

¿Cómo
sembrar
una *flor*
en tierra
mala?



¿CÓMO SEMBRAR UNA FLOR EN TIERRA MALA?

Proceso autoetnográfico para la creación de una obra de danza contemporánea

ANDRÉS CAMILO CAICEDO RUIZ

Asesor

Juan Manuel Mosquera Rodríguez

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGISTER EN ARTES**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE POSGRADOS
MEDELLÍN - COLOMBIA
2021**

Dedicado a

Mi territorio huilense, génesis de mi historia.

Mis padres, gestores de mi devenir como profesional.

A la Universidad de Antioquia, lugar que me ha hecho vibrar con mis sueños.

TABLA DE CONTENIDO

<u>INTRODUCCIÓN</u>	8
<u>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</u>	10
1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	12
<u>2. OBJETIVOS</u>	13
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	13
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
<u>3. REFERENTES TEÓRICOS Y ESTÉTICOS</u>	14
3.1 DEVENIR EN FLOR: REINADO NACIONAL DEL BAMBUCO EN HUILA	17
3.2 LA FLOR ARTIFICIAL: REINADOS TRANSGÉNERO DEL BAMBUCO EN EL HUILA.....	21
3.3 SIEMBRAS PASADAS – LAS FLORES DEL PRESENTE	24
<u>4. MEMORIA DEL PROCESO CREATIVO: LA TIERRA ESTERIL</u>	28
4.1 SIEMBRA:LA FLOR EN EL DESIERTO.....	28
4.1.1. ABONO.....	28
4.2 HUILA, TIERRA DE PROMISIÓN.....	30
4.3 CULTURA Y PODER	33
4.3.1UNA SIEMBRA DE 60 AÑOS	37
4.4 CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA	42
4.4.1 LA HUILENSIDAD, UNA PEDAGOGÍA DE LA SUJECCIÓN	42
4.4.2 EL RETOÑO: LA SUERTE DEL HECHIZO	45
4.5 CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD	48
4.5.1. ANÉCDOTAS DE UN HOMBRE HUILENSE QUE BAILA	54
<u>5. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS</u>	60
5.1 ENTREVISTAS	66
5.2 ESTRUCTURA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN DANZA	67
5.2.1 CONSTRUCCIÓN DEL VESTUARIO	74
5.2.2 CONSTRUCCIÓN DEL MAQUILLAJE	75
5.2.3 CONSTRUCCIÓN DEL PEINADO.....	76
5.2.4. CONSTRUCCIÓN MUSICAL	77
<u>6. RESULTADOS Y LOGROS DE LA INVESTIGACIÓN CREATIVA: CUANDO LA FLOR VUELVE A NACER - REFLEXIONES FINALES</u>	78

CONCLUSIONES.....80

REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS.....82

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a ex candidata del Reinado Nacional del Bambuco	85
Anexo 2. Entrevista docente de danza tradicional Aldemar Salinas.....	87
Anexo 3. Entrevista a la artesana de vestuarios de Sanjuanero Huilense. Imelda Vargas Escarraga...	90
Anexo 4. Entrevista a Yesid Gasca Londoño, Fundador del Reinado Nacional de las Colonias LGBTI del Bambuco.....	93
Anexo 5. Entrevista a Deison Salazar Zuluaga, Ex Reina Nacional.....	96
del Bambuco Trans	96
Anexo 6. Imágenes creación del personaje.....	98
Anexo 7. Imágenes creación del vestuario.....	99

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Ocultamiento del sexo. Fuente propia	69
Fotografía 2. Ocultamiento de las cejas. Fuente propia	70
Fotografía 3. Sonrisa tensa. Fuente propia.....	71
Fotografía 4. Trajes en cadenas. Fuente propia.....	72
Fotografía 5. Un ser híbrido. Fuente propia.....	73
Fotografía 6. Un rostro híbrido. Fuente propia	76
Fotografía 7. De moñitos a identidades. Fuente propia	76

INTRODUCCIÓN

¿Cómo sembrar una flor en tierra mala? es un proyecto de investigación creación elaborado para optar al título de Magister en Artes otorgado por la Universidad de Antioquia, ubicada en la ciudad de Medellín – Colombia. Se realiza usando el método auto etnográfico como instrumento de la investigación cualitativa para llegar a la creación de la obra de danza contemporánea.

La obra gira en torno del análisis de una cultura con un arraigado énfasis en la identidad de género que prevalece a lo largo de los años y se ampara en una hegemonía del poder sustentada por fuerzas políticas y gubernamentales. Surge como producto de analizar la información recogida a lo largo de la investigación y de las diferentes exploraciones que desarrollo a nivel de corporeidad. Narra la historia de la sociedad huilense que determina el comportamiento de sus ciudadanos a través decretos que ponen en evidencia sus posturas radicales. De este modo llego al cuestionamiento por ¿Cómo construir una expresión alternativa de representación artística a través de un proceso auto etnográfico que cuestione la hegemonía que promueve el concepto de huilensidad por medio de una obra de danza contemporánea que ponga en tensión preceptos sobre lo masculino y lo femenino?

La respuesta al interrogante la busco a partir de la necesidad de construir nuevas corporeidades basadas en el lenguaje danzario de El Sanjuanero para expresar a través de la obra las indagaciones que llevo a cabo sobre los conceptos de patriarcado, identidad y género como temas propios de esta cultura huilense que se ven reflejados con mayor potencia en la celebración de reinados y festividades. Estos consagran el baile El Sanjuanero como símbolo de inspiración y de perpetuación de las tradiciones opitas.

Alcanzo este propósito a través del estudio y análisis de las dinámicas de género estipuladas en el concepto de huilensidad, también a partir de lecturas semióticas de la cultura para visibilizar las relaciones de poder que se establecen entre el hombre y la mujer en la danza tradicional de El Sanjuanero Huilense. De este modo espero configurar un lenguaje corporal basado en esta danza tradicional para poner en tensión el concepto de huilensidad establecido por los dispositivos hegemónicos. Las nuevas corporeidades creadas a partir de esta investigación develarán las identidades impuestas a los huilenses,

estas las identifico a través de tres instrumentos: el primero son las entrevistas realizadas a miembros específicos de las festividades, el segundo la observación directa de los diferentes certámenes típicos del departamento y el tercero un uso aplicado de mis memorias del tiempo de mi formación humana y académica en el Huila.

Como parte del proceso realizo una decodificación de los pasos de El Sanjuanero para llegar al constructo de una interpretación danzaria de autoría propia que articula los fundamentos teóricos y los sustenta en la construcción de un personaje de rasgos mixtos, cuyo lenguaje del movimiento da cuenta de la simbología descrita por el concepto de huilensidad y de El Sanjuanero. En consecuencia, alcanzo la construcción de mecanismos de representación no hegemónicos que favorecen el reconocimiento de la diversidad de este territorio para dar paso a procesos pedagógicos que vinculen la inclusión.

Comparto las conclusiones del proceso desde un enfoque auto etnográfico clarificando los hallazgos y planteamientos para indagaciones futuras. La reflexión es el eje central de este proceso de investigación cualitativa que se surte de teóricos referenciados en el apartado dedicado a la bibliografía. Finalmente expongo como evidencia del proceso de investigación los anexos que brindan información complementaria con respecto de las entrevistas realizadas y los procesos de construcción de la pieza coreográfica.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el departamento del Huila, Colombia, se celebra una de las fiestas folclóricas más representativas a nivel nacional – Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional de Folclor–. En torno de esta festividad se celebran eventos alternos de representaciones huilenses que fomentan el vínculo entre el territorio y la población que lo habita poniendo en alto la cultura opita. Leer esta cultura desde un enfoque crítico social me permite detectar un control hegemónico existente allí en clave con las identidades de género de la ciudadanía que prevalece a lo largo de los años sustentado por fuerzas políticas y gubernamentales.

El análisis de los procesos de identidad es el punto de partida para el desarrollo de esta investigación – creación, en la que hago uso de la etnografía y la autoetnografía como métodos de indagación. Mi propósito como investigador, en clave con mi intención como creador, es poner en tensión el concepto de huilensidad y la hegemonía que promulga estableciendo un diálogo horizontal entre lo masculino y lo femenino generando un híbrido entre estos dos poderes.

Para llegar a la subversión de las relaciones de poder busqué herramientas teóricas que propiciaran la comprensión sobre la deconstrucción desde posturas feministas que clarificaron mis concepciones sobre género, sexo y patriarcado, sumado a la necesidad de construir nuevas masculinidades. De la mano de esta necesidad realicé una teorización inicial del concepto de huilensidad. Su carácter autóctono y arraigado me impedía visualizarlo como un agente externo a mi propia formación, de manera posterior logré reconocer cada factor del sujeto que creía ser y el que soy actualmente de cara a la cultura opita. Me reconocí heteronormativo y conforme lo hacía me preguntaba por formas paralelas o adversas de representarme a mí mismo como sujeto, artista y hombre. Con la dualidad que me generaba este autorreconocimiento me di a la tarea de profundizar en mi intimidad y utilizarla como medio para problematizar mis nociones sobre la tradición, la danza y mi rol como intérprete y creador.

En esta dualidad me contraponía y aclaraba mi pensamiento con respecto de mi experiencia de vida, de este modo alzaba mi voz que se erigía a partir de mis memorias y

me permitía manifestar la necesidad de enunciar un territorio, mi identidad y el vínculo con un colectivo de personas que también habían vivido lo mismo.

En las familias opitas se respira un aire de patriarcal, anticuado y tradicional, su influjo permea las nuevas generaciones, de este modo se garantiza que las actitudes y comportamientos de los huilenses estén dentro del margen de la disciplina generando con ello un colectivo territorial que ratifica las relaciones patriarcales históricas. Desde esta perspectiva el proceso de identidad está marcado por una estructura masculina reflejada en la danza El Sanjuanero, que recopila la idea de lo masculino y lo femenino. Es el hombre quien tiene las riendas de la coreografía, soporta a la mujer y adquiere la responsabilidad de que todo en el baile sea como está establecido. La mujer, en complemento, siempre está dispuesta a los deseos del hombre que los solicita de manera galante y respetuosa. Cada modelo de conducta que se enseña a la mujer toma sentido y se refleja en su contraparte en la danza. De este modo se conserva la memoria del folclor huilense.

Como intérprete me formé en la danza tradicional El Sanjuanero, me expusieron a una pedagogía que garantizaba la anulación de cualquier indicio de comportamiento femenino de mi parte, debía mantener una postura refinada conforme lo eran los campesinos que se honraban con el baile, siguiendo de manera estricta un régimen binario heterosexual grabando en mis memorias las expresiones corporales hegemónicas que afectaron de manera directa el desarrollo de una personalidad que iba en contravía de mi verdadera identidad. Este poder hegemónico estaba desplegado en todo cuanto me rodeaba: familia, iglesia, escuela, interacciones sociales, discursos institucionales y gubernamentales.

Surge de esta experiencia el objetivo de poner en tensión mis dos formaciones como sujeto, la de hombre huilense que danza el sanjuanero y la que adquiero en la universidad pública como artista contemporáneo. Con esta tensión busco desarticular lo que mi núcleo familiar y mi ciudad natal me heredaron para traducirlo en una expresión estética que refleje en cada paso de baile el recorrido simbólico de mis memorias. En ellas tengo facturado un ritual festivo para conmemorar una identidad huilense que va en contravía de la identificación de la identidad propia. Este proceso de reflexión crítica

orienta la identificación de un segundo factor de indagación que se encuentra asociado con el proceso de identidad, es el concepto de huilensidad.

La obra de danza contemporánea *¿Cómo sembrar una flor en tierra mala?* narra la historia de hombres y mujeres que cargan sobre sus hombros el peso que la sociedad opita les impone. Crecen y desarrollan su personalidad en un entorno marcado por decretos, posturas radicales, conveniencias y convenciones sociales.

1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

A lo largo de este proyecto de investigación se plantea el análisis de la pieza danzaria tradicional y se realiza una propuesta de trabajo artístico que busca subvertir los rasgos característicos propios de la identidad de género para establecer cuestionamientos con respecto de lo que sucede con las personas que no se ajustan a la norma estipulada. A la luz de esta reflexión surge la pregunta por *¿Cómo construir una expresión alternativa de representación artística a través de un proceso auto etnográfico que cuestione la hegemonía que promueve el concepto de huilensidad por medio de una obra de danza contemporánea que ponga en tensión preceptos sobre lo masculino y lo femenino?*

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Crear una obra de danza contemporánea que evidencie la construcción de nuevas corporeidades basadas en el lenguaje danzario de El Sanjuanero Huilense explorando temas sobre patriarcado, identidad y género.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar lecturas semióticas de la cultura, tradición e identidad huilense que aporten a la construcción de la pieza coreográfica con base en fotos y videos recopilados como recurso de indagación.
- Recurrir a la memoria personal para establecer el proceso auto etnográfico y obtener insumos que contribuyan a la construcción del lenguaje danzario.
- Hacer visibles las relaciones de poder que se establecen entre el hombre y la mujer en la danza tradicional de El Sanjuanero Huilense.
- Evidenciar la construcción de nuevas corporeidades de cara al género sobre la matriz de El Sanjuanero Huilense en clave con las formas de identidad impuestas.
- Configurar un lenguaje corporal que ponga en tensión el concepto de huilensidad establecido por los dispositivos hegemónicos.

3. REFERENTES TEÓRICOS Y ESTÉTICOS

En este apartado se brinda al lector información de carácter conceptual para establecer la fundamentación teórica que sustenta el proceso de creación de la obra en danza ¿Cómo sembrar una flor en tierra mala? La estructura narrativa se articula con base en los siguientes conceptos: el género, la identidad y la danza.

Establecer el género hace parte de un proceso social que está mediado por la cultura; esta emana y perpetúa el ideario de lo que debe ser cada sujeto en acuerdo con su sexo, bien sea masculino o femenino. Sin embargo, esto no siempre sucede tal y como lo han establecido las diferentes sociedades. Un sujeto se encuentra con su identidad de género a través de sus experiencias de vida, luego de tener esta identificación se afinca en ella dado que surge de su propia voluntad, exenta de cualquier imposición y libre de toda presión. Obtener la propia identidad no es gratuito, de este modo una persona puede ubicarse en una postura no binaria. Esta puede obedecer a condiciones androgénicas o psíquicas y brindar cualidades específicas para cada persona; dada la situación, una mujer puede tener resaltadas unas cualidades masculinas de la misma manera que un hombre las femeninas.

Con base en lo explicitado puedo llegar a la comprensión de la realidad a la que estuve expuesto desde mis primeros años de escuela. El hecho de carecer de conductas agresivas, ser tranquilo y cordial fue tomado por las personas de mi entorno como un acto pasivo propio de las expresiones femeninas. Pongo en consideración por tanto el influjo que el patriarcalismo hereda a la sociedad opita y la forma en que permea su cultura que se extiende a través de la academia a las escuelas y va determinando el sentir y el ser de cada huilense por medio de dictámenes, directrices y de cátedra.

Desde la escuela primaria empiezan a delimitarse las identidades femeninas y masculinas generando desigualdad, negando oportunidades de expresión y manifestación del propio ser, determinando con la identidad las prácticas sexuales de los niños y las niñas. De este modo, con una identidad predeterminada, las elecciones sexuales también lo están, y no estar en el marco de lo establecido te conduce de manera inevitable a una exclusión que afecta el desarrollo de la personalidad y las interacciones sociales. Es de

esta manera como el sistema social establece un sistema de sexo/género que, en palabras de Gayle (1986), “es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana vinculando a la vez el modo reproductivo del sistema sexual que incluye el patriarcado como forma específica de dominación masculina” (p. 97/105). Teniendo en cuenta este planteamiento cobra sentido el rechazo al que fui sometido durante mi infancia y adolescencia puesto que no daría continuidad a la perpetuación de una procreación que sostenga el sistema.

Siguiendo a Fontenla, (2008) alcanzo una mejor comprensión sobre “la institución de la heterosexualidad obligatoria como necesaria para la continuidad del patriarcado, ya que expresa la obligatoriedad de la convivencia entre varones y mujeres en tasas de masculinidad/feminidad numéricamente equilibradas en las que la autoridad continúa bajo el dominio del varón como dueño del patrimonio” (p. 3). Este es el sistema que ha replicado una tradición que hereda históricamente, son muy pocos los que se preguntan por su origen, y los que se cuestionan o no se ciñen a este orden son señalados y excluidos.

En fundamentación de lo vivenciado, Gayle (1986) afirma que “cada niño contiene todas las posibilidades sexuales disponibles para la expresión humana, pero en cualquier sociedad determinada solo algunas de esas posibilidades se expresan mientras que otras son reprimidas” (p. 123). Estas regulaciones conductuales orientan a cada infante a desarrollar una identidad de género que no transgreda el mandato establecido, sin embargo, esta acción es represiva del crecimiento personal dado que no brinda una visión panorámica sobre las diversas maneras que tiene un individuo de habitar el mundo vinculando sus propias especificidades, esto genera frustraciones en la manera en que las personas se relacionan con sí mismo, el otro y su entorno.

Stolke (2004), en acuerdo con sus estudios narra que “el término *gender* fue introducido en EEUU en los años 1950s. Algunos psicoanalistas, sexólogos y médicos adoptaron el término para distinguir el sexo social asignado del sexo anatómico, brindando solución a las dificultades conceptuales que planteaban los intersexos cuyo sexo biológico no coincidía con la identidad sexual deseada” (p. 85).

En palabras de Scott (1986), “la palabra género ofrece un modo de diferenciar la práctica sexual de los roles sociales asignados a mujeres y hombres” (p. 43) en tanto que

Gayle (1986) afirma que “el género es una división de los sexos socialmente impuesta” (p. 114). Para Lamas (1996), “la perspectiva de género implica reconocer que una cosa es la diferencia sexual y otra cosa son las atribuciones, ideas, representaciones y prescripciones sociales que se construyen tomando como referencia esa diferencia sexual”. (p. 223).

En complemento de lo narrado, la interseccionalidad que analiza las escalas de poder y de privilegio que se establecen en las sociedades me permite comprender la forma en que la norma establece el canon de heteronormatividad y como éste establece las condiciones comportamentales desde lo masculino y lo femenino. En palabras de Viveros (2016) “los análisis interseccionales permiten y propician una reflexión permanente sobre la tendencia que tiene cualquier discurso emancipador de adoptar una posición hegemónica y de engendrar siempre un campo de saber-poder que comporta exclusiones”. (p. 14).

Estas escalas de poder con su juego de exclusión e inclusión sustentan el código binario sexo género que sostiene con fuerza la cultura opita estableciendo la conducta sexual. Los huilenses aún estamos lejos de alcanzar una desconstrucción que nos permita ser exonerados de la atribución del género desde el sistema social que sesga nuestras posibilidades de expresión. Como lo manifesté en el planteamiento del problema, pude asumir y aceptar una conducta sexual diferente, en diálogo con mi sentir, al llegar al contexto socio cultural antioqueño. En esta región del país, al interior de la universidad pública, mis interacciones sociales me fueron brindando mayor comodidad con mi comportamiento pasivo y gentil. Las conductas que en el Huila fueron rechazadas y refrenadas en Medellín fueron tomadas como gentileza, cordialidad y respeto. Estudiar un pregrado dedicado al conocimiento del cuerpo fue la mayor de mis oportunidades de cara al reconocimiento y afirmación de mi identidad de género.

Sentirme cómodo con mis comportamientos y a gusto con mi sexualidad era a la vez contraponer mis memorias, todo lo que había aprendido, aceptado y construido. El proceso de deconstruirme generó una transformación que me ha permitido reconocermelo como un ser que danza, que crea y cree en sí mismo. En palabras de Guerra (2000) como “las grandes revoluciones de la humanidad que han tenido etapas de transgresiones a sus propios principios”. (138), así mismo he debido transgredirme para convertirme en el

hombre que ahora soy. La danza, en palabras de Breton (2010), convierte el cuerpo en instrumento de conocimiento y del lenguaje, con éste opera un discurso sobre el mundo al transformarlo. (p. 105), esta afectación ha favorecido mi nueva construcción socio cultural y desde ella me ubico en un territorio propio dedicado al arte.

3.1 DEVENIR EN FLOR: REINADO NACIONAL DEL BAMBUCO EN HUILA

A lo largo de la historia de Colombia, el Reinado Nacional de la Belleza ha sido un evento autóctono de nuestro país. Cada departamento que participa del certamen está pendiente del desempeño de su candidata, la gente habla con propiedad y criterio sobre su desempeño. Este evento tiene la capacidad de reunir una amplia diversidad cultural. Aunque con el paso de los años ha perdido fuerza debido al desinterés de las nuevas generaciones, continúa representando una cultura en torno de la admiración de una belleza femenina que tiene un canon establecido que deja por fuera todo asomo de imperfección. Las aspirantes a reina deben cumplir con el ideal de mujer que los espectadores esperan.

En palabras de Bolívar, (2005) “el reinado es condenado por permanecer – alejado- de la realidad del país” (p.15). Este certamen evidencia una convergencia cultural e histórica que expone nuestro país a nivel mundial. La vistosidad del evento no permite que los espectadores reconozcan el trasfondo social, político, de raza, género y clase que está representado de forma implícita. El adjetivo –bello- proviene, en términos del contexto del reinado, de las altas esferas sociales. En su libro la autora narra que en los primeros reinados sólo podían participar las familias adineradas de cada región para que las candidatas fuesen ejemplo de la burguesía.

En concordancia con la autora, Morgan, (2005) expone la belleza como un elemento de imitación por parte de las mujeres que detentan el poder femenino, “en un país donde prima la pobreza y las pieles morenas son consideradas de menor valor” (p. 16). La autora realiza un análisis de interseccionalidad que problematiza la hegemonía de los discursos patriarcales impuestos al interior de los reinados de belleza, a la vez debate la verdadera representación cultural dentro de un evento nacional que, aparentemente, aspira promover un discurso multicultural. Afirma que los reinados promueven estereotipos de cuerpo, de belleza y actitudes que asume una mujer que pertenece a un

estatus social elevado. Estos imaginarios simbólicos contribuyen a la exclusión de los cuerpos que habitan un territorio y que no corresponden a una figura hegemónica.

En complemento Butler (1999), afirma que “el –cuerpo- se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales y como un instrumento mediante el cual una voluntad interpretativa establece un significado cultural para sí misma. En ambos casos, el cuerpo es un mero instrumento que se relaciona externamente con un conjunto de significados” (p. 58). Lo enunciado por la autora propone un debate sobre el cuerpo como una figura utilitarista que está al servicio de los ideales de perfección y poder históricamente legitimados. En el caso particular de los reinados de belleza, los cuerpos televisados como ejemplo de lo estéticamente aprobado para la mujer generan un anhelo común a nivel social de alcanzar el estándar de superioridad aceptado.

Es desde este imaginario como el devenir reina trae consigo una multiplicidad de símbolos que se vinculan con la memoria cultural de una sociedad. Cada símbolo la vuelve idónea para una construcción de perfección, semejante a un conjunto de pétalos que, reunidos, devienen en flor y les brinda un sentimiento de satisfacción personal y social. No corresponder con los modelos aprobados socialmente se convierte en una suerte de error que deriva en un sistema de opresión encargado de segregar y penalizar, por medio de señalamientos, a todo aquél que no cumple con el estándar establecido.

El afán latente por depurar los cuerpos para que sean dignos de ser apreciados es la herencia de una sociedad moderna construida en rededor de una ilusión utópica a la que todos debemos corresponder. En efecto, cuando Byung-Chul Han (2015), emplea los adjetivos lizo y pulido para referenciar que “la sociedad actual está obsesionada por la limpieza e higiene” (p. 21), genera la reflexión en torno a que las mujeres, al concursar en los reinados, se conviertan en piezas que satisfacen los placeres sensoriales de quienes las observan, por ello es requerimiento esencial estar perfectamente esculpidas. El autor interpreta como positivo el concepto de higiene en la sociedad, y de manera contraria manifiesta que, de cara al arte, el concepto de -bello- se constituye por el tiempo, la nostalgia, la conmoción, lo terso y todo aquello que propicia que el espectador se estremezca. En este sentido puedo interpretar que la higiene es una cualidad que se conecta con la delicadeza y dedicación con que la mujer se cuida para despertar la

admiración de los espectadores, esta es una ardua preparación que las convierte en dignas de ser vistas y reconocidas en un certamen de belleza.

Tomando como punto de partida los referentes en mención, la figura a que aspira la reina se contrapone con las diferencias que se evidencian en los cuerpos de las mujeres que no corresponden con el ideal de belleza hegemónica. Se genera de este modo la promoción de discursos clasistas que se reproducen en la visión de los espectadores y jurados que perpetúan los estereotipos al negar la belleza que existe en la diversidad.

El Reinado Nacional del Bambuco, evento predilecto de las fiestas tradicionales del Huila, ha fomentado desde su inicio la exaltación de las virtudes de la mujer huilense además de que deben encarnarla las aspirantes que participan en el certamen. Es esencial que la elegida tenga las habilidades y belleza requerida para llevar la bandera huilense a cada rincón de nuestro país.

En la selección de la candidata a Reina Nacional del Bambuco se dedican los cuatros días de inicio del certamen a la realización de una serie de eventos en los cuales las aspirantes deben demostrar que son dignas embajadoras de la cultura opita; entre ellos: desfile de bienvenida, desfile acuático por las orillas del río Magdalena, desfile en traje de baño y muestra folclórica por las calles de Neiva que se dinamizan a través de comparsas representativas, entrevistas de cultura general, más la velada de elección y coronación.

La selección se orienta por parámetros de evaluación que los jurados deben seguir. Según publicación del periódico La Opinión, consultada en Internet el 06 de diciembre de 2020 en <https://www.laopinion.com.co/entretenimiento/valle-gano-el-reinado-nacional-del-bambuco-179821>- estos se rigen por los siguientes parámetros: “El 50% del puntaje correspondía al baile El Sanjuanero Huilense, el 20% la muestra folclórica típica de la región de cada candidata, el 15% la belleza, el 10% cultura general y el 5% popularidad”.

El reinado se realiza en los últimos días del Festival Huilense, aun así, le antecede una exigente preparación de las aspirantes con un tiempo entre seis y doce meses. Entre las actividades de preparación esta la realización de viajes intermitentes a Neiva para obtener formación directa en las rutinas de baile con los parejas oficiales de El Sanjuanero, también se generan encuentros en ciudades como Bogotá.

Formarse como reina implica un proceso de reconocimiento y apropiación de elementos fundamentales de la historia del Huila y el Festival Folclórico. En entrevista con una ex candidata del Reinado Nacional del Bambuco, quien solicita anonimato, se evidencia tal exigencia:

Primero fui a Bogotá y luego a Neiva, por una semana en cada lugar antes del festival (...) adquirí conocimientos históricos sobre la región, el festival y el mismo Sanjuanero Huilense (...) fue algo traumático alcanzar los estándares que se esperan de un evento como este (...) los parejos deben trabajar con cualquier candidata, sea experimentada o no. Creo que ellos fueron sistematizando las expresiones para facilitar el aprendizaje; por ejemplo, cuando se hace la invitación y la mujer da el primer paso me indicaron que debía abrir mucho la boca. Estas herramientas fueron problemáticas porque al querer hacer mi interpretación personal de la danza, los parejos no sabían cómo orientarme. En resumen, los gestos sí estaban incorporados dentro del entrenamiento, pero depende del carácter de la candidata y del parejo llegar a un acuerdo que favorezca la interpretación. (Anexo 1).

El sentido político, social y cultural del certamen ha construido un legado. Se hace una interpretación de la información recogida en la investigación a partir de la cual se concluye que han sido electas cincuenta y nueve reinas nacionales del bambuco hasta el 2019. En este año obtiene la corona la primera mujer afrodescendiente marcando un hito al interior del festival.

Como evidencia se cita la nota del periódico La Opinión consultada en Internet el 14 de abril de 2020 en <https://www.laopinion.com.co/entretenimiento/valle-gano-el-reinado-nacional-del-bambuco-179821>: “Wendy Michelle Murillo Murillo, representante de Valle, fue elegida nueva Reina Nacional del Bambuco, en la gala de coronación del mes de junio de 2019 en Neiva, capital del Huila. En el certamen destaca su baile tradicional El Sanjuanero Huilense”.

En complemento, una anécdota contribuye a la comprensión de esta circunstancia socio política. En el año 2013, los espectadores de la velada de elección y coronación, reconocen por medio de aplausos y gritos que la señorita Chocó, una mujer de raza afro, era una digna representante del folclor huilense.

Esta vivencia pone de manifiesto la forma en que los mecanismos de control, establecidos por los organizadores del certamen, pueden desdibujarse ante las reacciones de un público que considera que se está vulnerando la ética que debe amparar el proceso de coronación de las aspirantes a reina.

A pesar del juicio emitido por los asistentes al evento, los jurados le dieron el tercer puesto de la premiación. La inminente controversia entre el público y los medios de comunicación deviene en que ese año se nomine el Reinado Nacional del Bambuco como racista y excluyente.

En suma, se pone en evidencia la postura de los organizadores del Festival, las pieles blancas con respecto de que las pieles morenas no puedan ser embajadoras de la huilensidad. Esta circunstancia pone en cuestionamiento la legitimidad del festival como referente folclórico.

Al carecer de una denuncia mayor, solo logra dejar muchas preguntas entre los asistentes al evento y en quienes vieron la noticia por los canales nacionales de televisión. No se encuentra en los archivos de la Web ni en periódicos locales comunicados oficiales o pronunciamientos sobre los resultados de esa noche por parte de los jurados o la entidad organizadora. Es importante resaltar que la acción racista es un ejercicio de poder que pretende depurar y exaltar la hegemonía de las figuras representacionales por excelencia, los eventos ocurridos en el 2013 con la señorita Choco, podrían ser un ejemplo de ello.

3.2 LA FLOR ARTIFICIAL: REINADOS TRANSGÉNERO DEL BAMBUCO EN EL HUILA

El patriarcado, como estructura de dominación social, genera sistemas binarios que orientan las características de lo femenino y lo masculino. Se convierten en excluyentes de personas que no se identifican con el ideal social de macho y hembra; por ejemplo, en el Huila se emplean unas cartillas sobre la Cátedra de la Huilensidad para formar a los estudiantes desde preescolar hasta la finalización de la básica secundaria. Por un período de once años se les enseña a ser y no ser. Al interior de esta enseñanza se ratifica la exclusión sobre temáticas que abordan las disidencias sexuales y se desvía la atención sobre la diversidad y la inclusión.

La escasa divulgación de documentos oficiales con enfoque diferencial, reafirma una postura que sigue estrechamente vinculada al binarismo hombre-mujer y desconoce las identidades no regulares dejándolas en soslayo.

Los regímenes heteronormativos en los que predomina y se exalta la heterosexualidad como figura hegemónica y correcta tienen por objeto rescatar y realzar

los rasgos ideales que con el paso del tiempo generan disidencias que colisionan con el orden social establecido.

De lo expuesto hasta el momento, emergen movimientos al interior de una sociedad que fomenta fugas parciales y temporales a la rigurosidad de la norma. Estas fugas son llevadas a cabo por quienes no se sienten representados por el sistema, de este modo crean espacios alternos o paralelos en los cuales buscan exaltar la diversidad corporal, sexual e intelectual que es estigmatizada de forma sistemática.

Frente a este panorama las personas que impulsan los movimientos en mención hacen apertura de un camino que genera controversia frente a lo estipulado a nivel social como apropiado. Este camino está permeado por el reconocimiento y aceptación de las disidencias.

En el caso particular del departamento del Huila, desde el año 1987, surge el ahora denominado -Festival Folclórico y Reinado Nacional Trans del Bambuco-. Este evento se realiza en la ciudad de Neiva y se celebra entre uno y dos meses después de concluir el Reinado Nacional del Bambuco.

En Pitalito se celebra el Reinado Nacional de las Colonias LGBTI del Bambuco. Estos certámenes son vigentes en el año 2020, en el momento de su fundación aparecen como fuerzas alternas que, sin pretenderlo, desde una necesidad latente y honesta por parte de sus creadores, desafían la heteronormatividad promovida por la huilensidad.

En adición, el Festival Folclórico y Reinado Nacional Trans del Bambuco, recibe un reconocimiento por parte de instituciones públicas a través de aportes a la creación y con ello el apoyo para la realización de las diferentes actividades en el certamen.

Aunque la preocupación por los espacios trans en el Huila está enfocada en resistir y sobrevivir al soslayo al que se ven sometidos por falta de asignación presupuestal, juega un papel importante lo que Taylor (2016) denomina el “Archivo y el repertorio” de la región. Para la autora la memoria cultural performática enmarca al archivo como el registro documental de una sociedad: textos, fotografías, prensa, etc.

Por otra parte, el repertorio son las construcciones corporales que se crean culturalmente y que son reproducidas por las personas. La autora enfatiza que ambos construyen memoria y conocimiento; por ejemplo, en el Huila, estos dos conceptos se

verían reflejados en materiales como La Cátedra de la Huilensidad y manifestaciones culturales como el baile El Sanjuanero Huilense.

Es necesario clarificar que esta propuesta de investigación creación no pretende profundizar en la elaboración de políticas públicas que salvaguarden las expresiones disidentes entre cuerpo y género del departamento del Huila. En sentido opuesto, fundamenta la pregunta por formas alternativas de representación de la hegemonía huilense, por tanto, me permito dejar planteada la sugerencia de crear entornos educativos que promuevan la aceptación de lo LGBTI, sin prohibición o censura, que ayuden a resignificar las ideologías y la percepción de los seres no enmarcados dentro de la heterosexualidad. Tal vez de esta manera los procesos territoriales que se han llevado a cabo de forma revolucionaria y contra todo pronóstico, desde una experiencia artística y cultural, puedan seguir generando pedagogía en temas sobre diversidad e igualdad.

En la página de la Gobernación del Huila, -<https://www.huila.gov.co/>- se hace mención sobre el reinado realizado en el año 2017. Se describe esta celebración como un evento que promueve y educa en temas relacionados con la diversidad y la inclusión social. La mención no incluye documentación formal que le brinde un carácter institucional a la celebración y a la fecha de elaboración del presente proyecto de investigación genera dificultad la búsqueda en la página en mención. De acuerdo con lo explicitado en el anexo, la posibilidad de que las disidencias sexuales y de género tengan un lugar relevante en el espacio público es el resultado de un camino labrado por medio de una militancia constante, juiciosa y certera por parte de los fundadores y participantes.

Desde una visión personal, la apropiación que han realizado sobre la herencia tradicional territorial ha cobrado con los años un sentido político por medio de una manifestación performática que irrumpe en el imaginario colectivo y que, al mismo tiempo, reclama ser reconocida por la sociedad.

Este pequeño logro en un sistema históricamente patriarcal sienta un precedente para las personas cuyos cuerpos no corresponden con la norma socialmente establecida y que han sido segregados a espacios que los mantienen al margen, bajo el matiz del ocultamiento. A pesar de los avances obtenidos hasta este momento, se devela un camino amplio para trascender el evento y conducirlo a una instancia de política alternativa.

El acercamiento a esta realidad y la interacción con los actores directamente implicados en los reinados trans del bambuco, permite ver el deseo colectivo por satisfacer un orden social. Se evita caer en la percepción de lo vulgar con la que están vinculados los miembros de la comunidad LGBTI. El enfoque de interpretación del término–vulgar- se explicita a continuación.

En este contexto hace referencia al temor por el qué dirán, este se convierte en un discurso que sigue prevaleciendo en los intereses patriarcales y en torno del poder que se ejerce sobre la sexualidad de los sujetos. De esta manera, la censura de los cuerpos trans en beneficio de un estándar empieza con obligarlos a seguir una figura ideal, en este caso particular, la de la mujer huilense. Esta estandarización se convierte en un arma de doble filo que intenta salvaguardar el bienestar de las disidencias sexuales y de género, encasillándolas dentro del molde que la sociedad acepta, una herencia que es el resultado de los mecanismos de control autoimpuestos, pero que a fin de cuentas muestran una realidad parcial de lo que es ser un cuerpo trans. Es así como estos reinados adquieren un papel importante debido a los procesos territoriales que se han llevado a cabo de forma revolucionaria y contra todo pronóstico. Desde su intención artística y cultural han generado una postura pedagógica en temas sobre diversidad e igualdad.

Los tres reinados narrados hasta el momento tienen como eje central el folclor, enfocan sus procesos de evaluación para elegir a la candidata ganadora en exaltar los rasgos más tradicionales de la cultura opita y pretenden generar una apropiación que visibilice la diversidad regional. En el caso de los reinados transgénero se enfoca el concepto de belleza en la multiplicidad de los cuerpos de las candidatas trans.

3.3 SIEMBRAS PASADAS – LAS FLORES DEL PRESENTE

La investigación en la historia de la danza en el Departamento del Huila genera el encuentro con una serie de relatos que orientan la indagación por un fenómeno cultural denominado decolonialidad y feminismo.

Barrero (2012), describe los estereotipos de cuerpo y formas de ser en la sociedad en relación directa con los vínculos de la religión católica. Su intención es situar a la mujer huilense de la colonia como un cuerpo al servicio del hombre, emulando las características de la Virgen María que comprenden bondad y generosidad. Presenta un

enfoque de mujer subyugada al dominio masculino y con ello devela los lazos de poder que se establecen en relación con el cuerpo en la sociedad opita.

La noción de cuerpo que evidencia la colonia en relación con la mujer, establece unos ideales que luego son usados por el sistema patriarcal en aras de potencializar la idea de belleza para favorecer las clases predominantes. En consecuencia, nacen los reinados de belleza que, parafraseando a Bolívar (2005), son discursos políticos que buscan distraer al pueblo de los sucesos relevantes del país. La investigación de la autora hace una exploración por temas como la raza y la clase. Describe los reinados como encuentros de la burguesía colombiana que estratifican la belleza y se presume como un don que sólo le corresponde, o está presente, en las familias más prestantes.

Sostiene también que las candidatas son la representación de las regiones dado que portan consigo toda una herencia de condiciones sociales y políticas. Menciona las características que debe poseer la reina seleccionada: amable, solidaria, bondadosa y que presta un servicio desinteresado a las demás personas. En conexión con la idea patriarcal de los reinados de belleza y en vía de representar las tradiciones por medio del folclor, nace el Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco. El estudio de caso realizado por Bonilla (2014), expone factores políticos, sociales y culturales que generan el nacimiento de las fiestas más representativas del Huila. Justifica el atractivo que representan para la nación y reafirma la necesidad social de poseer una identidad colectiva.

El análisis e interpretación que realiza de la información recogida en su investigación le permite exponer la visión de la identidad huilense de los sujetos trazados por las festividades y reafirma la construcción de subjetividades a través de la vivencia de estos certámenes. En aras de comprender los principios de identidad y las maneras de comportamiento social que se mantienen a través del tiempo, las narrativas trazadas por Trujillo (2000) y López (2011), a través de los resultados de sus investigaciones evidencian la construcción de una manifestación folclórica de manera procesual. Ambos exponen las razones por las cuales se crea una danza, la intervención de los protagonistas encargados de hacer el trabajo a nivel de etnografía y coreografía, el vestuario y la música, las reformas que se hacen con el propósito de alcanzar la elocuencia, hasta llegar a ser lo que hoy se conoce como Patrimonio Cultural de la Nación.

En complemento de lo enunciado, se encuentran piezas coreográficas que exploran la vida de los intérpretes y las exponen como lugar de reflexión en el acto creativo. Algunas indagan sobre el concepto de género en una sociedad capitalista y patriarcal, pretendiendo bifurcar las ideas preconcebidas del mismo a través de la utilización en escena de cuerpos difusos que transgreden la norma.

Como un ejemplo de lo narrado, la obra de danza de Jerome Bell (2004) denominada Veronique Doisneau, consultada en Internet en abril 14 de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs&t=23s>; realiza un acercamiento a la realidad bibliográfica de su intérprete y relata su vida y carrera en la Opera de Paris.

Cada pequeña historia que la bailarina narra con la danza pone en evidencia sus sentimientos; el silencio en la pieza es intencional, busca significar la ausencia de algo, lo cual complementa con la construcción de una atmosfera melancólica. De igual modo a lo narrado, Pérez (2015), en su conferencia danzada, expone su experiencia como estudiante de danza y las irrupciones que hizo en su proceso de formación, de ello surge su análisis autobiográfico, conceptual e histórico que expone en modo de tensiones corporales a lo largo de toda su pieza.

Desde otra perspectiva, la búsqueda creativa de Serafin (2018), se concentra en cuerpos menos tradicionales, explora en su obra Pageant Sirena (2018) los reinados transexuales realizados en Filipinas, de igual modo, en su coreografía denominada -I.B. 99085 (2019)-expone cuerpos cyborg con la intención de difuminar la idea de género. Su tendencia conecta con las ideas de Flores (2018), en su obra UM, pone en contacto diferentes referentes sobre la incertidumbre de un cuerpo que transita por diversos estados a lo largo de la obra. Su propuesta entra en correlación directa con las exploraciones de Ramírez (2012) en su pregunta por un -no género en la danza-, usando la “e” como vocal neutral para poder hablar sobre un –nosotres-.

Más cercano al contexto colombiano, en un encuentro de discursos entre la danza tradicional y la música popular, bien por oposición o por complementariedad de la danza contemporánea, se encuentra el trabajo realizado por Bernal (2017); en su obra -Super tejido limbo- explora la unión de los opuestos entre lo masculino y femenino como el tránsito en que la vida cobra sentido. Las ideas que construyen la dramaturgia de la pieza, deja manifiesta una relación entre los dos cuerpos en escena que permiten desdibujar el

concepto de poder y, en cierta medida, el de género. Con una visión similar, pero desde su particularidad, Barreto (2015), expone su obra -In-timo- como una indagación por el yo femenino junto con los contrastes y contradicciones que se generan en él.

4. MEMORIA DEL PROCESO CREATIVO: LA TIERRA ESTERIL

4.1 SIEMBRA: LA FLOR EN EL DESIERTO

4.1.1. Abono

En el marco de esta investigación genero una búsqueda para llegar a una comprensión del término–huilensidad-. Su importancia al interior del departamento del Huila y el significado cultural que representa para los huilenses radica en su historia que data de hace más de sesenta años.

En ese tiempo las entidades gubernamentales tomaron una serie de decisiones con el objetivo de crear una identidad colectiva. En palabras de Barrero (2012) “Durante la época de la colonia se consolidó el patriarcado con su ideología, el cual fue un factor decisivo en el proceso histórico de opresión de la mujer ya que permeó todas las estructuras sociales” (p.393). Tomando el patriarcado como faro que orienta el camino, se dedicaron a construir un discurso que aún representa la tradición de su pueblo y que, en esencia, estaba influenciado por la iglesia católica y las costumbres de la corona española.

En consecuencia, nació una caracterización del hombre y la mujer huilense que asigna unos roles para reafirmar y resaltar el papel que cada quién desempeña al interior de la sociedad. Delimitaba también las formas de comportamiento en la interacción con los demás habitantes de la región, generando una división piramidal que comprende temáticas de raza, género y clase social.

El influjo de la tradición huilense prevalece en nuestros días, la visión actual sobre lo que debe ser un hombre y una mujer no difiere mucho respecto de lo establecido décadas atrás. En calidad de investigador retorné a mi tierra para observar la realidad con una mirada indagadora. Rastreeé aún el sentido de servicio por parte de las mujeres huilenses al interior del hogar. Puedo interpretar, a partir de lo observado, que ellas aún sienten la obligación de suplir con atenciones a los hombres bajo un esquema de hospitalidad hacia el varón que supera los límites de la cortesía. Como ejemplo, en mi casa paterno-materna, la participación de los hombres en las actividades del hogar es casi nula, hay una postura demarcada por un lenguaje implícito que los exime de labores domésticas.

En contradicción, fuimos educados con base en un concepto de autonomía que conduce a mi madre a enseñar a sus hijos, desde la primera infancia, todos los oficios del hogar, incluyendo labores de cocina y mesa. Los comportamientos y acciones de la conducta individual generan una colectividad territorial que ratifica las relaciones patriarcales históricas. De esta manera se perpetúa una ideología que expone el concepto de Huilensidad y le confiere un significado sublime que induce a las personas en el deseo por pertenecer a este territorio.

Amezquita (2002) afirma que “la huilensidad es lo mejor que puede ocurrirnos porque nos despierta en la idea de identidad y diferencia en el cosmos infinito y misterioso de las culturas y las manifestaciones de un pueblo como el huilense” (p. 12). Su postura pone en evidencia un profundo regionalismo que enfatiza la necesidad de generar colectividad y promover la riqueza de las expresiones culturales y artísticas para ser visibles en otros espacios del país.

En concordancia con lo narrado, los huilenses encuentran un punto de concentración de las tradiciones. Nace lo que hoy es denominado -El Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra internacional del Folclore-. Este evento que se celebra en el mes de junio de manera anual y genera presencia en el diario vivir de las opitas a lo largo de todo el año.

Al respecto, Salas (2010) narra que “[...] la fiesta se presenta como un escenario privilegiado en el que de manera colectiva e integrada se rememoran los orígenes, se celebra el auto-reconocimiento en el presente y se conciben ilusiones para apostarle al porvenir” (p. 79). Es así como el festival tiene la potestad de recopilar las diversas manifestaciones artísticas de la región, pero, sobre todo, tiene la capacidad de congregarse a un pueblo y persuadir a un país para que conmemore las tradiciones y las mantenga vigentes.

Como elemento vital de la festividad se encuentra el Sanjuanero, danza tradicional de la región que se ha posicionado como símbolo patrio, digno de enaltecimiento y orgullo regional. Su discurso coreográfico expone los ideales de una mujer cauta y coqueta, mientras que el hombre es un conquistador. Se reafirman con la danza los discursos institucionales fundamentados por el gobierno, con respecto de lo cual Trujillo (2000) expresa:

[...] las expresiones artísticas, como hechos folclóricos, son formas de exteriorizar el sentir de los pueblos, manifestaciones que son el fiel testimonio de las vivencias de una época, de la historicidad de los mismos, porque han estado presentes al servicio del hombre como medio para satisfacer las necesidades tanto individuales como colectivas. (p.19).

Es palmario que la misión emprendida por las entidades estatales hace décadas continúa perpetuando la tradición a través de las danzas El Sanjuanero, los bambucos, pasillos y rajaleñas con la celebración de festivales de alta resonancia a nivel nacional.

4.2 HUILA, TIERRA DE PROMISIÓN

Crecer en el Huila y estudiar en la básica primaria implica recordar los dibujos de una gran cantidad de mapas con figuras geográficas hechas en papel mantequilla que dan cuenta de la constitución política, física, agrícola y turística del departamento. Es así como se les enseña a los niños que el departamento tiene treintaisiete municipios, que el Río Magdalena atraviesa todo el territorio, que las temperaturas altas del norte permiten la cosecha del arroz y el algodón, mientras que al sur crece el café y la caña en complicidad con el frío. De este modo ubican su lugar en el mapa de Colombia, reconocen que pertenecen a la Región Andina y que está atravesada por la Cordillera de los Andes y, de esta manera, se incentiva en ellos el amor por las montañas que rodean el municipio que habitan.

En la educación primaria se imparten clases de música, se les enseña a aprender de manera memorística canciones melancólicas, interpretadas por dos hombres en compañía de las sonoridades que dan el tiple y la guitarra. Las letras narran el amor y el orgullo por una tierra de promisión, en la que un río propicia el desarrollo de la vida de sus habitantes, cuentan de un lugar que se añora cuando se está lejos y al que siempre se desea retornar. De manera protocolaria, en los actos cívicos de los colegios se cantan en postura de pie, en tiempos lejanos con las manos atrás de la cintura, incluso hoy día con la mano derecha en el corazón.

El Himno al departamento del Huila evoca en sus compatriotas un sentimiento de nostalgia irracional, en el canto de sus estrofas, cada verso resuena en el sentir íntimo de los huilenses, generando alegría, a veces llanto y de manera ineludible una sensación de

orgullo patrio. Las excursiones escolares hacen parte de la formación humana de los huilenses. A través de este recurso se tejen los recuerdos en las mentes de los niños y jóvenes. Se les enseña el provenir que auguran las zonas turísticas. Por medio de salidas pedagógicas conocen el Desierto de la Tatacoa ubicado en el municipio de Villa vieja al norte del departamento, los parques arqueológicos de Isnos y San Agustín, los campos agrícolas de la región, lugares que transmiten diferentes sensaciones porque se experimenta el contraste de los diferentes pisos térmicos.

Dada la posición geográfica de Isnos, ubicado de manera cercana a los departamentos del Cauca y Nariño, se presenta una variedad de acentos y modismos en el lenguaje, producto de la migración de caucanos y nariñenses hacía el municipio, generando riqueza social en las interacciones humanas en todo el territorio huilense.

En los trabajos académicos para las clases de sociales y español los escolares describen la historia de su tierra por medio de monolitos arqueológicos y aprenden a reconocer la diferencia entre tumbas y homenajes a los líderes indígenas de cada comunidad. De igual modo, exponen los contrastes que caracterizan al Huila, las fuentes hídricas y la tierra árida del desierto. En complemento de la formación humana a través de la escuela, los estudiantes reconocen la gastronomía, los diversos sabores que representan el Huila y la manera en que tejen la vida cotidiana.

El objetivo de esta formación es afianzar en las personas un sentimiento de pertenencia, de territorio, que siempre ha estado presente y por ello se crean lazos y añoranza para que los huilenses sientan un fuerte deseo de regresar siempre a su tierra, a recorrer cada camino, a construir memorias del territorio opita.

Al interior del plan de estudios están los aprendizajes progresivos en relación con el Huila y sus aspectos más representativos contemplados en un grupo de tres cartillas, expedidas en el año 2005 por el gobierno departamental, denominadas -La Cátedra de la Huilensidad- con el “objetivo de motivar el interés de los estudiantes de preescolar, básica primaria, básica secundaria y media para que se comprometan con el estudio de la Huilensidad, entendida como conocimiento, valoración y actitud crítica frente a la realidad actual del Departamento” (p.3). Las guías educativas que están organizadas por unidades temáticas, pertenecientes principalmente al área de ciencias sociales, se enseñan de manera transversal en la educación de los opitas, son el resultado de un pensar

institucional en pro de fortalecer una identidad cultural. Estos textos son un material de libre acceso que se encuentra disponible para descargar en la página de la Gobernación del Huila. En ellos, con un lenguaje simple que se hace complejo de manera progresiva, sumado a ilustraciones y diferentes mapas, se narra de forma concisa la historia del departamento.

El despliegue de la estrategia educativa garantiza que los huilenses tengan un deseo constante de mostrar el contenido de la región, incluso, por encima de contar la historia. El discurso de los opitas enfatiza en aquellos lugares y eventos que convierten al Huila en una tierra de promisión. Es preciso señalar que la construcción de estas herramientas pedagógicas obedece a una decisión histórica que fue establecida, según las cartillas, “cuando se celebró el Cincuentenario del Departamento, el Huila consideró que debía darse a conocer al país como pueblo con cultura propia” (p.34).

Los textos que conforman -La Cátedra de la Huilensidad- son el reflejo del esfuerzo de las instituciones gubernamentales por sintetizar los rasgos más relevantes de su territorio, resumidos en sus tradiciones culturales y la descripción de sus gentes, las cuales se refuerzan con el establecimiento de unos patrones organizacionales que tienen la función de cultivar una semilla de apropiación en sus ciudadanos.

La función institucional del Departamento del Huila es promover la huilensidad para ser la cara ante el país y el mundo. Esta es la identidad cultural que recoge todos los rasgos característicos del departamento y sus habitantes, sin embargo, también está contemplado el sentido de pertenencia de los huilenses por su tierra y las tradiciones con las que han crecido.

Desde su hacer, tiene la responsabilidad de mostrar la belleza de los paisajes, la amabilidad de su gente y las costumbres que caracterizan la cultura opita mientras extienden una invitación y cálida bienvenida a su territorio, lleno de riquezas y festividades. Se encarga de delimitar las fronteras de los comportamientos en los ciudadanos huilenses para posesionar un discurso hegemónico del cuerpo. Establece una visión del mundo ligada a los ideales que son enseñados en el entorno escolar y familiar.

Asimismo, cumple con una función orientadora para los ciudadanos dado que le indica lo que deben decir y hacer en un marco de aceptación social. En consecuencia, la noción sobre lo masculino y lo femenino está estrechamente vinculadas con una visión

conservadora que sigue los rasgos heredados por la colonia, en los que la relación hombre-mujer está permeada por el poder que heredaran de la huilensidad y que, además, está asociada a la tensión de control que ejerce el estado sobre los sujetos.

4.3 CULTURA Y PODER

Al tomar como punto de partida el concepto de huilensidad que se enuncia en párrafos anteriores y la forma en que delimita la identidad cultural de los ciudadanos del departamento del Huila, surgen las preguntas ¿Cuál es la idea de cultura que se ha expuesto para ser replicada a lo largo de la historia? ¿Qué mensaje se consolida en el texto institucional Cátedra de la Huilensidad y en los eventos como el Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional del Folclor?

La conceptualización de la palabra cultura desde el enfoque huilense evidencia la forma en que se repiten, de manera generacional, los patrones del comportamiento socialmente aceptados. Baumann (2001), referencia la cultura como una “fotocopiadora gigante” (p.44). Su planteamiento recae sobre la evidencia que manifiesta el conductismo empleado en la formación escolar mediado por el uso de uniformes.

En la forma en que se ha instaurado esta realidad social, la cultura se posiciona como un modelo de represión que busca encasillar a los sujetos que la encarnan. En una visión retrospectiva, los hombres asumen durante décadas el rol masculino que les fue asignado, de este modo se convierten en los hombres que forman parte de la familia huilense, el cual prescinde, en sí mismo, de la sensación de bienestar o de reticencia con que cada sujeto lo asuma.

En palabras de Guerra (2000), “[...] la cultura es un sistema de ideas capaces de crear normas de conducta que funcionan para un tiempo y dentro de un espacio determinado. [...] Está constituida por diversos niveles que se rigen cada uno por circunstancias de poderes sociales, políticos y económicos, que establecen situaciones hegemónicas o de sumisión subalterna” (p.22). La definición del autor le brinda mayor fundamento al concepto de huilensidad. Permite identificar que los rasgos que construyen la cultura opita se orientan por la necesidad de reafirmar aquello que los caracteriza.

En consecuencia, surge el arquetipo hegemónico del hombre como figura ejemplar, pujante y autoritaria, rol contrario al de la mujer que se describe como hacendosa y servicial ante los deseos del hombre. De igual forma, las manifestaciones

dotan de vitalidad las tradiciones folclóricas, favorecen la apropiación de las riquezas naturales e invitan a los turistas a conocer los sitios más representativos que son insignia de orgullo frente al país.

La cultura del Huila también se encarga de llevar a cada rincón las notas y los pasos de El Sanjuanero Huilense, de hacer vibrar a un pueblo con el retumbar de las tambores y los colores de las flores. Dispone la sonrisa de las candidatas para que un pueblo se sienta representado con una coreografía corta, de dos minutos treinta segundos, que cualquiera persona puede seguir paso a paso.

El legado cultural huilense invita a los ciudadanos a salir a las calles para apreciar los desfiles con carrozas que transportan mujeres hermosas a lo largo de las calles de la ciudad. Los habitantes y turistas aprecian a las reinas repartiendo dulces y saludando a la multitud. Al son de las comparsas y bandas papayeras se forma un gran festín que termina en el amanecer.

De otra parte, la huilensidad es la palabra escogida para nombrar la cultura del departamento del Huila, pero también es la representación de la autoridad estatal sobre los habitantes del territorio. Es una situación de poder implícita en una conceptualización de cultura en la que se establecen con sutileza acuerdos territoriales de convivencia sobre lo que se permite y lo que no. Desde este enfoque el discurso no contempla la diversidad de los sujetos que hacen parte de su sociedad, se queda en patrones arcaicos sobre las representaciones del cuerpo en las cuales la mujer sigue cumpliendo un rol subalterno y patriarcal.

El Estado ejerce circunstancias de supremacía de manera tácita. Baumann (2001), lo define como “una forma de gobierno que está centralizado, que posee o reivindica una soberanía territorial y un monopolio de la fuerza coercitiva dentro del territorio que se apoya en un sistema de militancia basado en la ciudadanía individual” (pg. 44). Del modo en que se manifiesta, se genera de esta manera una escala de desigualdad que estratifica el valor de los ciudadanos según el papel que desempeñen en la sociedad. En este sentido, el privilegio de unos pocos realza las desventajas de no estar dentro de los márgenes hegemónicos promovidos por el poder. Es así como la relación Estado-sujeto pone en relevancia los intereses colectivos y deja en soslayo los particulares, reafirmando una figura autoritaria.

Foucault (1981) afirma que “las leyes están hechas por unos, y que se imponen a los demás” (p.16), me permito interpretar que la imposición de sistemas no es una innovación de la sociedad moderna, por el contrario, se ha replicado como mecanismo de control durante siglos. De este modo nos convertimos en las marionetas de aquellos que están en la cúspide. El Estado, con su coaccionar perenne nos transmite la idea de una verdad que se nos impone como una forma de vida que logra convencernos con discursos orientados de manera estratégica para favorecer intereses económicos y políticos.

El autor en sus textos nos enseña su análisis sobre las diferentes acciones estatales de represión, control y productos del poder, pone en evidencia la manera sistemática en la que los sujetos se forman desde sus primeros años a través de múltiples limitaciones con las cuales crecen y alientan cada día con la carencia de una autonomía a la hora de decidir. En sus múltiples escritos y entrevistas menciona que aquello que no encaja o irrumpe la cotidianidad es señalado y reeducado por los sistemas hegemónicos y patriarcales, en complicidad con la religión, para que sea adaptado a lo que es debido sin importar la violencia a la que se deba recurrir para alcanzar tal sometimiento. Según el autor, los intereses particulares no son bien vistos, por lo que prima traer al rebaño la oveja perdida.

En consonancia es factible afirmar que, como sociedad, somos el resultado de la presión ejercida por los entes encargados de nuestra formación como sujetos. Lo que concebimos como real y verdadero está enmarcado en un constructo ideológico, figura de poder que conserva de manera histórica la visión y el pensamiento heredado de nuestros antepasados. Como ejemplo, en el caso particular del Huila, la visión limitada es una herencia cultural que se perpetúa a lo largo de muchas décadas en torno de una festividad que busca promover una identidad territorial colectiva.

En tal sentido, el espacio temporal en el que se efectúa esta estructuración ideológica, toma relevancia dado que ayuda a que la percepción sobre las cosas se refuerce con el tiempo. De este modo, el arraigo de la herencia genera juicios que no permiten trascender los conocimientos que adquiere el ciudadano común, coartando el acceso a nuevas reflexiones.

Barrero (2012), expone los roles asignados desde la colonia, por ejemplo, son un patrón histórico que problematiza la manera en la cual se relacionan los hombres y las

mujeres actualmente, factores que también estaban determinados por la posición socioeconómica. Hace énfasis en que el honor era un concepto de clase que promovía la desigualdad entre el género y la raza, el nivel adquisitivo estaba estrechamente vinculado con los derechos que podía tener un patrón o un esclavo, pero también entre las virtudes de la hombría o la feminidad, favoreciendo más al primero que al segundo. Dicha perspectiva no se aleja de la estructura social y la concepción de familia tradicional que tanto se defiende actualmente.

La corporeidad de los hombres es el resultado de una educación temprana sobre su lugar como sujeto en el entorno que a la vez afecta y reprime su comportamiento. Ruiz, citado en Arroyave (2013), hace referencia a la supremacía de las prácticas culturales que depositan en el varón una serie de signos que anulan todo rasgo de debilidad. En ejemplo, el dolor y el llanto son sentimientos que se deben reprimir, sin embargo, tal contención puede ser un factor que con el paso del tiempo genere violencia.

Desde este punto de vista, aquellos que han ejercido a través del tiempo y de la historia, incluso de la vida cotidiana el papel del opresor, ejercen al mismo tiempo el rol de víctima; esto significa que el sistema que les brinda privilegios sobre las mujeres también los ha moldeado para su beneficio y los coarta de los beneficios de la autonomía y el uso razonado y crítico del libre albedrío.

Si un hombre demuestra con su inaceptación de tan peculiares enseñanzas su desacuerdo sobre las imposiciones del ser masculino, se somete a recibir comentarios homófobos e inapropiados. En las familias opitas es común que la madre se encargue de los oficios del hogar al mismo tiempo que educa a sus hijos y ejercen profesiones en los diferentes campos y oficios del conocimiento.

De otro lado, los padres se preocupan por la administración de los ingresos y, en pocas ocasiones, de las tareas domésticas. El rol femenino se ha enmarcado en labores subalternas donde sus voces son silenciadas y dominadas por el varón. Su participación en la toma de decisiones es mesurada o nula. Este tipo de agresiones, que subyugan y oprimen, se han presentado sistemáticamente de forma histórica, son un reflejo de cómo está constituida nuestra sociedad; negarlas desconoce el privilegio de un sistema patriarcal y no mencionarlas en este proyecto de investigación se convierte en complicidad.

4.3.1 Una siembra de 60 años

*Cuando retumban las taboras siempre me voy a Otunal
se oyen cientos de voces que gritan «¡Viva San Juan!»
y todas las bandas del pueblo dan alegre despertar
y los matachines dicen que San Pedro viene ya.*

Retumban las taboras.

José Miller Trujillo (1972)

En el momento en que el Huila se establece como entidad territorial independiente y deja detrás el departamento del Tolima, se generan una serie de interrogantes y ausencias culturales por resolver.

La conexión vinculada con el legado histórico existente entre las dos regiones era inherente. El 29 de abril de 1905, día oficial de la separación, el Huila inicia la construcción de su propia historia. Las preguntas sobre las características físicas, políticas y culturales que lo conforman generan un proceso de reconocimiento y apropiación. Se toman acciones que permiten su diferenciación como un organismo autónomo. Como resultado de este acontecimiento surge la necesidad de construir una identidad colectiva representativa y aislada del resto del país. Una de las herramientas que ayudan a crear los rasgos de lo huilense son las fiestas populares, de carácter religioso, de San Juan y San Pedro, celebradas en el mes de junio, heredadas del proceso de conquista y colonización de los españoles.

Estas festividades tienen la capacidad de evidenciar, en palabras de Salas (2010), los “procesos de transculturación, aculturación y evangelización cristiana de los pueblos indígenas y africanos” (p.56). En el caso particular del departamento del Huila, estos festejos han sido un eje fundamental para trazar su historia y cumplir sus fines institucionales. Su importancia es tan vital que se ha establecido una fiesta tradicional regional alrededor de ellas que se convierte en una insignia de la cultura Huilense como punto referencial ante el país.

El sentimiento popular de los huilenses se identifica con la necesidad de retornar al campo. El día o fiestas de San Juan se consideran como una celebración rural en que las costumbres campesinas son las protagonistas. El festejo inicia con juegos pirotécnicos, en las aguas del río más cercano, que dan paso a un acto simbólico. Las

personas se sumergen para conmemorar el bautizo de San Juan Bautista con la firme creencia de que así también son bendecidos.

En el transcurso del día los campesinos también tienen la oportunidad de reunirse en familia en torno de la elaboración de platos típicos, los sonidos de la región, el calor del hogar y la alegría del canto de las picarescas rajaleñas. La connotación religiosa de este homenaje no es solemne, por el contrario, la conmemoración se acompaña con actos que se consideran profanos como el consumo de alcohol y el exceso de festividad.

La apropiación que el pueblo le da con el paso de los años se cuestiona por las instituciones religiosas dado que al interior de las fiestas se suelen mencionar los nombres de los Santos. De esta celebración se desprenden acciones icónicas que avivan el sentir regional como el paseo al río, las corralejas y la cabalgata. Se celebran hoy día y se siguen transformando con cada año celebrado.

La alborada; en ejemplo, consta de juegos pirotécnicos desde las cinco de la mañana. Una banda papayera interpreta música festiva y recorre las calles de los barrios. En los barrios de Neiva las personas se unen a los recorridos de la banda musical. El encuentro con la nostalgia, el ambiente festivo y el paisaje huilense son las características de las fiestas en conmemoración de San Pedro, su historia se desarrolla en torno de los desfiles por ser una celebración urbana.

En un principio, las calles se llenaban de expresiones culturales como representaciones de mitos y leyendas, música y danza folclórica. Luego se sumaron los reinados y los intereses de la celebración se volcaron a un evento popular. Salas (2010, pg. 78) precisa que “el momento más culminante de las fiestas de San Pedro es la elección de la mujer más descollante del reinado”. En las calles comenzaron a surgir las candidatas de los barrios, municipios y departamentos, mientras que las manifestaciones artísticas se volvieron comparsas que apoyaban las carrozas de las aspirantes a reina. El tiempo es un factor trascendental para la maduración de las fiestas; con los años crece la apropiación por parte de los ciudadanos y hacen de ellas un acto relevante al interior del territorio.

La relevancia de estos festejos recibe el apoyo del gobierno departamental. Este emite la ordenanza No. 44 de 1959, que decreta el -Festival Típico del Huila y la Junta Folclórica Departamental-. Esta resolución cumple con el deseo regional y de las

entidades gubernamentales de construir una identidad colectiva que representa al Huila a través de las manifestaciones folclóricas tradicionales.

La Junta Folclórica del Huila, entidad sin ánimo de lucro, se conforma por personas distinguidas e influyentes de la cultura huilense. En sus inicios construye y delimita los rasgos con los que se fundamentan las festividades. En palabras de Moje (2010), La Junta, para alcanzar el estatus de festividad magna, “crea un evento nacional y un traje típico para proyectarlo nacionalmente, junto con tradiciones y el folclor huilense para recuperar las fiestas de las veredas y los campos” (p.12), tres metas de las cuales sólo se alcanza el cumplimiento de las dos primeras.

En 1960, el proceso de construcción del Festival Típico del Huila, cuenta con una serie de tareas administrativas que desencadenan un cambio en la perspectiva y los objetivos trazados inicialmente. A finales de ese año, la Asamblea Departamental, en compañía con la Junta Folclórica del Huila, por medio de la ordenanza N° 64 del 27 de diciembre de 1960, se compromete a realizar el Reinado Nacional del Bambuco. Este evento promueve el turismo y tiene la capacidad de exaltar las características culturales del departamento a través de concursos de danza, música y artesanías.

En 1961, inicia una tarea contra reloj para planear y ejecutar el Reinado Nacional del Bambuco. El propósito de la Junta Folclórica Departamental era superar la idea del reinado de belleza confiriéndole elementos únicos de la cultura huilense. De esta manera, se establecen tareas específicas para los artistas y gestores culturales más relevantes del momento. Se crea una coreografía que corresponde con la música realizada por el Maestro Anselmo Duran, titulada por el mismo –El Sanjuanero-. Esta coreografía, compuesta por Inés García de Duran, sirve de insumo para evaluar a las candidatas en el reinado. En igual sentido, el diseño del vestuario representa la insignia de la mujer.

La primera gala de elección y coronación se realiza en Neiva, capital del departamento, el 29 de junio de 1961. En el evento participaron cinco candidatas de municipios de la región y dos provenientes de otros lugares. De la versión número uno del Reinado Nacional del Bambuco, hasta la actualidad, el festival se ha depurado cada año en pro de cumplir sus objetivos como evento cultural representativo del Huila.

Actualmente, las fiestas inician en los colegios con el “sampedrito” institucional, donde se celebra el reinado interno y se escoge a la reina que participa en el inter

colegiado municipal para escalar al Festival Inter-colegiado Departamental de Sanjuanero huilense. También existen los reinados municipales donde están las candidatas de los barrios; la seleccionada representa a su municipio en el Reinado Departamental del Bambuco. La ganadora debe competir en el Reinado Nacional de Bambuco con las candidatas de los otros departamentos.

Neiva, capital bambuquera de Colombia, tiene unas dinámicas diferentes respecto de los otros municipios del departamento. La reina de las comunas es denominada como la Reina Popular del Bambuco, pero no representa al municipio en el Reinado Departamental del Bambuco. De manera contraria, la representación la tiene la señorita Neiva que se escoge entre las representantes de las empresas de carácter público y privado. Es importante aclarar que estas dos figuras se escogen en eventos diferentes y son producto de una reclamación popular en los inicios históricos del festival. La demanda popular determina que la señorita Neiva, por provenir en su elección de compañías de carácter privado, no representa los intereses del pueblo; dada esta circunstancia se decide crear un reinado para que la gente del común se sienta implicada y representada.

En sentido paralelo de los reinados, en representación de la cultura opita y la construcción colectiva del concepto de huilensidad se hace acopio de las manifestaciones artísticas y culturales del territorio huilense que incluyen la danza, la música y la exposición de artesanías en eventos como concurso por parejas de rajaleñas, de parejas de pasillo, de parejas de rumba campesina, encuentro de chirimías y de bandas sinfónicas. Estas representaciones del folclore y la cultura legitiman la huilensidad y perpetúan los poderes hegemónicos derivados del patriarcado.

Todas estas actividades confluyen y escalan a eventos mayores como el Encuentro Departamental de Danza César Marino Andrade, Encuentro Departamental de Bandas Milcíades Chata Duran, Encuentro Nacional de Maestros Artesanos, entre otros. El cronograma inicia en abril y/o mayo en Neiva. Desde la capital del Huila, se organizan las rondas clasificatorias en la región sur, centro y norte del departamento. Las agrupaciones interesadas en participar deben acudir a estos eventos para ser seleccionados y estar en el evento central realizado en Nieva. Allí se compite con las instituciones de todo el departamento y los ganadores son premiados con retribuciones económicas.

Los logros construidos por medio de las fiestas regionales son un orgullo para las opitas. Su historia de sesenta años se ha convertido en un emblema nacional, de hecho, el Congreso de la República de Colombia, por medio de la Ley 1026 del 2 de junio del 2006, aprueba el Festival Folclórico, el Reinado Nacional del Bambuco y la Muestra Internacional del Folclor, como Patrimonio Cultural de la Nación. A pesar de lo alcanzando, en paráfrasis de Monje y Liévano (2010) se reconoce que no se alcanza a ejecutar una de las tareas propuestas por la Junta departamental: la recuperación de las fiestas rurales. Se presume que esta ausencia se conecta con la nostalgia impregnada en la canción *Retumban las Tamboras* del compositor colombiano José Miller Trujillo (1972):

Es muy cierto que el progreso es de una gran necesidad, pero hay valores eternos que debemos respetarlos con el evolucionar porque son alma del pueblo que, a pesar de estar sufriendo, nos da vida en su cantar. No importa que crezca la ciudad bonita, que vuelva el San Pedro a ser la fiesta opita.

Lo expresado por el compositor renombra la transformación de las fiestas; las tradiciones de aquellos que se sumergen en los ríos o se reúnen en familia han desaparecido con el paso de los años.

La canción alude la pérdida de lo emblemático y de la conmemoración religiosa, en específico de los dos santos San Pedro y San Juan que se reemplaza por los reinados, los innumerables desfiles, y cabalgatas, el consumo de bebidas alcohólicas y conciertos masivos de música no folclórica. La urbe transforma el panorama de las festividades, las trasciende desde un interés colectivo y atractivo para el resto del país, desdibujando poco a poco las raíces que cimentaron su razón de ser.

Recorrer las calles de Neiva permite comprender las palabras del compositor José Miller Trujillo cuando hace referencia a que la fiesta popular ya no le pertenece al pueblo, porque este se ha capitalizado para el beneficio de la empresa privada. Aunque hay muchos eventos públicos de acceso gratuito, algunos, como los desfiles con trajes típicos suelen tener, en un algún tramo del recorrido, palcos que restringen el acceso a los asistentes. En igual sentido, el desfile en traje de baño es de carácter privado con ánimo de lucro. Estos espacios configuran el cuerpo de la mujer como objeto. Este carácter de exclusividad, parafraseando a Salas (2010), se contrapone con la idea de un festival que

permite renombrar los orígenes de manera colectiva para construir el presente que otorga un mejor devenir.

La siembra que ha dado como fruto los rasgos de la huilensidad se establecen con los sesenta años del Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional del Bambuco. Los logros que ha conseguido el Departamento del Huila como objetivo institucional, lo alejan de los valores que defendía y exaltaba generando que la representación de la tradición se distorsione. La capitalización de las tradiciones hace que los intereses institucionales se transformen por una reestructuración que se ha dado de manera paulatina, cambios que ponen en duda el sentir opita y la idea de lo huilense.

4.4 CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

4.4.1 La huilensidad, una pedagogía de la sujeción

Los mecanismos educativos en el Departamento del Huila tienen por propósito establecer y enmarcar los procesos de identidad de una región. Los festivales relatados en el apartado anterior forman parte de una historia regional representativa que es asimilada y aplicada por los habitantes del lugar. En igual línea de sentido, la promulgación del objetivo institucional permite colonizar los saberes creados en torno de las festividades. En consecuencia, se desarrolla un imaginario colectivo que favorece las instituciones con poder y que, en su accionar, se convierten en una pedagogía de la sujeción.

Esta educación se orienta por el texto de estudio denominado –Cátedra de la Huilensidad- que tiene estipulado transversalizar el currículo. Este texto tiene aplicación en las aulas de clase a partir del año 2005, tiempo en que el tema de la diversidad carecía de la relevancia que tiene en nuestros tiempos. Teniendo en cuenta este precedente, hoy día no existen reediciones o actualizaciones que promuevan y eduquen sobre la base de la inclusión. La falta de divulgación de documentos oficiales con enfoque diferencial, reafirma una posición que sigue estrechamente ligada al binarismo hombre-mujer. Desconoce, por tanto, las identidades de género no regulares y, probablemente, las condena a la periferia donde no puedan ser vistas.

Esta referencia sobre una formación insensible de las personas que conforman el pueblo opita la interpreto a la luz de Segato (2014, p. 11). En paráfrasis de su planteamiento, la educación se utiliza para capturar la vida, que debe fluir errante e imprevisible, para instalar en su esencia misma la inercia y la esterilidad de manera

medible, vendible, comprable y obsolecente, en el seguimiento de una sociedad consumista en plena fase apocalíptica del capital.

Lo manifestado por Segato tiene dos puntos fundamentales de reflexión. El primero atañe de manera directa sobre una invasión de saberes y, el segundo, con una necesidad intrínseca del mundo actual por capitalizarlo todo. Interpretar la postura de la autora permite poner en analogía la captura de lo vital que es fértil, natural y virgen, con los cuerpos de los hombres y las mujeres del Huila. Se forman en el seno de la familia en concordancia con las normas, hábitos y saberes establecidos por la Cátedra de la Huilensidad. Sus entornos de crecimiento se ven permeados por prácticas y discursos que influyen en su desarrollo como sujetos sociales, de igual modo, en su capacidad para razonar sobre sí mismos, los otros, su entorno y sus posturas frente al mismo.

La segunda reflexión, en torno al festejo tradicional, pone la mirada en el tiempo transcurrido a lo largo de las décadas en que se ha celebrado el festival y la manera en que se han generado una serie de tensiones con cada nueva generación que vivencia la tradición y los elementos modificadores que le asignan a la misma.

En coherencia con lo explicitado, la fiesta que se vive hoy, aunque tiene el mismo propósito de hace sesenta años, no es la misma. Sin embargo, hay un factor primordial que atraviesa el legado histórico sampedrino: el cuerpo. Este se convierte en un símbolo aspiracional encarnado en la figura de una reina que detenta el poder de la belleza y las conductas aprobadas por la sociedad y la religión, que a la vez se convierte en objeto de deseo. Este paradigma refuerza, con cada año que se celebra el festival, la idea de lo que debe o no ser una mujer. En el imaginario simbólico de las niñas huilenses se establece el deseo de ser aspirantes a reinas de El Sanjuanero. En palabras de una ex candidata a reina “Inicialmente fue iniciativa de mi mamá, pero nunca estuvo dentro de mis deseos ser reina”. (Anexo 1).

La comunidad huilense utiliza el término sampedrino para adjetivar acciones, eventos e incluso personas que se encuentran en relación directa con las fiestas de San Juan y San Pedro. Esta figura, colonial y patriarcal, orienta de manera directa su condición sobre el género y su percepción de la belleza. Esta idealización de la vida es consecuente y perteneciente a un capitalismo tradicional que se ha estructurado a través de los años.

La defensa de las tradiciones, sumada a una necesidad acérrima por obtener a toda costa un lugar de agasajo y encuentro, ha capitalizado un territorio tomando como insumo el cuerpo femenino. Y es en este punto en el que la formación humana orientada por la familia y la escuela se convierte en insensible, en una práctica de la crueldad; ésta no sólo se ve reflejada en la mujer que se expone sin miramientos al deseo de quienes la observan, que a la vez se convierten en jueces dado que aprueban o rechazan sus acciones. También se evidencia en la normalización y aceptación de estas prácticas que contienen a estas mujeres en un estándar de perfección que las aleja, de manera segura, de cualquier intención de ser o comportarse por fuera de lo social y políticamente establecido.

En este orden de ideas, todo aquel que promueva estas prácticas sociales coercitivas se convierte en cómplice, y todos, tanto las aspirantes a reina, como los cómplices de esta realidad social, se convierten en víctimas inconscientes del papel que les ha asignado el sistema. La contradicción que padecen los huilenses se haya entre el reconocimiento de sus tradiciones y la forma en que la venden al mundo sin tener en cuenta las consecuencias para los participantes del proceso. Lo explicitado pone en tensión la tierra de promisión y, de este modo, sus promesas se hacen endeblas.

La pedagogía imperante toma el cuerpo de sus ciudadanos como insumo para el progreso y desconoce las singularidades de aquellos cuerpos no hegemónicos, conduciéndolos a la periferia para cubrirlas con un ocultamiento. Aproximarse a la comprensión por la forma en que se han establecido las costumbres huilenses puede ser un paso adelante en el entendimiento de su cultura. De este modo se reconocen las estructuras de poder que se han establecido de forma implícita a lo largo de los años y de todo el territorio opita.

La reflexión sobre los procesos de subjetivación cobra sentido en este proyecto de investigación toda vez que analiza el concepto de huilensidad que recae sobre los ciudadanos del departamento y la manera en que afecta la noción de hombre y mujer que han sostenido hasta el tiempo presente. De igual modo, se le confiere valor a la identificación de las formas de interacción social, de hombres y mujeres, en un espacio determinado. Este transitar por la historia de la huilensidad puede conducir el pensamiento crítico de la escuela como formadora de seres humanos felices hacia la

estructuración de una nueva pedagogía: consciente, empática y horizontal, consecuente con la identidad colectiva que busca que todos sean una unidad.

En suma, la anulación de los cuerpos en beneficio de un patrón ideológico, impuesto a través de un diseño metodológico sistemático, vela por sostener una estructura autoritaria que desconoce la multiplicidad e individualidad de los sujetos que habitan un espacio. En consecuencia, la educación es un elemento fundamental que fortalece e instaura prácticas hegemónicas que reafirman nuestra herencia colonial. Los insumos pedagógicos que se desarrollan como herramientas formativas orientan un pensamiento adoctrinado. Ejercer o detentar el poder en la cotidianidad no son acciones conscientes, pero se construyen en el aula.

4.4.2 El retoño: la suerte del hechizo

Felices vienen y van sin pensar en el dinero, llevando tiple y guitarra pa' cantar el sanjuanero
El Sanjuanero Huilense (1936)

El momento en que se crea el Festival del Huila, la Junta Folclórica Departamental presenta como prioridad la elaboración de una danza folclórica representativa, una expresión de danza con la tarea de ser la cara del departamento ante el país. En la danza se representan todas las características del hombre y la mujer huilense, se toman como referente las interacciones sociales con respecto de la conducta humana con base en el género, lo que incluso atañe la vestimenta. Es el eje central de la fiesta opita; adquiere una especificidad en la coreografía que orienta la valoración de las candidatas a la corona, en los diferentes reinados. La capacidad y experticia con que interpretan el Sanjuanero les brinda un puntaje calificativo.

La construcción de la coreografía toma como punto de partida la elección de la composición musical del Maestro Anselmo Duran Plazas, titulada Sanjuanero. En entrevista realizada al sr. Aldemar Salinas nos cuenta que “en el Sanjuanero Huilense la música es ritmo de Paloparado, es más rápido a comparación con el Sanjuanero, una mezcla entre el bambuco y la rajaleña. Su danza es de enamoramiento, el parejo galantea a la mujer y cada paso conlleva a la conquista” (Anexo 2). Esta canción es creada en 1934; de manera posterior, en 1937, Sofía Gaitán Yaguas realiza la composición de la letra.

El insumo de la canción le permite a la coreógrafa y docente Inés García de Duran, esposa del compositor, realizar una investigación etnográfica sobre las fiestas populares para comprender la manera en que se relacionaban los hombres y las mujeres en un ambiente festivo. A partir de su trabajo de campo, doña Inés, en compañía de sus estudiantes y bailarines, realiza un entramado que conecta su experiencia profesional con la construcción de una narrativa coreográfica.

En esta se exponen los gestos y comportamientos que, desde una mirada etnográfica, encuentra como insumo de primera mano. En este sentido, el eje central de la coreografía tiene como fundamento un juego de cortejo y conquista. Los rasgos de los personajes intentan ser una imitación, incluso crear un imaginario, sobre lo que debe ser un hombre o una mujer. Por eso, en esta pieza de danza, la figura femenina se caracterizará por estar enmarcada en un prototipo de mujer dócil, refinada, recatada y cautelosa; características que se ponen en tensión cuando se muestra coqueta, difícil de conquistar y deseosa del encuentro con el pareja.

Respecto de lo masculino, el hombre destaca por su porte elegante al caminar, la sutileza en el galanteo y la caballerosidad en el trato que brinda a su compañera en la escena. En esta coreografía, los intérpretes deben buscar que sus cuerpos cumplan, de manera correcta y creíble, con el rol que se les asigna, sí lo logran serán premiados con la corona de su respectivo reinado. El balance entre la caracterización de los roles de género y la ejecución de los pasos de la danza se alcanza con el seguimiento estricto de los tres pasos y las ocho figuras que conforman el Sanjuanero Huilense.

En la figura -la invitación-, el hombre debe mostrarse interesado en la mujer para invitarla a salir, mientras ella encarna una postura gentil y sonriente frente a la propuesta que le acaban de hacer. Los dos se desplazan en -paso fundamental caminado-. Posterior, en la figura de -los ochos-, hay un encuentro en la mitad del escenario en el que, un cruce de piernas, acompañado de un beso o un saludo, posibilita la conexión entre la mirada de los intérpretes y la aprobación para continuar el cortejo. Acto seguido, surgen -los coqueteos-. En este momento, se desdibuja la idea de mujer acechada dado que ella se permite participar del coqueteo de forma activa. Entre tanto, el hombre corresponde acompañando la acción. Entre sonrisas y miradas el hombre realiza el paso de -la arrodillada-, en esta postura ve bailar a su pareja en -paso fundamental de $\frac{3}{4}$ -. En forma

circular, al tiempo que sostiene su pañoleta, la usa como instrumento para realizar los cruces. La mujer se enrolla en ella mientras el hombre la toma por la cintura.

En sincrónica, uno al lado del otro, con -paso fundamental bambuqueado- ambos saltan para ejecutar -la levantada del pie-. Esta acción concluye cuando ella toma el sombrero del hombre y los dos toman direcciones contrarias. Al momento en que la mujer deja el sombrero en el suelo, ella -arrastra el ala-con su pie tres veces, mientras él simula querer recogerlo al mismo tiempo. Casi al final, ella recoge el sombrero, lo pone sobre los rostros de ambos, momento en que el parejo aprovecha para insinuar sus deseos con una acción de secreto y ella, siendo fiel a su rol de mujer hace el paso-secreto/rechazo-. La historia concluye con la salida final en que los dos salen abrazados y felices.

La cualificación del baile El Sanjuanero en una estructura sólida y emblemática deviene de modificaciones que se hacen en cada versión para las diferentes versiones del Festival. En un tiempo se interpretaba el Sanjuanero doble. Consiste en la repetición total de la música y coreografía. De este modo se generaba mayor apropiación del baile por parte de las candidatas. Se creaba una diversidad de lenguajes, sobre una misma danza, que evidenciaba detalles y gestos que exaltaban a las participantes.

Bailar una coreografía dos veces, supone unas ventajas que en determinado momento hicieron los reinados extensos y agotadores para las aspirantes, parejos, banda de músicos, jurados y público. Dadas estas circunstancias, en 1985, se decide crear una versión sencilla que no estuviera sujeta a modificaciones subjetivas. Según Monje (2010), la indumentaria de la danza creada por García de Duran es el resultado de un concurso entre las mellizas Alicia y Elvira Ferro Solano. Cada una hizo una propuesta que exaltaba las virtudes de la mujer huilense.

Alicia determina que el vestuario se componga por una blusa blanca con escote y encaje elaborado a mano. En complemento, Elvira indica una falda, confeccionada en tela satín, con una estructura de semirotonda. La indumentaria se adorna con collares vistosos y flores en el cabello. En paráfrasis de Trujillo (2000), el vestuario del hombre, básico. Camisa blanca, manga larga con pechera, pantalón de paño, cinturón de tres hebillas, rabo e' gallo y sombrero. Según el diccionario digital WordReference, la locución "rabo e' gallo" es el nombre de un pañuelo que el hombre lleva alrededor del cuello en el baile de El Sanjuanero.

La apropiación de El Sanjuanero Huilense al interior del departamento es el fruto de un trabajo histórico de difusión por parte de las entidades gubernamentales. Al ser una expresión danzaria institucionalizada con fines representativos, de identidad y territorio, se hace indispensable que las generaciones la preserven en el largo tiempo. En tal sentido, Alvarado (2011) narra que el 13 de diciembre de 2011 se expide el Decreto No. 1900 con referencia al Baile El Sanjuanero Huilense – Neiva- Colombia, en el cual se estipula un plan de preservación de la expresión cultural que identifica a los huilenses, plantea incluir contenidos dentro del sistema educativo de manera que en los escolares se fomente el conocimiento por el Sanjuanero y la importancia del mismo.

En acuerdo con el decreto, los textos académicos como la Cátedra de la Huilensidad son aliados estratégicos para conservar las tradiciones y promover el sentimiento de pertenencia de la cultura opita. En las aulas de clase se fomenta en los estudiantes la valoración del folclor huilense. Este retoño de la huilensidad nombrado Sanjuanero Huilense, es una expresión danzaria representativa que se construyó con suerte de hechizo por los múltiples participantes y elementos independientes que se vieron implicados en su creación. Cumple con la función institucional y propugna el reconocimiento regional, nacional e internacional.

El imaginario de huilensidad está tan arraigado en las mentes de los huilenses que propicia la escucha de la pieza musical en discotecas y lugares públicos, incluso las personas intentan imitar los pasos más característicos.

4.5 CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD

Al sur de Colombia, en el macizo colombiano, se encuentra el departamento del Huila. Más al sur, donde nace la cordillera central, en medio de las montañas y como camino transitorio para llegar al Cauca está Isnos, municipio ubicado a pocos kilómetros del río Magdalena.

El territorio urbano tiene un perímetro de diez cuadras, en contraste con el área rural que se extiende sobre llanos de caña de azúcar y café. La principal fuente de ingresos deriva del sector agrícola y ganadero. Sus temperaturas bajas generan un clima frío permeado por una fuerte niebla que cobija los amaneceres y que lentamente

desaparece con el paso de las horas. La sensación térmica permanece, aun cuando el sol despliegue sus rayos.

Isnos, para los indígenas significa -piedra sagrada-. De esta cultura se han heredado los cementerios arqueológicos conocidos en nuestro tiempo actual como atracciones turísticas. Son lugares maravillosos que asombran a los espectadores locales, nacionales e internacionales, que propician también un espacio para que el huilense se encuentre con la memoria de lo que ha sido y que nos permite seguir siendo.

En la profundidad de sus montañas, habitadas por hijos de campesinos católicos, conservadores y trabajadores, se conocieron Gloria y Alirio, a la edad de veinticuatro años. El destino y decisiones personales los condujeron a formarse como docentes en la Escuela Normal Superior de Pitalito. Ambos, dedicaron sus vidas a ser docentes en la zona rural del municipio, son los padres de Andrés Camilo y Juan Martín. Actualmente tienen cincuenta y tres años y en ausencia de sus dos hijos, adoptaron una mascota.

Gloria quería ser monja, secretaria o docente, su deseo la conduce a estudiar por un año en un convento en Roma. Se enferma y regresa a Colombia para su recuperación. Conoce la docencia y posteriormente a su esposo.

Alirio quería ser conductor, pero su afinidad con los números lo conduce a estudiar matemáticas, sin embargo, los carros y las motocicletas siempre han estado presentes en su vida. Él, callado y distante, no acostumbraba a expresar emociones o tener gestos de cariño con sus hijos.

Mi nacimiento, el de su primer hijo, Andrés Camilo, los pone en situación de estudiar sus carreras universitarias a distancia. Así vivieron por años en la tranquilidad de Isnos. Su visión sobre el mundo se fundamentaba en su experiencia de vida, transcurrida en la región en la que nacieron, crecieron y que actualmente habitan.

Dada la cercana relación que mis padres tienen con la fe cristiana y la parroquia municipal, nos educaron a mi hermano y a mí en el seno de la religión católica en torno de misas dominicales. Desde la primera infancia nos enseñaron las oraciones necesarias para apoyar el coro colectivo, a respetar el ritual religioso de cada semana, la importancia del silencio, de pedir y, sobre todo, de agradecer con plegarias. Este enfoque católico me conduce a realizar los ritos de la primera comunión y confirmación por iniciativa propia,

orientado por esos deberes inculcados desde casa, y también vale la pena decirlo, por un profundo interés en los regalos de la fiesta.

Continué participando en un sin número de colectivos religiosos que luego impulsaron el deseo de ser sacerdote. Este se disipa a lo largo de la adolescencia, no obstante, los conocimientos y valores humanos adquiridos durante la formación en el Huila giran en torno de la religión, que conduce a la rectitud, el respeto a la autoridad, el sacrificio, sobre todo las renunciaciones a todo pensamiento por fuera del margen de la ley divina. Se configura así mi proceso de identidad manifestado en mi forma de ser, pensar, sentir y actuar generando un vínculo de permanencia con ese ser educado por mis padres, perpetuado por la religión, orientado por la academia.

A la par de esta rigurosa formación tengo mi primera conexión con el mundo exterior, y en este habitaba la danza. A los seis años encuentro en los acordes de la música mis primeras sensaciones de sintonía con la vida. Realizo mis estudios en la escuela primaria y a pesar de ser un infante tengo la sensación de que se ha fracturado algo, aunque no logro identificarlo. La forma de relacionarme con el entorno y de comportarme con las demás personas me expuso a señalamientos que no alcanzaron mi comprensión humana.

Gloria y Alirio siempre atentos a mi llanto, mitigando mi dolor, hicieron todo lo necesario para que las etiquetas que me habían asignado desaparecieran. Mi papá se preocupaba porque su hijo mayor fuese señalado. En aras de ayudar, se dedicó durante un tiempo a jugar conmigo microfútbol para generar posibilidades de interacción con otros hombres y en su infinita inocencia esperaba que adquiriera gestualidades masculinas. Sin importar las circunstancias evidenciaba una actitud respetuosa frente a la notable diferencia que tenía con los hombres del círculo familiar y social más cercano. Lamentablemente, las acusaciones y señalamientos son como el mar: unas veces apacible, en otras la marea sube y en algunos momentos, como un tsunami, destruyen todo.

Jugar baloncesto en lugar de microfútbol y elegir la compañía de mujeres en lugar de hombres dio lugar a torrentes de comentarios negativos. Con el paso del tiempo desarrollé la habilidad de hacer lo que la religión enseña: inclinar la cabeza, pretender no escuchar, evitar ambientes y círculos de personas tóxicas, ser sumiso.

La secundaria no fue diferente. Surgieron cambios: de una institución educativa a otra, de jornada de la mañana a la tarde y de compañeros de clase. Al principio las cosas siempre estaban bien, pero con los meses volvían a ser igual, el sentimiento de no encajar era repetitivo. La negación se convirtió en el refugio que cubría con su manto el verdadero sentimiento de no pertenencia. Los valores humanos y religiosos adquiridos a través de iglesia, familia y escuela fueron la herramienta para superar la desolación causada por el acoso y la persecución de los compañeros de clase.

Ese fue el tiempo de no asumir lo que años después se develaría de manera ineludible en la universidad. Comprendí que la negación del yo femenino y el gusto por los hombres se debía a que, en Isnos, la única representación de la homosexualidad eran una mujer transexual y un hombre gay que ejercía como peluquero. Ambos transgredían la heteronormatividad por medio de su risa en fuertes carcajadas, vestimentas vistosas y comportamientos disruptivos. A cambio de ser auténticos recibían señalamientos y comentarios inclementes por parte de una comunidad netamente católica y conservadora.

En el imaginario del niño, aceptar que era gay representaba un cambio de sexo y, con ello, convertirse en el señalamiento permanente de toda una comunidad. A esa edad no hay preparación para dar frente a esta realidad. No se tiene el valor.

La voz del niño

“Me enseñaron a ser huilense
Me enseñaron a ser hombre
Me enseñaron a ser galán
Me enseñaron a invitar a la mujer”

Subversión de la identidad

La voz del hombre

“Aprendí a ser humano
Aprendí a tener mi propia identidad de género
Aprendí a permitirme ser galanteado
Aprendí a dejarme invitar”

La danza llega a mí como una coincidencia de la vida. Es el momento en que reconozco en un instante, y con firmeza, el sentimiento de haber querido bailar desde siempre. Décimo año de infancia. Participo en la mayoría de los actos cívicos del colegio, formo parte de la agrupación folclórica municipal y descubro que mover el cuerpo, al ritmo de la música, me hacía sentir seguro. No había otro espacio o actividad que me brindara lo mismo. Subir al escenario me llenaba de orgullo y gustaba de ser observado.

La danza se convierte en la apertura de caminos. Conocer otros municipios y departamentos, ser integrante de agrupaciones que me inspiraron a continuar y persistir, compartir con personas que me guiaron en la toma de decisiones, fueron factores decisivos en la construcción de la identidad del Camilo adulto. En contra de todo pronóstico, con los miedos de madre y las angustias de padre sobre mis hombros y, con la convicción que me ha acompañado hasta el tiempo presente, tomé la decisión de estudiar un programa profesional en danza. En consecuencia, cambió de manera significativa mi forma de ver, sentir y habitar el mundo.

Abandonar la tierra de promisión se intuía como algo más complejo. En los proyectos de vida que escribía en el bachillerato me visionaba construyendo una historia en tierras opitas, aferrado a las tradiciones, la música y la gente. De manera contraria, viviendo en Medellín, a dieciocho horas del hogar natal, encontré paz y tranquilidad. Añoraba la fraternidad que brinda una familia, pero ansiaba iniciar de cero, escribir una nueva historia alrededor de algo que me movía desde muy pequeño. En este momento de mi vida, el sacrificio aprendido en la religión católica dio un giro completo, tomó un nuevo significado. Encontré aquello que me brindaría la fuerza para sacrificar y arriesgar, para ser valiente: la danza.

Iniciar nuevas rutas puede traer peripecias. La vida académica presentaba un nuevo panorama. Las dinámicas de la ciudad se sentían ajenas. La soledad se hizo presente por largos periodos de tiempo, no estaban en esta nueva vivencia Alirio y Gloria, tampoco Juan, mi hermano menor. Los cambios surgieron en todos los aspectos. La estigmatización a la que estaba acostumbrado desaparece; cesa el cuestionamiento interno y externo por mi preferencia sexual frente a los hombres, mujeres o ambos. Mis compañeros de clase lo intuyen, de igual manera que los compañeros de clase de la primaria y el bachillerato. En una gran diferencia, los de la universidad lo aceptaban.

Durante mi formación en el pregrado tuve la oportunidad de desarrollar mis ideas y a la par de ellas mi identidad. Tomé mis recuerdos, aprendizajes y anhelos para edificar una nueva vida a través del descubrimiento de quién era y quién quería ser. Comprendí mi cuerpo y la relación que tenía con el mundo. En un intento por desestructurar mi pasado descubrí que el Huila aún estaba presente.

La presencia huilense puso de manifiesto que la tradición establecida en mi durante diecisiete años se encontraba latente en la actualidad que habito. Es así como logro reconocer que mi quehacer artístico había sido coartado por la preocupación heredada de mis padres con respecto del qué dirán, y por esta misma razón, no encontraba la fortaleza para decirle a Gloria y Alirio que la tesis para obtener el título universitario abordaba la temática gay a la vez que develaba las vivencias de un bar de la ciudad y las relaciones homoeróticas que sucedían en él, acciones de las cuales su hijo era espectador y partícipe.

Aunque pase el tiempo las heridas no sanan, por ello esta verdad permanece oculta para mis padres. El miedo al rechazo y al señalamiento siguen vigentes. No obstante, he confrontado mis temores a través de la danza y las propuestas artísticas que exponen mi intimidad. Desarrolla la capacidad de exponerme toma relevancia en mis estudios de maestría. El debate entre teorías sobre arte, ciencias humanas y filosofía me permiten tener una comprensión más precisa sobre mi rol de candidato a magíster en artes. Esta comprensión de mi ser profesional me permite descubrir otras facetas internas. Mi reconocimiento personal posibilita que muchas vivencias cobren sentido y la difusa ruta sobre mi futuro se aclare y construya con el tiempo.

En este devenir profesional abordo teorías feministas. Al inicio la percepción sobre ellas era muy ingenua. Me debatía en comprender las relaciones de poder entre hombre y mujer establecidas en la danza contemporánea en contraposición con las que se manifiestan en la danza tradicional El Sanjuanero Huilense.

Producto de numerosas indagaciones y análisis de carácter reflexivo elaboré una propuesta que abordaba género, patriarcado y resignificación. En varias instancias del camino me sentí ajeno a la propuesta. No encontraba su relación directa, ni su lugar de enunciación. Un sin número de preguntas comenzaron a surgir en torno a mi deseo real por hablar sobre un territorio al que pertenecía pero que ya no habitaba, de incurrir a una

expresión danzaría que me sabía de memoria pero que no había replicado durante un largo periodo de tiempo.

El proceso continúa y me encuentro con el eureka que todo investigador anhela, el concepto de huilensidad. Su carácter autóctono y arraigado me impedía visualizarlo como un agente externo. Fue entonces el momento de recurrir a la memoria de mi tiempo en el Huila, de mi formación académica, artística y a las enseñanzas heredadas desde casa, fue momento de recurrir a mi proceso identitario. En ese momento, un sentido de alerta se activa y me permite reconocer cada factor del sujeto que creía ser y el que era. Decido darme la oportunidad de profundizar en mi intimidad y utilizarla como medio para comenzar a problematizar el género, la tradición, la danza y mi rol como intérprete y creador.

4.5.1. Anécdotas de un hombre huilense que baila

En el devenir como Licenciado en Educación Básica en Danza surge el primer constructo artístico con una intencionalidad a nivel social de carácter político clara: develar la realidad de los hombres y mujeres homosexuales que, desde el ocultamiento que la sociedad les confiere, se congregan en lugares que abren sus puertas para el encuentro con el propio ser que busca su reflejo en el otro.

Esta es la historia de las cargas que se ponen en los hombros de los niños y que se sopesan hasta la adultez, girando en detrimento del sujeto. Mi experiencia de vida ha sido atravesada por decretos, posturas radicales, conveniencias y convenciones sociales. Me fueron heredadas las carencias de la humanidad y con ellas formé mi espíritu. No me quedó más opción que despojarme, deconstruirme y transformarme en nuevo ser. Las carencias se suplieron con nuevas realidades, profundas, sensibles: humanidad pura desplegada en el arte, la música, la danza.

Mi vivencia al interior del espacio familiar no es ajena a lo que sucede en otras familias. Posiblemente surja en el tiempo de la colonización y su influjo llega hasta nuestro tiempo presente. En esta medida los comportamientos y acciones que se manifiestan de manera individual representan una colectividad territorial y ratifican las relaciones patriarcales históricas.

Tener la oportunidad de identificarlas ha sido un arma de doble filo, ha generado una serie de oposiciones entre los conocimientos que adquirí en mis primeros diecisiete

años de existencia y lo que he aprendido en mi formación profesional. De los primeros años recuerdo que, en las clases de música, uno de los indicadores de logro era aprender a cantar correctamente el Sanjuanero y construir rajaleñas al son de tamboras o guitarras. De igual modo, en el área de educación física nos enseñaron a bambuquear, caminar en punta talón, hacer contradanza para las mujeres y las ocho figuras que componen la estructura de El Sanjuanero.

A temprana edad comprendí que el hombre se encarga de llevar las riendas de la coreografía. Durante más de dos minutos es el soporte de la mujer y el encargado de que todo salga a la perfección. En esta labor no sólo debía entender y ejecutar mi rol a la perfección, también tenía la obligación de comprender, explicar, corregir y velar porque la mujer encarnara en su cuerpo el papel que interpretaba en el reinado. Por esto y más, ser pareja de Sanjuanero Huilense implica ser un pedagogo y un replicador de la tradición, cada pauta que se enseña a una candidata contribuye a la conservación de la memoria del folclor de la región.

En ese mismo sentido, el devenir hombre desde la danza tradicional, también fue una experiencia que marcó mi yo sujeto. Recuerdo a mis profesores de danza presionarme para llevar un porte elegante y anular cualquier amaneramiento. En aquel entonces no entendía la solicitud que me hacían. Como niño y adolescente, mi inquietud personal no giraba en rededor de algo inconsciente e inherente, lo realmente vital era la pulsación por el movimiento.

Según la danza folclórica, los campesinos son seres que se enmarcan estrictamente a un régimen binario heterosexual, sin dar cabida a aquellas expresiones del cuerpo no hegemónicas. En acuerdo con este régimen, mi tiempo como intérprete en el Huila me permitió generar un reconocimiento de aquellos rasgos que debía ocultar, porque no hacían parte del esquema tradicional.

A pesar de lo explicitado, mis deseos me llevaban a la contradicción de querer colocarme una falda para sentir el pollerín cubriendo mis piernas, hacer la levantada del pie y ver la pomposidad que generaba. Estos pensamientos nunca salieron de mi interior por temor a la corrección o la burla. Mi miedo a ser señalado y reprimido probablemente no era un caso aislado, tal vez en otros también se generaba la pregunta por la correcta

interpretación de ese hombre elegante, varonil y conquistador. Pudiese ser que no se sentían representados en él y que, aun así, debían ceñirse al pie de esa figura.

Visualizar la región en la que crecí, desde un enfoque totalmente diferente al que había idealizado me genera incomodidad, en específico, cuando rastreo en el proceso de indagación el influjo de poderes hegemónicos instaurados en la comunidad huilense a través de discursos institucionales y gubernamentales. Este tipo de discursos surge como una serie de elementos individuales de la cultura que fueron replicados en mí, con los que me sentía cómodo y de los que ahora difiero. Por esta razón, me desconcierta la hegemonía con la cual están posesionados y me pregunto por formas paralelas o adversas de representación.

La misión que emprendieron ha funcionado por décadas, en efecto, considero que formo parte del resultado de su trabajo. Tan afianzada está la cultura huilense en mí que, aun después de entender sus discursos a fondo, continúa ocupando el lugar de un pedestal, aún la puedo respetar y la siento como mía. El sentimiento de nostalgia es tan grande que, en el primer año de vivir en Medellín, quise seguir bailando danza tradicional, pero la ausencia de ritmos del Huila interpretados coreográficamente me hicieron desistir.

De hecho, hasta hoy día, cuando veo bailar las danzas tradicionales del Huila: Sanjuanero, bambucos, pasillos y rajaleñas, me cuesta no fijarme en la ejecución de los pasos y generar críticas mentales y reproches por su falta de fidelidad con las coreografías tradicionales. La dualidad que me suscita un proceso de auto-reconocimiento y a la vez el rechazo de este, hace que me pregunte por propuestas similares, recursos teóricos y prácticas que, desde su particularidad contextual, ayudan a esclarecer las intenciones comunicativas de mi subjetividad.

Puedo interpretar la revisión documental del proceso de indagación como un lugar en que el rizoma estuvo presente. Me di la oportunidad de tomar diferentes caminos de manera aleatoria para establecer conexiones entre los pensamientos ajenos y mis necesidades creativas. Como resultado pude expandirme, pero de la misma manera volví a mí, reconocí la importancia de la participación implícita que tiene mi cuerpo y su historia.

Conforme avanzaba el tiempo y con la incertidumbre que me generaba esta búsqueda, tuve la oportunidad de llegar a una serie de relatos que alimentaron mi

curiosidad por comprender la decolonialidad y el feminismo vinculado con un movimiento cultural o experiencia particular. Consideré importante el abordaje de estos temas en la construcción de una ruta adecuada de investigación. En una suerte de motivación tuve la oportunidad de leer la experiencia de Segato (2018). Su vínculo entre el trabajo antropológico desde la etnografía con el autobiográfico desde la emocionalidad, me permitieron comprender las bases del territorio. Su trabajo me permite comprender, de manera breve y sencilla, el nacimiento de estos conceptos, pude ordenarlos en mi mente y apropiarme de ese conocimiento. En consecuencia, encontré las herramientas para darle voz a mi subjetividad

Me identifiqué con su voz y sentimientos por la manera en que explica las relaciones de poder sujeto-Estado, adjudicadas a los dogmas que trajo la colonia, junto con la agresividad con la que fueron impuestos. Estos factores los analiza de manera posterior a su trabajo con una comunidad religiosa afrobrasileña. Lo explicitado se suma a mi necesidad de querer mencionar algo que no estaba establecido en la cultura opita.

De esta manera, expongo las contradicciones a las que me he visto sometido desde la infancia, la ingenuidad con la que he abarcado mis rutas de investigación y las metodologías con las que ejerzo la creación. También comparto un poco de mi intimidad personal y familiar. Pretendo aclarar que mi voz fue impulsada por mis anécdotas de vida y reafirmo mi necesidad de enunciar un territorio y la identidad colectiva que se ha construido en torno del concepto de huilensidad, palabra que reconozco por medio de una serie de tensiones y dualidades en mi yo huilense.

Encuentro, en la exploración pertinente con esta investigación, una vía libre para hablar sin censura, con el criterio necesario para generar una reflexión en clave con mi identificación como un hombre del departamento del Huila que danza. El resultado de mi reflexión es que deseo poner en tensión mi particularidad como hombre huilense que no habita la región y mi experiencia como artista. Pretendo formular un proceso que desarticula lo que mi núcleo familiar me heredó, sumado a lo que el territorio donde nací me impregnó año tras año y convertirlo en una experiencia sensible desde el movimiento de danza trazado por mis recuerdos.

Con base en lo manifestado, siento que las limitaciones de comportamiento que me fueron asignadas a través de la cultura opita son agresivas y no favorecieron mi

proceso de crianza y que en muchos momentos de mi existencia restringieron mi accionar como sujeto en relación con las experiencias de la vida cotidiana.

A pesar de mi sentir, creo en el respeto y reconozco las manifestaciones folclóricas como un legado patrimonial que, a su vez, construyen la historia y memoria de un pueblo. No obstante, en el caso de las concepciones culturales como la huilensidad, donde se concibe un ritual festivo para conmemorar una identidad, logro percibir un discurso de poder y control que está adornado por la emocionalidad, el agasajo y la parafernalia de las fiestas. Desde mi perspectiva, las pequeñas dosis de felicidad que producen estos certámenes son manifestaciones de pan y circo que distraen a un pueblo de los elementos más esenciales de la vida cotidiana o una reflexión de esta.

En junio de 2019 visité de nuevo el Huila. Habían pasado varios años desde la última vez que transité las calles calurosas y húmedas de Neiva. Al llegar a la terminal de transporte la banda papayera nos estaba esperando con su música sampedrina.

Estas canciones siguieron sonando en la radio del taxi que tomé rumbo a casa. Los lugares estaban llenos de un ambiente festivo que se podía tocar y sentir, los colores eran más relucientes mientras los acordes musicales inundaban cada rincón por el que transitaba. La emoción en mí era difícil de ocultar, la capital del Huila fue decisiva para mi vida, la majestuosidad de sus eventos me inspiró a llenarme de danza y seguir una carrera artística. A pesar del regocijo de volver al departamento en que crecí, mi experiencia sensorial era diferente, estaba del otro lado de la festividad, en las graderías de los eventos. Mi lugar siempre estuvo en el escenario o en la comparsa, así mismo, de mi boca siempre salía el nombre de una candidata a la que debía brindar apoyo.

La tarea que me había propuesto con este retorno implicaba pasar largas horas conviviendo en los lugares que de niño recorrí vestido de campesino huilense. Quería que el retumbar de las tamboras me hiciera estremecer en compañía del chucho, la marrana y la charrasca. Necesitaba tener en mi cuerpo el sentir opita a flor de piel.

Desde mi llegada, y los días siguientes, estuve varias horas presenciando numerosos concursos y eventos, cada uno exaltaba con la danza y la música las expresiones más representativas de la región. Los cuerpos de los bailarines se acoplaban a la perfección con los ritmos más característicos del Huila. Los espectadores disfrutábamos con alegría y asombro cada una de las propuestas, los aplausos eran

constantes y aturdidores, las comitivas siempre estaban presentes mostrando su apoyo con tambores y silbatos.

La música por su parte me hacía viajar entre sus acordes, en unas ocasiones reí con las coplas picarescas y en otras suspiraba con la descripción de los paisajes que narran las letras de las canciones. Tuve la oportunidad de estar en tres reinados: Reinado Señorita Neiva, Reinado Departamental del Bambuco y Reinado Nacional de Bambuco. Para mi sorpresa, todos fueron totalmente diferentes.

El ambiente que se vivía entre los asistentes era tenso, a pesar de ser un evento público y gratuito, las graderías estaban llenas de fronteras delimitadas con afiches y pancartas, haciendo difícil tener acceso a determinados espacios de la tribuna. Reconocí que la calidad interpretativa de las candidatas variaba entre un evento y otro. A pesar de esto, me asombraba con la manera en que las personas del público contenían la respiración con el paso de -la arrastrada del ala- y la forma en la que vitoreaba si su representante lograba tocar el sombrero de forma exitosa.

5. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

Los instrumentos de investigación que se ponen en consideración para el desarrollo de este proyecto giran en torno de un eje que los transversaliza: el reconocimiento del propio ser de cara a su proceso identitario que involucra el conocimiento situado. Teniendo esta claridad interpretativa se hace uso de la observación participante, la entrevista y la historia oral. Estos instrumentos posibilitan el acercamiento tranquilo, sereno y genuino a la cultura opita, las maneras en que las personas se adhieren a ella o la contravienen en pro de manifestar su auténtico sentir frente a la vida, la forma de expresarla y de ubicarse al interior de un territorio.

La función social de observar una cultura, desde un enfoque ético, requiere que el investigador asuma una postura que le permita legitimar la información que recoge y triangularla con la que le suministran los instrumentos complementarios. De este modo se favorece el análisis y contraste de los resultados con respecto de los comportamientos sociales que pueden medirse en acuerdo con lo qué, el cómo y en qué momento se observa.

El qué obedece a las segregaciones que vivencian hombres y mujeres a la luz de la disciplina opita instaurada a través de un documento maestro: Cátedra de la huilensidad. El cómo se corresponde con las manifestaciones artísticas a través de la danza del bambuco. El momento ideal para desplegar esta investigación es el Reinado Nacional de Bambuco en clave con el reinado contracultura de las candidatas transgénero. Manifestado esto, se acude a los planteamientos de Kawulich (2006) sobre la observación participante. En sus presupuestos la autora explicita que los descubrimientos a que llegue el investigador a través de este instrumento son testimonio de una verdad en la medida en que ha vivido en la cultura de estudio. En sus palabras, “vivir en la cultura faculta al investigador para participar en las actividades diarias; a través de esta vivencia accede a miembros de la comunidad que le puedan explicar el significado que tales actividades tienen para ellos y puede usar las conversaciones para extraer datos” (p. 11). En igual sentido la autora pone en consideración las posturas del observador. Esto implica el grado en que se vincula con la realidad en estudio brindando calidad a los datos que recoge. Con la aplicación de este instrumento se brinda al proceso

de investigación una fotografía social que da cuenta de la realidad y las diferentes maneras en que sus actores la perciben.

El segundo instrumento de investigación se orienta por los presupuestos de Fontana y Frey en Denzin y Lincoln (2015). Para los autores, la entrevista “es una de las formas más poderosas con las que podemos tratar de comprender a los demás seres humanos dado que se produce en un contexto situado, (p. 145) (...) favoreciendo la recolección de los registros verbales y las características no verbales de la conversación” (p. 173). Con este instrumento, se hace acopio de momentos de la historia de una cultura, incluso de sus pronunciamientos políticos, porque brinda un escenario de escucha a las voces de personas que por razón de su proceso identitario han sido marginadas.

Entrevistar las candidatas del reinado trans permitió a la vez complementar la lectura que habita en sus representaciones danzarias del bambuco. A través de estas transmiten su sentimiento e ilustran con claridad su condición de opresión de cara al ocultamiento que amerita su identidad de género. Leer su baile, como si se leyese un texto escrito, propicia la comprensión de esta contra cultura, y en esta comprensión devela la postura del investigador en relación con los actores del fenómeno indagado.

La indagación por los actores sociales de la cultura opita orienta la búsqueda de personas que sintieron, en pleno, la segregación de esta, el posterior ocultamiento y el silenciamiento de su voz. Era entonces propicio el momento para recoger las voces y convocar el sentir de un grupo de personas que vivenciaban su propia contra cultura.

Se entrevistaron cuatro personas en el marco del Reinado Nacional del Bambuco- De ellos una mujer y tres hombres. Para los reinados trans se entrevistaron dos mujeres y un hombre gay. Se realizó entrevista semiestructurada que tomó como punto de partida las siguientes preguntas de base:

1. ¿Qué es el concepto de huilensidad, y en clave con ello, qué significa el baile El Sanjuanero?
2. ¿Qué significa ser mujer u hombre huilense?
3. ¿Cómo ha vivido su experiencia de cara a este certamen de belleza?

El sentir manifestado por los actores de esta realidad se recoge de manera más profunda a través del tercer instrumento de investigación: La historia oral. Este brinda soporte al proceso de indagación, en primera instancia sobre el contexto, la realidad social y los actores vinculados a ella. Se hace más interesante para este proyecto la historia oral porque, tal como lo afirma Galeano (2018), “la fuente oral posibilita devolver la voz a aquellos sin voz” (p. 88), y propicia la construcción de una historia que recoge, desde los argumentos más primarios y subjetivos, hasta los más objetivos, sólidos e irrefutables, los diferentes enfoques, percepciones y sentires del entorno social que se está abordando. De tal manera acerca al investigador no solo a la realidad inmediata, sino también a los precedentes que trae del pasado para obtener una comprensión más profunda de la realidad social.

La completa identificación con este instrumento de investigación radica en que estructura, por medio de narraciones testimoniales, los recuerdos que forman la historia de un pueblo, factor indispensable en este proyecto dado que se carece de registros y documentos históricos, ya que los reinados trans no se han documentado, y se han quedado relegados bajo el manto del ocultamiento. Este instrumento también permite, desde un enfoque etnográfico “conocer la estructura y la diversidad de una cultura: sus rasgos, visión del mundo y formas de relación con el medio” (Galeano 2018, p. 84). En este sentido, la historia oral se toma como estrategia para alcanzar una comprensión de la situación real que vivencian los diversos actores de la sociedad huilense. En complemento e interpretando a la autora, cobra una validez relevante porque también propicia el encuentro del investigador con su proceso autoetnográfico a través de poner al servicio de la investigación, los insumos que recoge de su propia historia de vida.

Holmes, en Denzin y Lincoln (2015), afirma que “la autoetnografía escribe un mundo en movimiento, de cambio constante, de crisis y resolución; crea momentos cargados de claridad, conexión y cambio” (p.273). Gracias a sus estudios logra determinar que la práctica de la autoetnografía es un moldeamiento originado en la historia performativa, encuentra en los relatos la interpretación del pasado a través de una traducción y transformación de los contextos investigados y con ello, una aproximación a los contextos que serán estudiados en el futuro.

En calidad de investigador y, a la luz de los presupuestos de la autora, logro la comprensión sobre como una autoetnografía performativa se convierte en un inventario de mí mismo, de mi historia personal, y también de los otros a los que he observado, entrevistado y estudiado. Es un acto de interpretación de lo recogido a través de la indagación que decanta en una creación, en movimiento genuino, honesto, resiliente y denunciante.

Para Holmes la autoetnografía es: “definir un escenario, contar un relato, trazar conexiones intrincadas entre la vida y el arte, la experiencia y la teoría, le evocación y la explicación, y luego, dejar que las cosas sucedan (...) atestiguar la experiencia y testimoniar acerca del poder sin repudios” (p. 266) y complemento, autoetnografía es creer que la danza importa y bailar para crear el momento, para girar los pies en un territorio, para tomar conciencia de él, para crear un encuentro político entre lo danzado, lo expresado, lo callado, lo ocultado, lo por fin develado que hará que un proceso autoetnográfico sea capaz de cambiar la visión de este mundo estudiado, analizado, vivido, narrado, expuesto.

La autoetnografía me representa como individuo en mi proceso autoidentitario. Significa para mí la posibilidad tangible de crear una obra artística que vincula intersubjetividades: la de los actores de esta realidad en estudio con mi propia vivencia de esta cultura, estableciendo una comunicación taxativa, no con palabras, sino a través del gesto, del movimiento, de los ritmos de la música, de las ausencias del sonido, elegidas de manera intencionada para evidenciar las percepciones, sentires y vivencias de los candidatos a reinados de belleza; ya no sobre el papel y con palabras como en este informe de investigación, sino sobre el escenario danzado, forzado en momentos, espontáneo en instantes, vivido y que promulga lo que para otros fue sancionado. En la autoetnografía encontré la posibilidad de expresar mi experiencia de vida a través de la danza, hasta entonces no manifestada, porque con palabras nunca lograría ser lo suficientemente expresada.

Esta movimiento danzario, como expresión de lo estético me conecta con la belleza y desde un enfoque investigativo me permito tomarla como instrumento para medir lo que de manera condicionada ha sido aceptado por la sociedad como válido para demostrar al mundo el estándar de la hermosura, que es en sí mismo un factor de

exclusión, pues lo que afirma *per se* la coronación de una reina no es más que la negación de la belleza de todas las candidatas que los jurados determinan como imperfectas, porque la lista de no aprobación es más larga que el camino que recorre cada candidata para llegar al momento de su elección. Se recibe como galardón una corona que enaltece determinada belleza y que, a cambio de gritar una verdad, pone sobre hombros de gigantes hegemónicos una realidad de beneficios propios, de élites convenientes, que ocultan el verdadero horror que se esconde tras la sonrisa fingida, extendida durante horas por parte de una candidata a reina que lo ha dado todo para salir del evento completamente vacía.

Esta experiencia autoetnográfica me permite a la vez que investigar, develar mi propia sonrisa de candidata a reina, extendida en el tiempo, a través de los años, aceptando con abnegación cada evento y momento que familia, sociedad y academia me han impuesto. Mi experiencia de vida obtuvo sentido en esta construcción de pensamiento, porque encontré en la fragilidad de mi experiencia humana la fortaleza artística. Escojo este proceso de indagación como el lugar del conocimiento situado.

Es así como mi momento de llegada a la autoetnografía es el lugar de la enunciación desde un enfoque pragmático. Desde ese lugar me percaté de que no tenía intérpretes pertenecientes al territorio huilense que hubiesen experimentado en viva esencia el rigor de la cultura opita. Tomé así la decisión de no exponer la obra a la vivencia de intérpretes que no conociesen en carne propia los soslayos de la disciplina huilense. En ese momento elijo hacer una apuesta por poner estos dos sujetos, investigador e investigado, estos dos roles en mi cuerpo para encarnarlos. A partir de ahí comienzo a entender muchas cosas que han atravesado mi crianza en el Huila.

Inicio de este modo un camino para poner sobre la escena la imbricación de todo lo recogido a través de los diferentes instrumentos de investigación, reconociendo en ello que me indagué a mí mismo. Y al develarme, me encontré. En el encuentro de estos dos sujetos me encontré de manera personal y me expresé desde el arte con cada paso, en cada ritmo, incluso sin ritmo, en cada mirada, en cada sonrisa extendida para establecer un lenguaje que comunicara mi postura de cara a esta realidad en estudio.

Lo expuesto hasta el momento me permite comprender, con claridad desde mis actos, en qué consiste una investigación en artes. Estudiando a Sánchez (2013) le

encuentro sentido a que una investigación en artes no podría funcionar como una acción desvinculada de la práctica artística, pero si como una faceta de la práctica en sí. En sus palabras la investigación en artes es “un proceso de conocimiento, y esto se debe a que la presentación pública de un proceso artístico forma parte del proceso, pero no es idéntica al proceso y, por tanto, no resume el conocimiento construido. En este sentido, tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico (p. 37).

En complemento Daza (2009) expone que “en la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno” (p.91). Interpretando este presupuesto, una obra de arte, basada en la metodología de investigación cualitativa investigación – acción, informa a la comunidad científica, a través de una obra de danza, en este caso, de contracultura y denuncia de cara a un poder hegemónico que se entretene al interior de la cultura opita, los verdaderos indicios de una problemática social que amerita ser estudiada, indagada, develada, y frente de la cual, la pieza de arte, en complemento con este informe de investigación, se comporta y convierte en un agente político de cara a un cambio necesario y consciente sobre el lugar del otro al interior del mismo territorio, porque dado este escenario, se deben fracturar las cátedras disciplinares que dan cabida, sustento y vía libre a los sometimientos de los que son víctimas lo más necesitados de tener su propia voz desprovista de encadenamientos. Es de esta manera como este proyecto de investigación creación se convierte en aporte dado que informa sobre los sucesos que desde la cultura opita generan segregación, exclusión y sometimiento a una heretnormatividad que carece de sentido es estos tiempos contemporáneos. En suma, Daza afirma que la investigación creación genera la posibilidad de crear arte como forma de investigación:

(...) como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación. (p. 91).

5.1 ENTREVISTAS

Recorrer un camino permeado de nostalgia de mi vida huilense fue clave para identificar las personas que debía entrevistar en este proceso de construcción de la memoria, porque acudí a la intuición para identificar a quienes, y en qué momento contactar. Tomar la decisión de retornar al Huila tenía por objeto presenciar los siguientes reinados: Reinado Señorita Neiva, Reinado Departamental del Bambuco, Reinado Nacional de Bambuco, Festival Folclórico, Reinado Nacional Trans del Bambuco y Reinado Nacional de las Colonias. Para mi sorpresa, todos fueron totalmente diferentes, cada uno tenía un público propio y la reina elegida representaba los intereses propios de su sector.

En total se entrevistaron siete personas. Cuatro, en el marco del Reinado Nacional del Bambuco- de ellos una mujer y tres hombres. En el reinado trans se entrevistaron dos mujeres y un hombre gay. El estudio de referentes teóricos, la indagación de este contexto y mis propias memorias sobre la vida en el Huila me permitieron establecer los temas que debía abordar en acuerdo con las siguientes categorías:

Categoría: estereotipo del trans, sujeto a la norma

Categoría: el lugar político del reinado

Categoría: el modelo heteronormativo

Teniendo claro las categorizaciones tomé tres preguntas que me sirvieron como eje para establecer la ruta de indagación. En cada momento de diálogo con los entrevistados las utilicé en diferente orden, le brindé prelación a la espontaneidad de los sujetos para narrar sus vivencias y manifestar su voz, y daba continuidad al encuentro a la luz de estos cuestionamientos:

1. ¿Qué es el concepto de huilensidad, y en clave con ello que significa el baile El Sanjuanero?
2. ¿Qué significa ser mujer u hombre huilense?
3. ¿Cómo ha vivido su experiencia de cara a este certamen de belleza?

Los entrevistados pudieron exponer su historia que antecede a los reinados trans y su postura frente a ellos. Me vi en la necesidad investigativa de tomar información sobre

esta realidad en estudio de estas fuentes directas dado que la investigación documental en archivos históricos, libros y revistas no arrojó resultados positivos. Me permito interpretar que el velo que cubre estos ocultamientos se visibiliza a través de la ausencia de información sistematizada sobre los reinados trans del bambuco que se desarrollan en el departamento, por tanto, puedo dar fe de que la información sobre las manifestaciones culturales disidentes en el Huila es nula.

El desarrollo de las entrevistas lo narro en el siguiente orden. Inicialmente entrevisté personas involucradas en los diferentes reinados del bambuco que se celebran en el Departamento del Huila. Entre ellos estuvieron parejas oficiales y una ex candidata al Reinado Nacional del Bambuco. En algunas entrevistas fue propicio preguntar sobre la visión que tenían de las características de una reina nacional del bambuco.

5.2 ESTRUCTURA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN DANZA

La información para exponer en este apartado da cuenta del proceso de la creación de la obra de danza contemporánea producto del proceso de investigación. El primer insumo de análisis que tomo es sobre el baile de El Sanjuanero. En el año 2019, como punto de partida hacia la creación de la obra, realizo un dueto de danza. Durante su construcción, exploré el paso fundamental número tres –el bambuqueado- con el objetivo de alcanzar una desconfiguración y reconfiguración de este; en el baile original está estructurado de manera circular. En la reconfiguración inicié la modificación con el vestuario de los bailarines eligiendo una trusa en color piel. Opté por iniciar el baile con el paso, de este modo fracturé el estándar del baile al abordar el público que asiste a la sala. Los bailarines les entregamos un ramillete de flores acompañado de una serie de instrucciones que orientaban sus proceder.

Los asistentes del público toman las flores y se desplazan por todo el espacio y, al deshojar la flor, repiten de manera constante la frase –me quiere, no me quiere-. Al tiempo, los bailarines danzamos en pareja por el espacio de forma circular. Al terminar la pieza coreográfica, el suelo, tapizado con pétalos de flor, se convierte en el nuevo escenario de los danzarines que hacemos acopio de esta nueva configuración para cumplir con el propósito de desconfigurar el paso tradicional, en consecuencia, liberamos nuestros cuerpos de la rigidez y nos permitimos ser laxos con los movimientos.

Posterior de esta presentación inicié una búsqueda extensiva sobre las posibles alternativas de dar continuidad al proceso de deconstrucción de las tradiciones danzarias del Huila con el propósito de hacer una apertura de nuevos canales de comunicación y de transmisión de sentidos a través de la danza en espacios y lugares que han estado permeados por políticas que excluyen de manera directa toda conducta que no esté orientada por los manuales de la –Cátedra de la Huilensidad-.

Orientado por esta idea busqué expresiones artísticas manifestadas en la periferia de lo huilense y me topé con los reinados trans. Al encontrarlos descubrí que estaban en sintonía con mi intención de develar formas alternativas de representación. El conocimiento de estos reinados del bambuco dentro de la investigación-creación fue un primer paso que marcó un antes y un después; el aporte que brindaron a esta obra fue vital porque se han construido a contracorriente de un sistema hegemónico que no vela por ellos. Su posición política es un ejemplo de subversión a los ideales del cuerpo y la norma que me brindó inspiración.

La historia de estas manifestaciones artísticas cuenta con un bagaje de treinta y cinco años que no se encuentra documentado, ni publicitado. En la indagación que realicé no encontré un solo testimonio de su presencia en la danza ni en la celebración de certámenes, no son reconocidos ni existen memorias de su proceso. La carencia de publicaciones me condujo a buscar información de fuentes directas haciendo uso del método de investigación cualitativa con el formato de entrevista abierta. La narración de sus historias me ayudó a generar un panorama contextual de la importancia de estos espacios para la comunidad LGBTI en el departamento del Huila; también me conduce a interrogarme por cómo configurar un cuerpo sin género. A través de la reflexión en torno a la respuesta oriento la construcción del personaje danzario y llego a la conclusión de traer a la escena el planteamiento de ocultarle el sexo tomando a la vez como referente visual los maniqués de las vitrinas de ropa que son asexuados.

Al interior de esta construcción requería mayor información para llevar esta idea a la escena, por tanto, acudí a miembros de la comunidad LGTBI. Uno de ellos me explicó el procedimiento que realizan para ocultar sus genitales y de manera gentil me solicitó conservar su anonimato. Esta vivencia me permite la configuración de un cuerpo que,

tomando como recurso cinta adhesiva transparente y cinta quirúrgica con pegante, encuentra una estructura biológica sin condición de sexo.



Fotografía 1. Ocultamiento del sexo. Fuente propia

Para dar una transición completa al personaje opto por despojarlo de toda velloidad en sus genitales y extendiendo la idea a la totalidad del cuerpo incluyendo, de manera trascendente, el retiro de las cejas en el rostro usando como recurso técnicas de maquillaje que incluyen un pegante específico para cubrirlas y dar la ilusión óptica de desaparecerlas. Esta ilusión visual se optimiza con la aplicación de base correctora, polvos compactos y traslúcidos.



Fotografía 2. Ocultamiento de las cejas. Fuente propia

Entra a escena un cuerpo semidesnudo. A medida que avanza por el espacio dibuja en su rostro una sonrisa tensa que va de tímida a muy expresiva. Tal tensión intenta reflejar el sentimiento genuino que vivencian las aspirantes a reina durante los diferentes momentos del certamen en los cuales deben sostener, por espacios largos de tiempo, una sonrisa a flor de piel, llamativa, cautivadora, que expresa una inmensa alegría que comparten con el público a través del movimiento de su mano derecha en expresión de saludo, a la vez que envían besos a sus espectadores desde sus carrozas. El personaje en escena hace acopio de esta realidad y la usa como recurso para manifestar su sentir íntimo a través de sonidos guturales que de manera progresiva se convierten en el canto de El Sanjuanero.



Fotografía 3. Sonrisa tensa. Fuente propia

En paralelo con el canto su cuerpo se desplaza hacia atrás. En esta parte del escenario se encuentran dispuestas unas cadenas que se desprenden del techo. De ellas se encuentran colgados los trajes típicos que usan las aspirantes a reina para interpretar con su baile el Sanjuanero. En complemento también se encuentra exhibido el traje típico del parejo de la candidata. El traje de la mujer se compone de falda y camisa. El traje del hombre se compone del sombrero, el rabo e' gallo, la camisa, la pechera, el cinturón y el pantalón.



Fotografía 4. Trajes en cadenas. Fuente propia

El personaje de la obra empieza a ponerse la vestimenta a la vez que continúa con su canto de El Sanjuanero. Al terminar de colocarse todo el atuendo se ubica en el centro del escenario. La dramaturgia para esta escena tiene por objeto desdibujar el paso de -la invitación-; en efecto, el personaje de la obra realiza primero los gestos correspondientes con la invitación por parte del bailarín masculino y, a continuación, los de la bailarina.

La intención comunicativa de esta escena la obtengo con un pregrabado que contiene las instrucciones que debe seguir el personaje, basado en diferentes manuales que expide el Departamento del Huila sobre El Sanjuanero Huilense. De este modo, exalto los gestos de ser recatado, caballeroso y dócil por parte del parejo. Su sonrisa es modesta para dar margen a la sonrisa de la mujer. Al finalizar las instrucciones con respecto del hombre, el personaje retorna a la parte de atrás del escenario y realiza el cambio por el atuendo femenino. Entre tanto el público escucha una canción cantada de El Sanjuanero.

Al finalizar se inicia la grabación con las instrucciones de la mujer. Es relevante destacar la esplendorosa sonrisa, se sobreactúan los besos que brinda al hombre, de igual modo los gestos que realiza con los brazos y la danza. Al finalizar con el instructivo, el personaje retorna a la parte de atrás del escenario y se coloca, por encima del traje femenino, el traje del hombre, generando un híbrido del vestuario. Esta sobrecarga de

prendas se acompaña con una sobrecarga de gestos y una composición coreográfica de El Sanjuanero repartiendo entre el rol de hombre y mujer los diferentes pasos que estructuran la danza tradicional.

A través de este desarrollo temático el personaje realiza cuatro versiones del baile. Entre una repetición y otra va desconfigurando sus movimientos, sus gestos y aparece de nuevo la voz gutural a través de la cual manifiesta sentimientos de histeria, euforia, tristeza, rabia y dolor en detrimento de su estructura original convirtiéndose en un nivel de monstruosidad escénica. La narrativa de la historia se construye en una línea ascendente hasta un punto álgido que luego desciende precipitadamente. En este tránsito de clímax dramático se redonda en los rasgos del personaje en pleno ejercicio de la composición híbrida de la coreografía en la cual se representa el hombre y la mujer desde una postura rígida, cuadrada, siguiendo de manera diligente las instrucciones que se escuchaban a través de la grabación.



Fotografía 5. Un ser híbrido. Fuente propia

En el año 2020 realizo modificaciones a la pieza coreográfica. Tomé como punto de partida el deseo de brindar mayor profundidad psicológica a la pieza a través de un trabajo de investigación e improvisación del movimiento. Asumí como referentes de base el lenguaje gutural generando mayor sentido a las expresiones del rostro y delimité las tensiones. Estructuré una primera sonrisa labial que luego se acentúa y dejo ver los dientes, posteriormente abro los labios y empiezo a mirarme la mano, la exhibo al público y expando la tensión a todo el cuerpo, la incremento para alcanzar un clímax de la escena.

De esta manera busco representar la dualidad que habita el cuerpo del personaje que se hace evidente con el deseo de sonreír y la obligación de retornar a la neutralidad que se convierte de manera sutil en un tic nervioso que debe controlar. Tal dualidad crece e irrumpe en el espacio con un grito gutural que da paso al desplazamiento horizontal del cuerpo por el espacio en una tensión prolongada que, en suma, limita al cuerpo.

En el desplazamiento retorno a las expresiones guturales. A medida que me acerco a la mitad del escenario empiezo a liberar la tensión, de este modo, al llegar al otro lado ya la he liberado por completo. En este momento de la escena el personaje torna su mirada hacia atrás enfocando los vestuarios que se encuentran colgados de las cadenas. En esta versión de la obra inicia a caminar hacia atrás y le retornan de manera potente el tic, el grito gutural, los movimientos tensos. Al ir hacia los vestuarios voy danzando, de manera ambigua, un paso de El Sanjuanero a la vez que canto la canción. En este momento me visto con los trajes, cada uno a la vez y sigo de manera diligente el instructivo que suena en el altavoz del escenario.

El segundo cuadro que comprende la grabación con las indicaciones permanece igual. Cuando finaliza el audio inicia de inmediato una composición semiestructurada que evidencia la desestructuración progresiva de los pasos y las figuras al mismo tiempo que cambia el carácter del personaje.

5.2.1 Construcción del vestuario

En mi imaginario de creador el vestuario juega un papel preponderante. En el ideal de la reconfiguración del baile tradicional El Sanjuanero existe un deseo por diseñar unas faldas para el traje de la mujer que permitieran un desprendimiento de las flores a medida que la mujer danza. Aun así, esta idea de creación no tiene cabida al interior del desarrollo de la obra. De igual modo, la referencia del traje masculino también trasciende

desde el ideal de creación hasta la posibilidad de realizarlo. (Anexo 3. Entrevista a la artesana de vestuarios de Sanjuanero Huilense. Imelda Vargas Escarraga). El traje del hombre para la obra se conforma de una camisa de manga larga blanca, con flores, que dejan una franja blanca de espacio sin ornamento sujeta con un cinturón. La parte inferior del cuerpo del personaje queda al desnudo.

El vestuario femenino, en su forma tradicional, está estructurada por seis ramilletes de flores en forma piramidal. En la falda que se diseña para la obra, las flores están en toda la falda, sin un diseño que las delimite, salvo la misma franja blanca que tiene la camisa del vestuario del hombre. La parte superior es una camiseta que, al unirse con el vestuario del hombre, se conforman en una sola pieza. La parte central del vestuario está adornado con flores en colores vivos, y conforme sube y baja hacia las partes laterales las flores cambian de color semejando estar marchitas.

5.2.2 Construcción del maquillaje

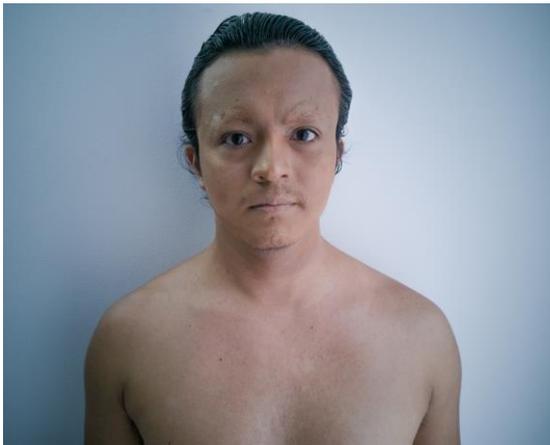
El rostro, en cumplimiento del objetivo de reflejar un sujeto sin ataduras al género, se impregna de un maquillaje llamativo, imitando el maquillaje de las aspirantes a reina en los festivales. Expresa en su intención comunicativa una neutralidad frente a la condición de masculinidad o femineidad. En busca de resaltar rasgos de ambos géneros hice acopio de trucos para resaltar los contornos del rostro. Se aplica una capa de maquillaje iluminador sobre los pómulos, la nariz y la frente.



Fotografía 6. Un rostro híbrido. Fuente propia

5.2.3 Construcción del peinado

El peinado busca complementar la noción de neutralidad. Este proceso tiene otras variantes que cruzan entre derrapar por completo el cabello o dejarlo crecer. Al final opté por dejar crecer el cabello para usarlo como recurso de identidad. En tal sentido diseñé un peinado compuesto de pequeños moños, en la mayor cantidad posible. En un primer momento fueron solo moños, que luego se transformaron en moñitas decoradas con flores artificiales.



Fotografía 7. De moñitos a identidades. Fuente propia

5.2.4. Construcción musical

La exploración en torno a la musicalización de la obra tiene, de manera transversal, las voces pregrabadas con el instructivo de lo que debe hacer el personaje al asumir el rol del hombre y el de la mujer permitiendo configurar los rasgos característicos de cada uno. Los audios con las instrucciones se intervienen en torno a la velocidad para marcar diferentes ritmos al interior de la pieza escénica. En igual sentido se manipularon los tonos de la voz en momentos específicos en el orden de la relevancia que tienen unas instrucciones frente a otras. Tomo como recurso la manipulación de tonos y velocidades para conferir mayor resonancia a cualidades con la omnipotencia propia de los presentadores de las aspirantes a reina en los certámenes.

En la creación musical se prepondera el deseo de afianzar la reconfiguración del baile tradicional El Sanjuanero tomando como recurso ritmos de tambora, charrasca, marrana, esterilla, sonidos electrónicos, experimentales. También tomo fragmentos de El Sanjuanero y los dispongo en la combinación de la nueva melodía. En la parte final de la pieza coreográfica la música adquiere una tonalidad alta en diálogo con el agotamiento del personaje de la obra, a la par de su total desconfiguración se suspende la música para caer de nuevo en el frenesí, la histeria, el dolor y la desesperación.

6. RESULTADOS Y LOGROS DE LA INVESTIGACIÓN CREATIVA: CUANDO LA FLOR VUELVE A NACER - REFLEXIONES FINALES

La revisión bibliográfica permite identificar que las entidades gubernamentales son las propulsoras del concepto de huilensidad. Esta acción genera un sistema de sujeción que está presente en la memoria histórica de los huilenses y que forma parte de la conformación de una identidad colectiva.

Esta identidad se genera, afirma y se pone en crisis en distintas temporalidades de manera diacrónica. Se puede interpretar que la cotidianidad está significativamente influenciada por las enseñanzas aprendidas en la academia y a través de los saberes culturales adquiridos por medio de la Cátedra de la Huilensidad.

En estrategia de difusión de estos saberes se utilizan El Festival Folclórico, El Reinado Nacional de Bambuco y La Muestra Internacional del Folclor. Estos se convierten en dispositivos de control que recopilan los rasgos culturales más representativos del departamento del Huila y conforman una historia de sesenta años que ha obtenido un reconocimiento a nivel regional, nacional e internacional.

Su relevancia se ve reflejada en el decreto 2941 de 2009 que lo atribuye como - Patrimonio Cultural de la Nación-. Además, el cubrimiento de los medios de comunicación le ha dado el peso necesario para que haya una participación masiva compuesta por espectadores locales y turistas. En este sentido El Sanjuanero Huilense se convierte en otra herramienta que brinda soporte a la construcción de identidad cultural. Es el resultado de la participación de diferentes agentes en pro de cosechar una iconografía que perdure en el tiempo, representa las buenas costumbres y la idiosincrasia de los habitantes del territorio, por ende, busca resaltar, desde su concepción como danza tradicional y su composición coreografía, los rasgos de los hombres y las mujeres del Huila, de este modo, los ideales de lo masculino y lo femenino se expresan a través de este folclor que ha gestado un proceso significativo en la concepción del cuerpo y el género.

Estos ideales se encuentran enunciados en los diferentes textos que se revisaron en esta indagación. En la información recogida a través de las entrevistas realizadas y el

trabajo de campo se puede apreciar la forma en que se defienden de manera inconsciente por gran parte de la comunidad huilense.

En la construcción teórica se encontró que los Reinados Trans del Bambuco son eventos que se preguntan por formas alternativas de representación de la hegemonía que promueve la cultura huilense. A través de estos eventos se ha forjado una historia resiliente y de resistencia ante un sistema que no los reconoce. Son estas manifestaciones las que se ha convertido en una apuesta política por defender su identidad al interior de un territorio.

Con el pasar de los años, las tensiones que generan con su dispositivo de reproducción cultural no heterosexual, junto al reclamo por ser visibilizados y respetados, crea un espacio para su festejo al interior del espacio público. No obstante, la falta de financiación convierte su lucha en una resistencia por permanecer en el tiempo.

Teniendo como punto de partida la poca información documental y teórica referente a estos eventos disidentes de la norma y en comparación con el festival reconocido oficialmente, se logra inferir que las expresiones de cuerpo, género y sexo que no estén contempladas dentro de lo estipulado por la cultura de la huilensidad no pueden ser reconocidas.

Este proceso me permite identificar que existe una deuda histórica con aquellos que han sido soslayados a la periferia. Desde mi lugar como hombre huilense considero que los Reinados del Bambuco, propios de la contracultura, son eventos que sirven como estrategia para exponer la necesidad de la inclusión social, diversidad, respeto y tolerancia que den cabida a una estética de lo bello que vincule la imperfección, entendiendo por esta, que también reposa hermosura en la gordura, la fealdad y la vejez; por tanto, un ícono de huilensidad, acorde con los nuevos tiempos que claman por los derechos humanos y políticas inclusivas debe tener en cuenta a todas las representaciones que desde la vida misma impliquen un ciudadano opita.

CONCLUSIONES

El camino trazado desde el inicio de la investigación hasta el día presente permite concluir, y de este modo plantear, que desde las instituciones departamentales se debería poner en consideración la creación de entornos educativos que promuevan la aceptación de la cultura LGBTI, sin prohibición o censura, que ayuden a resignificar las ideologías y generar comprensión sobre la necesidad de no encasillar a las personas en un solo concepto de sexualidad, favoreciendo la identidad de género. En este punto, me permito mencionar que el reconocimiento del concepto de huilensidad como mecanismo de sujeción, sumado al acercamiento teórico, las entrevistas a que se tuvo lugar y las manifestaciones culturales trans me generaron nuevos interrogantes propicios para investigaciones futuras sobre los estudios de performance. Los amplios mecanismos que esta corriente de las ciencias sociales emplea para comprender la relación entre el cuerpo, la política, la cultura y sus manifestaciones artísticas podrían generar un estudio más relacional de lo explorado en esta investigación. En consecuencia, durante el desarrollo de la investigación creación surgió una necesidad por seguir explorando en expresiones tradicionales de la cultura popular que influyan en la percepción del sexo, la raza y el género. La experiencia vivida a lo largo del proceso de recolección de información me permitió distinguir reproducciones ideológicas a través de diferentes manifestaciones danzarias del folclor colombiano que no fueron tratadas dentro del marco teórico del presente trabajo.

Respecto de la experiencia auto-etnográfica se presentaron situaciones de tensión que analicé desde un reconocimiento personal. Inicialmente fue complejo percibir los signos instaurados en mí por una educación temprana y extensa dentro de un territorio que dejé de habitar por mucho tiempo, en el que no me encontraba situado en inicios de la investigación y al que retorné en calidad de etnógrafo. Esta experiencia puso en perspectiva la relación con mi núcleo familiar y se convirtió en un recurso que incitó una búsqueda por la memoria personal y colectiva de los agentes que contribuyeron en mi devenir como artista. Fue significativo para mí reinterpretar desde un nuevo enfoque la relevancia de las enseñanzas de mis padres, el vínculo con la iglesia católica y mi vínculo con el movimiento.

En la construcción de la pieza de danza reconocí una línea de conflicto en mi quehacer artístico directamente vinculada con el temor por ser juzgado o desapropiarme de los rasgos de lo huilense. La incorporación de los manuales de El Sanjuanero me condujo a develar la relación establecida entre el hombre y la mujer generando la apuesta por bailar una danza que está históricamente estructurada en pareja de manera individual: a un solo cuerpo.

Asumir el rol de la mujer en una danza tradicional fue un reto para mi psiquis y la percepción de mi yo hombre. A esto le sumo la caracterización de un personaje de rasgos femeninos en el rostro, semidesnudo, con un dispositivo que le oculta el sexo. La interpretación de un sujeto de rasgos ambiguos suscitó la búsqueda por lenguajes corporales alejados de los convencionales. Recurrí a una composición coreográfica basada en la improvisación, esquemas semiestructurados y estructuras fijas. Estos mecanismos resaltaron la idea de un cuerpo anómalo que no es estático y que, por el contrario, cambia de formas diversas.

La construcción corporal que encarna el personaje es el resultado de un estudio para los gestos, pasos y figuras del esquema original de El Sanjuanero. La indagación por medio de exploraciones pautadas generó una resignificación y reestructuración de cada elemento, tratamiento que desembocó en un lenguaje particular para la pieza de danza.

Este proceso de investigación creación fue un encuentro personal con mis raíces, me dio la oportunidad de abandonar la mirada hacia el exterior para encontrar en mi vivencia individual la historia de un territorio. Entendí los limitantes de mi identidad como huilense para ver en perspectiva. Pude retornar a la magia de los cantos y danzas que me hicieron hombre, bailarín y artista; volví a sentirlos de múltiples maneras, me aferré a ellos, pero también los dejé ir.

Descubrí la necesidad de plantar pequeñas semillas por medio de programas educativos que ayuden en procesos de reparación para aquellos que han sido vulnerados. Hay un largo camino para sembrar en una tierra más fértil, donde la inclusión y la diversidad se instauren en la cotidianidad de las costumbres que tanto enorgullecen a los opitas. Gracias a esto encontré mi propósito y mi lugar:

Me volví a sembrar.

REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

Amezquita, Carlos. (2002). *Huilensidad: identidad y diferencia*. Huila: Roa Impresores. ISBN 97192-3-6. 69p.

Baumann, Gerd. (2001). *El enigma multicultural: un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN 8449310547.

Barrero, M (2012). Las mujeres en la sociedad colonial de Neiva. *Historia comprehensiva de Neiva. I*. 391-420.

Barreto (2015). In-timo. *Sin más datos*. Consultado en Internet en <https://companiaranchoaparte.wordpress.com/in-timo/>.

Bernal, Jorge. (2017). Súper Tejido Limbo. Obra de danza contemporánea. <https://www.youtube.com/watch?v=K2YQh-sM2iI>.

Bolívar, Ingrid. (2005). El Reinado de belleza: descubrir la política de lo natural. *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*. 12-22.

Bonilla, Violeta (2014). *Una sola carne: deseo, amor y región. Estudio de caso en el Huila*. [Tesis de grado]. Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá-Colombia.

Butler, Judith. (1999). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós. 314 p. ISBN 978-84-493-2030-9.

Byung-Chul, Han. (sf). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder. 104 p. ISBN 978-84-254-3758-8.

Daza, Sandra. (2009). Investigación - creación: un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico. II* (1). 87-92.

Denzin, Norman; Lincoln, Yvonna. (2015). *Métodos de recolección y análisis de datos: Manual de investigación cualitativa*. Vol. IV. Barcelona: Gedisa Editorial. eISBN 978-84-18193-56-9.

Fontenla, Marta. (2008). *¿Qué es el patriarcado?*. Diccionario de estudios de Género y Feminismos". Editorial Biblos. <https://www.mujeresenred.net>

Foucault, Michel. (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. España: Alianza Editorial. ISBN 8420618160.

Galeano, M^a Eumelia. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa: el giro en la mirada*. 2^a. ed. Medellín: Fondo Editorial FCSH. 278 p. ISBN 9789585413641.

Gayle, Rubin (1986). El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política del sexo. Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Nueva Antropología*. VIII (030). ISSN (Versión impresa): 0185-0636. pp. 95-145.

Guerra, Ramiro. (2000). *Eros baila, danza y sexualidad*. Cuba: Instituto Cubano del Libro. ISBN 959-10-0588-1.

Kawulich, Barbara (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative Sozialforschung*. 6 (2). <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0502430>.

Mallarino, Claudia. (2015). El discurso corporal en la danza: un acto creativo. *La danza se lee*. (1). 36-44. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Morgan, Nick. (2005). *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*. Pensar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales. Bogotá: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. (pp. 16-22). ISBN 958-683-736-X.

Lamas, Marta. (1996). *La perspectiva de género*. Hablemos de sexualidad, lecturas, CONAPO, Mexfam, 3a edición. <http://www.obela.org>

Le Breton, David. (2016). El cuerpo sensible. *Ciencias Sociales y Educación*. 5 (9). ISSN 2256-5000. <https://revistas.udem.edu.co>.

López, M. (2011). *El Baile El Sanjuanero Huilense*. Neiva: Salas Editores.

Pageant, Sirena. (2019). Solo Work. *Sin más datos*. <https://joshserafin.weebly.com/pageant-sirena.html>.

Pérez, Aimar (2015). *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*. [Teaser]. Barcelona. Consultado en Internet en <http://aimarperezgali.com/pages/sudando.html>.

Salas, Camilo. (2010). 50 Años del Festival Folclórico. *Huila, órgano de la academia huilense de historia*. XIII. (60). 191.

Sánchez, José. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*. 12 (19).

Scott, Joan. (2010). El género: una categoría útil para el análisis histórico. *Diogenes*. 57 (1). 7-14. ISSN 0392-1921. <https://core.ac.uk/download/pdf/77276533.pdf>

Segato, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros. ISBN 978-987-574-911-5. 112.

Serafin, Joshua. (2018). I.B 99085. Sin más datos.
<https://joshserafin.weebly.com/ib-99085.html>.

Stolke, Verena. (2004). La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Estudios Feministas*. <https://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23961.pdf>

Taylor, Diana. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en Las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. ISBN 978-956-9320-835.

Trujillo, A. (2000). *Génesis y evolución del baile El Sanjuanero Huilense*. Neiva: Fondo de Autores Huilenses.

Viveros, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*. 52. 1-17.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>

Anexo 1. Entrevista a ex candidata del Reinado Nacional del Bambuco

¿Cómo llega a ser la Señorita Antioquia al Reinado Nacional de Bambuco?

Inicialmente fue iniciativa de mi mamá, pero nunca estuvo dentro de mis deseos ser reina. Aun así, entrar en estos procesos culturales es muy valioso por los conocimientos históricos que se adquieren de la región, el festival y el mismo Sanjuanero Huilense. A pesar de disfrutarlo y lo enriquecedor que fue, hay cosas que se descubren dentro del mismo que cambian la perspectiva.

¿Cómo aprendiste a bailar Sanjuanero?

Fue un periodo muy corto entre los ensayos y el reinado. Primero fui a Bogotá y luego a Neiva, por una semana en cada lugar antes del festival. Los parejas me enseñaban de una forma muy “mágica”, manejan una metodología muy apropiada para el aprendizaje. Cuando estuve en Neiva, me llamo la atención como en las escuelas barriales la gente se juntaba a ver los ensayos y les emocionaba saber que yo era la Señorita Antioquia.

¿Los gestos grandilocuentes como besos y sonrisas fueron enseñadas dentro de la preparación?

Dado que los parejas deben trabajar con cualquier candidata, sea experimentada o no. Creo que ellos fueron sistematizando las expresiones para facilitar el aprendizaje; por ejemplo, cuando se hace la invitación y la mujer da el primer paso me indicaron que debía abrir mucho la boca. Estas herramientas fueron problemáticas porque al querer hacer mi interpretación personal de la danza, los parejas no sabían cómo orientarme. En resumen, los gestos sí estaban incorporados dentro del entrenamiento, pero depende del carácter de la candidata y del pareja llegar a un acuerdo que favorezca la interpretación.

¿Cómo fue el desfile en traje de baño?

La pasarela fue extensa y la gente estaba presente mientras consumían bebidas alcohólicas. Algunos hombres se acercaron a preguntar o elogiar. Por otra parte, fue algo

traumático alcanzar los estándares que se esperan de un evento como este, muchas de las candidatas utilizaron recursos como bronceadores o rellenos que les permitiera tener una figura más ideal. Ese día me sentí un pedazo de carne.

¿Qué te preguntaron en la entrevista?

Los jurados deseaban leer qué legado dejaría como Reina Nacional del Bambuco. En mi formación como reina descubrí la falta de un archivo sobre el festival y la reinas, así que propuse generar un proceso de recopilación de las memorias vivas de los entes que hayan participado en la construcción El Sanjuanero.

¿Qué aprendiste El Sanjuanero?

Siento que la danza, al tener tantos elementos que no pertenecen a la tradición huilense o colombiana, como formas y pasos variantes del ballet clásico, es una expresión folclórica artificial. Por otro lado, creo que el amor de los huilenses a sus tradiciones es muy fuerte, tiene una identidad regional muy demarcada, pero está más ligado el vibrar del pueblo está más ligado a las fiestas de San Pedro que al Sanjuanero.

Hablando sobre la elección de primera reina de raza afro-descendiente en el 2019, la entrevistada hizo el siguiente comentario:

A mí me tocó escuchar comentarios de que una negra no gana en el Huila.

Anexo 2. Entrevista docente de danza tradicional Aldemar Salinas

¿Qué entiende por Huilensidad o cómo la define?

La Huilensidad es una cátedra que se hizo acá en el Huila, para que los niños, jóvenes y adultos aprendan a querer al Huila. Lo logramos a través de la cultura, conociendo sus sitios turísticos, municipios y el entorno que tiene el niño o el joven. Entonces, conociéndolo va a aprender a quererlo, valorarlo, va a aprender a querer sus montañas, sus ríos, creo que va a sentir una pertenencia bien grande.

¿De dónde surge la necesidad de crear la huilensidad?

Porque muchas veces los huilenses no conocen el departamento ni se apersonan de él. Entonces, se creó la cátedra de la huilensidad para que lo quieran, para que lo muestren a través del mundo, estén orgullosos, puedan hablar con firmeza y propiedad del Huila porque lo conocen.

¿Cómo relaciona el término huilensidad con su vida cotidiana?

Pues la huilensidad está a toda hora en mi vida, siempre estoy pendiente de defender los recursos naturales, promoviendo dentro de mis estudiantes la apropiación de nuestro legado natural y cultural.

¿Cuáles son las características o que es un hombre huilense?

El hombre huilense es una persona que ama y respeta mucho sus costumbres tradicionales, culturales, ama su departamento, lo conoce y además vive toda la cultura que encierra este departamento. También, no desconoce las otras culturas de otros departamentos para poder compararla y poder decir “yo soy cada día soy y me siento más huilense, escogí vivir en el Huila porque adoro sus costumbres, sus tierras, su naturaleza, todo lo que encierra el departamento”

¿Y una mujer huilense?

Se caracteriza por ser muy sensible a las costumbres culturales, muy asequible a los buenos modales, trabajadora, cultivadora, porque hoy en día tenemos muchas mujeres que labran la tierra, son las amas de casa que sacan a adelante sus fincas, sus empresas.

Entonces, la mujer huilense es emprendedora, ama sobre todo las buenas costumbres y sus buenos hogares; que existían y que se han transmitido de generación en generación.

¿Qué es el Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra internacional del Folclor? ¿Qué presenta?

Es un nombre que siempre ha estado en polémica porque siempre se habla de “festival nacional del bambuco”, festival departamental del bambuco, cuando lo que se baila no es un bambuco o el hecho principal de este festival es la interpretación El Sanjuanero Huilense. El bambuco recoge ese ritmo nacional que representa todo Colombia, pero el Sanjuanero es un ritmo más huilense, entonces, debería llamarse “Festival, Reinado nacional y muestra internacional del folclor El Sanjuanero Huilense”.

Todo el departamento en la época sampredrina está hablando del festival y de todo lo que tiene que ver con el sanjuanero huilense. Es como mostrar al país que es el Huila folclóricamente, con sus desfiles, carrozas, gastronomía, trajes típicos, eso es el festival mostrar, hacer conocer al Huila como un departamento cultura.

¿Qué significa el festival para los Huilenses?

Es una época muy buena de recordar cómo eran nuestras tradiciones, en torno a los símbolos que nos caracterizan y participar en familia de las festividades.

¿Qué es el Sanjuanero Huilense?

La música es ritmo de Paloparado, es más rápido a comparación con el Sanjuanero, una mezcla entre el bambuco y la rajaleña. Su danza es de enamoramiento, el parejo galantea a la mujer y cada paso conlleva a la conquista.

¿Cuáles son las características de reina de Sanjuanero huilense?

Debe conocer al Huila y todas sus expresiones. Tienen que ser mujeres bonitas porque así deben ser las reinas. En ese sentido, debe tener esas cualidades física e intelectuales para ser la embajadora del folclor huilense.

¿Cómo lograr esas características?

Hay niñas que nacen con el talento, pero también hay escuelas que preparan las mujeres en todos los sentidos.

¿Cómo preparado de reinas, usted qué les enseña?

Lo más importante es aprender a ser una persona con valores y ética, de ahí se desprenden las necesidades que cada aspirante tenga.

¿Qué se evalúa?

La interpretación, aquello que representa sea acorde con lo que siente. La expresión debe ser natural, la musicalidad también juega un papel importante. Además, debe contagiar al público con su danza.

¿Cuál es la vigencia del festival?

Hay estrategias de difusión del festival, pero es complejo porque no hay un recurso asignado para ello.

Anexo 3. Entrevista a la artesana de vestuarios de Sanjuanero Huilense. Imelda Vargas Escarraga

¿Por qué y cuándo comienza a elaborar trajes de Sanjuanero?

He sido confeccionista por mucho tiempo y siempre me ha llamado la atención la creación de vestuario para danza tradicional. Hace aproximadamente veinte años yo visitaba otros municipios y veía los trajes en las vitrinas, me gustaban mucho por ser tan coloridos, además me intrigaba la forma de las flores y la construcción de la falda. Me di cuenta que en el municipio donde vivo nadie los hacía y quise incursionar.

Comencé de una manera empírica, veía e intentaba replicar por medio de diferentes técnicas. Luego me vi en la necesidad de tomar cursos que me ayudaran a pulir la técnica.

¿Desde que usted empezó, le ha tocado presenciar cambios del vestuario?

Las primeras que empezamos a hacer eran muy largas, cuando las niñas bailaban se veían bien, pero cuando estaban de pie eran poco estéticas. Luego hicieron la sugerencia de que fueran más cortas y eran casi a la rodilla, pero tampoco se veía bonita del todo, pasaba el efecto contrario, al estar de pie se veían bien, pero cuando bailaban no daban la fluidez necesaria. Después de un tiempo ya sugirieron el largor actual y así se quedó.

¿Qué características debe tener la falda de Sanjuanero?

Se tiene en cuenta el color de la falda, que es el fondo, para luego hacer el contraste de los millaré y las flores. En contraste es la gama de colores entre falda, flores y millaré. El millaré tiene un grosor de diez centímetros, ahora hay unos muy novedosos con figuras y colores. Para mí es como una magia, cada parte hace que todo brille y resalte.

¿Cuál cree que es el papel de las artesanas en la construcción de la huilensidad?

Al ser huilense, tengo conocimiento sobre la danza, sus pasos y figuras. Entonces, cuando elaboro un traje, todo mi amor y dedicación está ahí, la satisfacción es muy grande al ver a las candidatas lucir algo que yo cree y sí es coronada, más.

¿Durante este tiempo de trabajo qué ha representado la labor de ser artesana?

He llevado este proceso en compañía de mis hijas, ha sido un trabajo que nos ha reunido como familia. Creo que es muy importante que ellas aprendan cada paso para la elaboración del vestuario, ojalá en el futuro ellas puedan seguir con esta labor, que no se acabe cuando yo no esté aquí. En cierta medida la historia que hemos construido se ve en el conocimiento actual de ellas por nuestras costumbres.

¿Qué recuerda del proceso de creación de vestuario para la obra “Cómo sembrar una flor en tierra mala?”.

Inicialmente pensé que era un traje normal o más o menos normal, en las conversaciones previas a la realización usted me mencionó que quería que tuviera rasgos diferentes, pero no era muy claro en ese entonces. El proceso fue muy bonito, siempre hubo una incógnita y expectativa muy grande por el resultado final, lo que realizamos es algo diferente, un diseño suyo que nadie más ha hecho ni tiene.

Para mi también era muy importante poder complacer sus deseos como proponente. Al final creo que logramos el objetivo y nos acercamos a diseño propuesto, personalmente me gustó mucho el resultado.

Durante el proceso hubo varias afirmaciones que se repitieron sobre la utilidad del vestuario a futuro como “Hagamos la falda de esta manera para que pueda usarla en otra ocasión” ¿A qué se debían?

El bailarín siempre va a estar utilizando el traje en diferentes momentos o el docente siempre tiene que enseñar la coreografía a varias personas. Mis intenciones se resumían en darle al vestuario una versatilidad, que fuera usado por usted como por otra persona.

¿Desde su visión como artesana, cuál ha sido su experiencia asistiendo a reinados trans, qué le evocan este tipo de expresiones?

La primera y única vez que he asistido fue muy sorprendente para mí, no por el hecho de ver a hombres vestidos de mujeres, pero sí por la belleza de las candidatas y la devoción con la que ejecutaban el Sanjuanero. Ese día fuimos a apoyar a un amigo mío, la alcaldía nos facilitó el transporte, fuimos una buena comitiva, pero no fue una

invitación pública como suelen hacer para el reinado de Neiva, la gente aún se escandaliza y no entiende.

Anexo 4. Entrevista a Yesid Gasca Londoño, Fundador del Reinado Nacional de las Colonias LGBTI del Bambuco

Se le pidió que se presentara y que hablara sobre su vínculo con los reinados trans.

Inicialmente fui participante del Reinado Nacional Trans del Bambuco y esto permitió que otros chicos comenzaran a ser candidatas en los años siguientes. En Neiva se desarrolla un evento que en la actualidad se llama Festival Cultural LGBTI y Reinado Nacional Trans del Bambuco, es uno de los más importantes a nivel nacional con aproximadamente veintisiete años. En Pitalito yo he desarrollado el Reinado de las Colonias en los últimos quince años. Los dos certámenes tienen un eje central: el folclor; las candidatas hacen una muestra folclórica de su departamento e interpretan el Sanjuanero huilense, similar al que se celebra en Neiva, la diferencia es que allá hacen desfile de carrozas, traje de baño y traje de gala.

Son eventos muy importantes porque a muchos chicos les ha gustado bailar Sanjuanero, son parejas y practican el arte del transformismo. A diferencia del reinado heterosexual, a veces las candidatas no pertenecen al departamento que representan. La participación varía entre las ocho y quince candidatas.

Estoy vinculado a los reinados porque soy un líder LGBTI que no se avergüenza de lo que es ni de lo que hace. Creo que los certámenes son una lucha por la representación y les han abierto la puerta a muchas personas en este campo.

Para usted, como hombre gay ¿Qué es la huilensidad?

Es conocer a fondo los diferentes aspectos socioculturales que representan al Huila como departamento: la idiosincrasia, el conocimiento de las costumbres, los mitos y leyendas, escuchar a nuestros ancestros, la música, la comida, los bailes, trajes típicos.

El entrevistado, de forma independiente, comenzó a hablar sobre el proceso pedagógico que ha tenido que realizar desde Pitalito en relación al Reinado de las Colonias

Al habitar un territorio pequeño y conservador, ha sido difícil educar a la gente de Pitalito. Todavía hay personas que tienen unos conceptos “estúpidos” o están enchapados a la antigua. A pesar de eso, cuando realizamos el certamen llama mucho la atención y gusta muchísimo. Con estos procesos; por ejemplo, la alcaldía municipal nos ayuda por los laditos.

¿Quiénes son las personas que participan del certamen? ¿Mujeres transexuales, transgénero o travestis?

Se ha tratado de abrir un espacio a todo el concepto LGBTI, pero normalmente las personas que se vinculan son los travestis, transformistas y transexuales.

¿Cuál es el impacto social que ha tenido los reinados trans dentro del departamento?

En Pitalito el evento aun es de carácter privado con asistencia aproximada de doscientas personas y nos reservamos el derecho de admisión porque todavía no estamos preparados para sacarlo al público en general. Por el contrario, en Neiva el Festival Folclórico Trans con sus eventos públicos ha generado un impacto mucho más significativo.

¿Cuál es el trato que recibe al ser el organizador del evento y enunciarse como activista LGBTI?

He sido aceptado. Desde mi gestión he construido una forma de llegar a las personas y organizaciones que pueden ayudar o patrocinar el evento. Yo creo que el hecho que usted sea gay no le da derecho a degenerarse. Uno tiene su personalidad, yo recocho, mariqueo, pero a la hora de llegar al otro se debe dar una imagen seria; dependiendo con quien se relacione. Yo no voy a llegar allá como una galleta partida, no me van a prestar la seriedad que requiero.

¿Cuáles son los apoyos de las entidades gubernamentales a los festivales trans?

Para el festival que se desarrolla en Neiva la gobernación toma partido y da un rubro que se debe ejecutar en un proyecto que no sólo abarcan las actividades del reinado. A diferencia del Neiva, el Reinado de las Colinas está sujeto a la voluntad de la alcaldía de

turno, pero generalmente el apoyo es mínimo. No obstante, esta falta de apoyo me permite desarrollar el certamen bajo mi propio criterio.

Formulando una pregunta acerca de la hegemonía que evoca la huilensidad y las tensiones que produce en los cuerpos trans, Gasca comenzó a hablar sobre la huilensidad en la actualidad:

La huilensidad se ha vuelto en unos estándares de vida, de comportamiento, un show. La mujer y el hombre ya no asumen su rol. Por ejemplo, los hombres en el ámbito del folclor son lo más gais y la mujer es la que más realce por su parafernalia. Entonces, hay una incongruencia con lo que dictamina la historia y lo que sucede en la actualidad.

¿Cuáles son las tensiones que producen los reinados trans con la huilensidad o viceversa?

A pesar de que hay personas que no asimilan las manifestaciones trans, todo se ha modernizado. Pero lo cierto es que la comunidad LGBTI, en relación a los reinados, no se sale de un estándar porque replican lo que hacen en un reinado de mujeres biológicas. No hay nada ni vulgar, ni dañino, antes estamos haciendo cultura.

¿Qué evalúan en los reinados trans?

Muestra folclórica, cultura general, popularidad, expresión corporal, belleza y la interpretación El Sanjuanero Huilense.

¿Qué características debe tener una reina trans del bambuco?

En estos reinados no discriminamos a las candidatas por sus características físicas, todo mundo tiene derecho a participar, pero debe amar la cultura y tener cualidades para la danza.

¿Qué funciones tiene una reina trans del bambuco?

Ser representante de la cultura LGBTI, asistir a eventos de la comunidad. Es una embajadora de la cultura LGBTI del Huila para Colombia.

Anexo 5. Entrevista a Deison Salazar Zuluaga, Ex Reina Nacional del Bambuco Trans

Cuando fue coronada como Reina Nacional Trans del Bambuco, uno de los jurados la llamó aparte para expresarle lo siguiente:

Déjanos felicitarte porque tú te metiste en el papel, desempeñaste muy bien la feminidad, sutileza y delicadeza que representa a una mujer. Hubo interpretaciones muy bonitas; por ejemplo, el de la señorita Cundinamarca, pero ella es muy travesti. Como jurados no queríamos buscar una típica travesti que baile Sanjuanero arrebatada, nosotros queríamos elegir a la que mejor emulara a una mujer.

¿Cuál fue su preparación para el reinado y como preparador de reina o parejo, qué métodos usa con sus candidatas?

Inicialmente debe haber una preparación teórica que enriquezca el intelecto de cada candidata y le de herramientas necesarias para afrontar entrevistas. A nivel físico debe haber disciplina, constancia y precisión.

¿Qué características tiene una mujer huilense?

Es una mujer luchadora. En lo reinados, las candidatas del Huila entregan todo lo que tienen para dar una buena presentación y conectar con el público.

¿Qué características tiene el hombre huilense?

También tiene la pujanza de las mujeres e intenta dar lo mejor de sí en cualquier aspecto de su vida.

Desde su posición como mujer travesti que habita el territorio huilense, que además fue reina ¿Qué significan los reinados trans para el departamento?

El Reinado Nacional Trans del Bambuco es un evento muy significativo para la comunidad LGBTI, volviéndose un referente a nivel nacional e internacional. Con las muestras folclóricas de las candidatas, se convierte en un evento más cultural. Desde mi lugar como Reina Nacional Trans, tuve la oportunidad de ir a otros departamentos y

fomentar nuestra cultura huilense, también invitaba y exaltaba la labor de inclusión que ejerce el certamen al aceptar todo tipo de cuerpos y expresiones de género y sexo.

En adición, es importante exaltar que el Reinado Nacional Trans del Bambuco es cada vez más aceptado por la comunidad. La vistosidad de las carrozas y la alegría de las candidatas invitan a la población en general a participar. A las reinas las tratan con aprecio y a veces es en mayor proporción que a las candidatas del certamen heterosexual.

En algunas ocasiones llegué a escuchar que, a veces, a los desfiles salía más gente al reinado trans. Es importante resaltar que la gente no es apática a lo que sucede, me encontré en varios escenarios donde los espectadores se encontraban conmigo y me pedían fotografías o elogiaban mi belleza.

Otra cosa muy importante, este reinado muestra mucho la riqueza cultural que hay en toda Colombia y que es riqueza cultural de verdad, no vulgaridad, no es obsceno, no es que las maricas salgan prácticamente desnudas; el reinado no lo permite. Para los organizadores es importante que no pase de lo cultural a lo vulgar, la obscenidad o lo grotesco, que son adjetivos con los que la gente asocia a las chicas trans. Cuando uno habla con alguien y le pregunta sobre una chica trans, de una vez hacen referencia a que es prostituta o que trabaja en oficios diferentes. Este reinado busca cambiar la visión que tienen de las la población trans.

¿Cuál es el apoyo de las entidades gubernamentales al Reinado Nacional Trans del Bambuco?

La organizadora del evento, Angie Lucia Gualí, es una persona con un amplio conocimiento sobre políticas públicas y de inclusión en relación a la comunidad LGBTI. Al ser un evento tan costoso, ha buscado estrategias que le han permitido acercarse a la gobernación del Huila para buscar el apoyo necesario y sacar adelante el reinado.

Anexo 6. Imágenes creación del personaje



Anexo 7. Imágenes creación del vestuario

