] 1999b, p. 267). El atuendo con que el hombre es descrito en el fragmento citado, sus colores, texturas y formas, constituyen aquel cifrado que hay que develar. No obstante, descifrarlo no es simplemente determinar su uso en el momento o reproducir sus formas que lo comprenden. Describirlo es ya su desciframiento, ya que implica desajustar su lenguaje, o las cosas que lo conforman, para remitir cada uno a su lugar natural (Foucault, [1964] 1999b, p. 267-268).

Lo que se muestra con la vestimenta es, entre otras cosas, un espacio sobre otro. La tela que roza la piel del cuerpo es un espacio visible que saca a flote los deseos y fantasías. Al respecto, el pensador francés escribe: “después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?” (Foucault, [1966] 2010, p. 15). El cuerpo va hasta donde el espacio así lo permita; pero también se podría decir, a contrapelo de esto, que el límite del espacio es entendido como tal sólo si se entiende el límite del cuerpo. Es más, se podría ir más allá, e intentando parafrasear a Foucault, afirmar que el cuerpo es el soberano del espacio, ya que en torno a él están dispuestas todas las cosas. El río, la ribera, el baile, los caballos, los cuerpos de los otros tienen como punto convergente al cuerpo. Es por esto que Foucault afirmó que “es el punto cero del mundo” ([1966] 2010, p. 15). El cuerpo en sí mismo no tiene un lugar; él escapa a estas condiciones. Pero curiosamente, a l rededor de él sí se crean todos los lugares posibles.

El tercer elemento analizar es el deseo. Y cuando se hace alusión al deseo nos referimos desde luego al deseo sexual. Resulta curioso notar cómo el mismo relato de Guarín permite hacer una lectura

donde se hacen visibles, pero no a simple vista, algunos rasgos donde se puede reconocer a quienes intervienen en el baile como sujetos de deseo. ¿De qué manera se presenta el deseo sexual en el discurso y qué prácticas las consolidaron durante la mitad del siglo XIX en el marco de las fiestas de San Juan en Neiva?



En tierra caliente no se usa mas cumplimiento ni ceremonia para invitar al baile que llegar delante de la pareja haciendo una pequeña vénia, i a esta invitacion no se resiste nadie. Salio, pues, la bailadora entre tímida i vergonzosa, pero sin esquivarse, i luego que se colocaron uno al frente del otro como a ocho pasos de distancia esperando a que los musicos entonaran un verso con su estribillo, la muchacha pareció reconocer su puesto i se armó (Guarín, 1866, p. 213).

En esta cita, aunque un poco extensa, se puede percibir que el deseo está representado en la sensación de atracción entre la pareja que se dispone a bailar. La expresión resaltada en letra cursiva tiene una singular participación, pues define el modo en que se ejerce el deseo de atracción. “Uno al frente del otro” sugiere que éste exige contemplar el rostro; los cuerpos en el espacio por sí solos no agotan esta red de sujeción. El deseo cumple aquí la función articuladora y vinculativa entre el cuerpo y el espacio, una suerte de racionalidad cuyo funcionamiento dentro del engranaje entre el lugar y el cuerpo permite su inserción y así su movimiento.

En la interacción del baile, tanto el hombre como la mujer se reconocen como sujetos de deseo. La mujer, quien “pareció reconocer su puesto”, se dispone a mostrar que el deseo no emerge como consecuencia del otro. Es en la relación consigo misma por la que ella se establece y se reconoce como sujeto. Pero, ¿será que

reconocerse como sujeto de deseo es lo mismo que entenderse como sujeto sexual? Es evidente que debe haber una distinción entre ellas. Al respecto, Foucault considera que la idea de sexualidad se relaciona más al uso de la expresión griega aphrodisia que, siguiendo el significado dado por los latinos, se refiere a “cosas”, “placeres del amor”, “relaciones sexuales”, “actos de carne”, entre otras. Así, por aphrodisia, continuando con la propuesta foucaultiana, se entiende todo acto o gesto que busca cierta forma de placer (Foucault, [1986] 1993, p. 39). Si bien, el baile por sí solo puede provocar placer, diríamos que no es ese en realidad el fin de este. A partir de la lectura pausada del texto de Guarín, se puede decir que más que provocar es lo que aboca el baile: el placer aphrodisiaco, el cual, desde luego, demanda contacto corporal. Así se logra constatar en el siguiente fragmento del texto en cuestión:

En el baile me pareció ver representar en pantomima la historia de unos amores con todas sus peripecias, porque empieza el hombre con su paseo hasta la pareja, como para invitarla; ella cede i lo sigue, i ya se vienen, ya se van ; el hombre escobilla, miéntras la mujer zapatea despues se retiran desdeñosos i cuando el hombre vuelve hácia el centro, la mujer tambien se acerca, pero al tiempo de encontrarse, cuando ya parece que se tocan, la mujer con una média vuelta se esquivo desdeñosa i se va, i entonces el hombre la sigue siempre en tanto que los músicos suelen cantar el estribillo de “Cójela, cójela de la colita, que se te va! (Guarín, 1866, p. 213).

Es posible que se pueda afirmar que el baile en las fiestas de San Juan traiga a la memoria sucesos de episodios de deseo. Los gestos descritos aquí parecieran no aludir ninguna connotación sexual. Sin embargo, sí está presente. Los actos de cortejo, conquista o enamoramiento sugieren, en efecto, claras muestras de atracción. Pero ella no es el fin último. La mujer con su indumentaria elegante debe lograr despertar tal grado de deseo en su pareja que el placer pueda ejercer una fuerza de atracción. De este modo, el baile es una práctica que está asociada con el deseo dirigido hacia el placer, lo cual lleva a pensar que no es posible entender la práctica sin su

racionalidad, como ya se había anotado antes.

La dinámica circular, diría Foucault (1993), consiste en que el deseo lleva a la práctica (acto) que está vinculada al placer y éste a su vez, provoca deseo (p. 42). En este sentido, no se incurre en error si se afirma que el baile también contribuyó a consolidar relaciones maritales durante este tiempo. Después de todo, el deseo sexual combustiona el placer. Pero aquí esta singularidad no queda definida. Si el placer sexual conlleva a configurar contratos maritales, esto quiere decir que el placer genera también relaciones de control en el uso de esos placeres. En otras palabras, si por placer se llega al matrimonio, será éste el que establezca el dominio del placer. Después del matrimonio, el placer inicial –si se permite usar este término- extrapolado en el baile, en el enamoramiento, en el cortejo, etc, se diferencia del placer que se tiene una vez se concreta el compromiso del matrimonio, ya que el dilema no será alcanzar aquello que deseo, sino en no exceder lo deseado. Con respecto a esto, Foucault afirmó que: “El matrimonio sólo conocerá la relación sexual en su función reproductora, mientras que la relación sexual no planteará la cuestión del placer más que por fuera del matrimonio” (Foucault, [1986] 1993, p. 133). La cuestión formulada aquí por el pensador francés se refiere no a la vida conyugal propiamente sino saber qué cosas hacen disociar la relación conyugal con la búsqueda de placer.

Pero el baile, en sí mismo es una remembranza de ese deseo sexual entre hombre y mujer que desemboca en el placer de mutua sujeción en la vida conyugal. Sin embargo, hay algo más que encierra esta eventualización de lo aphodisiaco. No hay que olvidar que el baile se enmarca en una fiesta en la que el goce es el modo de usar el placer. Al respecto, Bernardo Tovar hace una interpretación en perspectiva lacaniana en torno a este particular: “se trata de un goce que se escenifica en la fiesta, [...] como el momento en el que se da libre curso a las pulsiones y quedan permitidas todas las satisfacciones, [...] las cuales se originan en las zonas erógenas del cuerpo y constituyen manifestaciones parciales del deseo, da paso al exceso festivo, que como goce, advierte más allá del principio del placer”.

Aunque no contraria pero sí diferente, también se puede hacer un acercamiento interpretativo a este acontecimiento desde H. Marcuse para quien el goce es objeto de la represión del placer. Siguiendo también a Freud, Marcuse explica esta represión se encuentra que en medio del conflicto entre el instinto de preservar la vida y el instinto de la muerte (eros y tánatos). El interés principal deberá ser, en consecuencia, localizar una convergencia entre el placer y la muerte a fin de eliminar esta tensión. Frente a estos dualismos, Marcuse afirma que es necesaria una especie de regulación de los impulsos instintivos. Si se excede en el placer libidinal, se puede llegar a atentar contra el instinto de vida. De ahí que el goce excesivo sea un riesgo para la vida y por tanto se constituye en una compulsión represiva. Existen impulsos que provocan una desconexión con la realidad, un descontrol con el mundo exterior. Por tanto, será tarea del “yo” reprimir esos impulsos que son incompatibles con la realidad “cambiando su objeto, retrasando o desviando su gratificación, transformando su forma de gratificación, uniéndolos con otros impulsos y, así sucesivamente” (Marcuse, 1965, p. 45).

Siguiendo con la propuesta metodológica sugerida por Tovar, quien destaca tres dimensiones en la letra del sanjuanero, a saber, el canto, el baile y la ebriedad, se dirá que todas ellas se pueden recoger en dos claves interpretativas: lo apolíneo y lo dionisiaco, juntas expresiones formuladas por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*, donde se propone realizar una reconstrucción de la historia, debido a que el pensamiento anterior, es decir, el metafísico ha caducado ya que estaba basado en la tragedia y la destrucción y no era clara la distinción entre el ser y el ente. Al ser este el contenido del arte, Nietzsche muestra que en él converge el encuentro entre dos poderes de los que se creían opuestos expresados metafóricamente en las deidades griegas Apolo y Dionisio –lo apolíneo y lo dionisiaco.

Mediante estas dos figuras Nietzsche problematiza de una manera distinta la diferencia entre ente y ser. Lo apolíneo designa la forma, la figura, la norma –si se quiere- de lo bello. “[...] en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador [...] la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del

mundo” (Nietzsche, [1872]1995, p. 42). Lo dionisiaco, por su parte, es lo contrario, lo caótico, lo desmesurado, el frenesí sexual. Para explicar estos dos antagonismos, Nietzsche hace uso de un ejemplo como recurso didáctico: “Para poner a nuestro alcance estos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del sueño y la embriaguez; fenómenos fisiológicos entre los cuales puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco [...] (Nietzsche, [1872]1995, p. 41). En el sueño se crean las imágenes donde se le da forma al caos, configura lo individualizado, generando placer. Por otro lado, la embriaguez es el estado en el que se sale de sí mismos, surge el caos, hay constante cambio de las cosas; en últimas, es un estado en el que se “asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aún de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más la aproxima a nosotros [...] en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí [...]” (Nietzsche, [1872]1995, pp. 43-44).

Visto así, el hombre ya no es productor de sus propias condiciones, él mismo es ya una condición: “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción deleitable de lo uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez” (Nietzsche, [1872]1995, p. 45). De este modo, lo apolíneo y lo dionisiaco se contraponen, están en continua tensión, pero se necesitan mutuamente.

Ahora bien, el baile del sanjuanero fuera de ser la escenificación del goce, como uso de placer, es también es un punto de tensión donde lo dionisiaco desborda lo apolíneo; traspasa el umbral de lo permitido preservando la informalidad y el desenfreno, haciendo que el “yo” – ¿si no acaso del que habló Marcuse?- pierda en la fiesta su individualidad mediante la embriaguez hasta el punto de llegar a la locura. ¿No fue la alusión a la locura la expresión que años más tarde haría parte de las letras del sanjuanero? En la fiesta, entonces, se expresa la resistencia por mantener lo apolíneo, la norma, el equilibrio, de modo que lo

dionisiaco no traspase la frontera de la norma, pero que en realidad, ocurre precisamente lo contrario. Es lo dionisiaco lo que prevalece frente a lo apolíneo. No se trata de extinguirlo o eliminarlo, pues la única razón por la que éste resulta, es por la prevalencia sobre el otro.

Conclusión

Las fiestas de San Juan es una muestra de lo que representa una fiesta dionisiaca en la cual los festejantes se entregan a la embriaguez, extraviándose en sí mismos, perdiendo su propia individualidad, acercándose a un estado de locura -¿ausencia de razón?-. Se pierde individualidad porque se pierde unidad en las funciones vitales del sujeto. No obstante, parece curioso ver la manera cómo se asocia la embriaguez con la locura. El desenfreno del goce, la ausencia del control de sí mismo a causa de la embriaguez hacen que las fiestas de San Juan se constituyan como el “estatuto” para que la sociedad funcione. Así, la sobriedad y la cordura en el festejo será el sentido apolíneo de la fiestas, aquella norma de que hace parte del sistema de coacción y que, evidentemente, es la razón misma del sistema, pues no de haber individuos que no obedezcan a esta norma, sencillamente no habría sistema de coacción.

La fiesta, por tener un auspicio por parte de los patrones culturales del territorio, posee una suerte de racionalidad dionisiaca que legitima el descontrol y la desobediencia apolínea, pero que, irónicamente, no excluye. Se trata, entonces, de una locura no excluida, puesto que la regla, es que entregados a la embriaguez se llegue a la locura. Aquí no solamente hay una voluntad de saber sobre el goce en la fiesta, hay, parafraseando a Foucault, una voluntad de gozar, que nace como un mecanismo de resistencia, pues se opone a dar continuidad a la conducta normal de los sujetos sobrios y cuerdos.

Por otra parte, el baile, tal y como lo describe Guarín en su crónica, es mostrado con un tipo de coreografía integrada por un juego de roles, movimiento de cuerpos en el espacio, manifestación de deseos y fuerzas de placeres. Sin embargo, lo que hay que señalar

claramente es que no era una norma de obligatorio cumplimiento. No existía una métrica pre-establecida que dictaminara el modo en que se debería ejecutar el baile. ¿Qué lugar ocupó el cuerpo y cuál fue su uso en la conformación del baile del Sanjuanero a mediados del siglo XX, aproximadamente? ¿De qué manera las relaciones de poder discursivas sobre la danza y el folclor ejercieron un control sobre el cuerpo? ¿Qué tipo de control?

Referencias Bibliográficas

Fuentes Primarias

- Guarín, D. (1866). Un día de San Juan en tierra caliente. En *Museo de cuadros de costumbres I*. Bogotá: Impreso por Foción Manitlla.
- Samper, J. M. (1861). *Ensayo sobre las revoluciones políticas*. París: Imprenta de Thumot y Cía.

Fuentes secundarias

- Agamben, G. (2008). *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Alzate, C. (2004). Mujeres, nación y escritura: No hablar, ni dar de qué hablar. En Castro-Gómez, *Pensar el siglo XIX: Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana.
- Foucault, M. ([1964] 1999). El lenguaje del espacio. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. ([1966] 2010). Espacios diferentes. En *El cuerpo utópico: Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Foucault, M. ([1968] 2010). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

- Foucault, M. (1979). Nietzsche, la Genealogía, la Historia. En *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. ([1986] 1993). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). Sexualidad y poder. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. España: Paidós.
- Foucault, M. (2010). El cuerpo utópico. En *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Marcuse, H. (1965). *Eros y civilización*. México: Joaquín Mortiz.
- Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Barcelona: Península.