



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

García, María Teresa

EL MAPALÉ DE SONIA OSORIO. TODOS SOMOS UNO, FELICES Y COPULANDO

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 11, núm. 19, mayo-agosto,
2016, pp. 86-93

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279049734007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL MAPALÉ DE SONIA OSORIO. TODOS SOMOS UNO, FELICES Y COPULANDO¹

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a07

SECCIÓN
CENTRAL



María Teresa García

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / mtgarcias@unal.edu.co

Docente de danza, bailarina, y coreógrafa. Doctora en Antropología Social de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Docencia Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad del Rosario y filósofa de la Universidad de los Andes. Profesora asociada de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fue partícipe del diseño del proyecto curricular Arte Danzario, de la Maestría en Estudios Artísticos y en la actualidad hace parte del equipo que está diseñando el Doctorado en Artes de la misma Universidad. En 2005, fue galardonada como “Maestra ilustre” con el Premio Compartir al Maestro, por su trabajo innovador en la docencia en danza en la escuela. Su tesis doctoral se titula: “La fémina, la danza como experiencia de Nación”. Integrante del Grupo de Investigación Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales CES de la Universidad Nacional de Colombia y de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, Performatividades y Sensibilidades de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital.

¹ Este artículo hace parte de los avances de mi investigación en el doctorado en Antropología que adelanto en la Universidad Nacional de Colombia, en torno a la conflictiva relación entre cuerpo, nación, fémina y danza en Colombia. Se elaboró a partir del análisis de las estrategias estéticas y de la estructura del movimiento, entrevistas, revisión documental y análisis por comparación y contraste. Para ver el video “El mapalé de Sonia Osorio”, consultar <http://www.youtube.com/watch?v=M6NoGFzZE-A>

En el llamado “último video del Mono Jojoy”², Noticias UNO, el 22 de septiembre de 2012 muestra al guerrillero y miembro del Comité Central de las FARC días antes de ser abatido por las fuerzas militares de Colombia. En el video él y su compañera “alias Chili” están bailando. Él, como le sucede a no pocos hombres de poder en Colombia³, bailaba como un “tronco”; esto es, mal. Descoordinado, incómodo, más expectante de la mujer que tiene delante que de integrarse y seguir o crear un ritmo. En cuanto a la mujer, a semejanza de una riña de gallos, es exhortada a bailar por el grupo de guerrilleros y guerrilleros que integran un ruedo alrededor de ellos, diciéndole –“caleña, dele, dele”–, lo que confirma una vez más la regionalización de tipos de movimiento y erotismos configurados en el cuerpo de la mujer (Wade, 2002). Pero también, al baile como desafío, exhibición y lidia. Ante el apremio, la “caleña” o “Chili” como después nos lo aclara el presentador de la noticia, despliega violentos contoneos con ondulaciones, primero, de forma vertical, que compromete fundamentalmente sus senos abundantes, provocando gritos e hilaridad en el ruedo, para luego, pasar a mover frenéticamente las caderas en la horizontal, ofreciendo las nalgas hacia “su comandante” en una explícita alusión sexual, –más gritos y más risas–. Él, por su parte despliega una suerte de bambuco saltarín que contrasta grotescamente con su pareja, pero no nos sorprende, pues estamos acostumbrados a vincular el movimiento de la denominada “Chili” con mujeres, y si son hombres, con *negros* o mulatos, ya que si hay algo racializado, enclasadado y signado por estereotipos de género y región es el baile del mapalé. Exige destreza, energía, fuerza, habilidad, acrobacia, juventud, además de romper con el estereotipo del hombre occidental, civilizado, blanco, “viril”, educado, correcto, que toma decisiones, es exitoso, esto es: de “una sola pieza”, ¿un tronco? No obstante, su incapacidad de acompañarse con el otro no le quita seriedad, ni apostura, ni siquiera la “potencia sexual” a su figura. El tipo de destreza en danza de la “Chili”, desde el exitoso proceso de costañización del país (Wade, 2002) pareciera estar reservada para las mujeres, los hombres *negros* y mulatos (Botero, 2012) y los bailarines profesionales, que gracias precisamente a la movilidad de sus torsos y caderas, tienden a ser señalados como homosexuales.

La “Chili”, a juzgar por su rostro, no parece que hubiera tenido chance de negarse a exhibir su “potencia sexual” en público para solaz de “su comandante”, único hombre con quien bailó como nos lo confirma el periodista de Noticias UNO. De la mano de la costañización del país, hemos venido asistiendo a un contagio progresivo del movimiento inherente y propio de mujeres y comunidades afro, a toda suerte de celebraciones y escenarios impregnándolas de libertad sexual, expresión, sensualidad, erotismo y alegría (Wade, 2002).



▲ Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.

El mapalé⁴ de Sonia Osorio, es sin duda la metáfora de la cópula como evento catártico gozoso y colectivo. La orgía. El movimiento se manifiesta en frenéticas ondulaciones a partir del impulso pélvico que potencia la posición abierta de las piernas, el arrastre y apoyo percutido de los pies. El cuerpo se expande en el movimiento, configura a su paso un espacio difuso. Es una constante aliteración, cargada de sobreactuación emotiva y gestualidad exagerada, que se logra a través de la aceleración del ritmo y que complementa movimientos bruscos o inesperados. El énfasis está puesto en lo pendular, sinuoso, repetitivo y acelerado.

En contraste, el movimiento del ballet que hace parte del proceso civilizatorio en Occidente (Elías, 2009), (Franko, 2005), (Shilling, 2003), privilegia el control de la pulsión erótica para su sublimación a través del dominio de la energía en aras del diseño del hombre cortesano como paradigma de lo civilizado, quien es capaz de la contención de sus emociones y de realizar acciones y establecer relaciones estratégicas. Dicho movimiento solo es posible tras exigentes procesos de selección y largos años de formación.

En contraposición, el movimiento del mapalé aquí estudiado, está asociado con exclusividad a las comunidades afro, fundamentadas en lo natural, salvaje, primitivo, comunitario, erótico, espontáneo. Allí la energía se expulsa y se diluyen las fronteras del individuo en el grupo. El rol protagónico del mapalé en el Ballet de Colombia ha sido siempre reservado a las “estrellas negras” –la mayoría caleñas y de sectores populares– porque “lo llevan en la sangre”, no lo aprendieron en escuela, son bailarinas “naturales”, como lo expresan los bailarines entrevistados. Es evidente la carga de racialización en dichos comentarios, pero también la regionalización, generización y enclasmamiento (Wade, 2003).

2. Para ver el video de Noticias Uno consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=4qYGeximL1o>.

3. Véase por ejemplo al expresidente Uribe bailando: <http://www.youtube.com/watch?v=JybxKPMx3Y>.

4. Para el análisis me basé en la estructura cualitativa del movimiento propuesta por Sheet-Johnstone (1996) y el análisis de las estrategias estéticas de Katya Mandoki (2006).

Un viaje por Colombia

El repertorio del espectáculo ofrecido por el Ballet de Colombia a lo largo de más de 60 años ha sido relativamente estable. Se buscaba reunir

Las manifestaciones más auténticas de nuestro folklor [...] a través de las distintas danzas se muestran ritos, leyendas y estampas del rico mosaico que constituye la geografía musical colombiana (Ballet de Colombia, 1984).

Dentro del mágico recorrido por las regiones de Colombia, el Ballet presenta la Leyenda de “El Dorado”, La Chichamaya, el Pasillo Voliao, el Currulao, el Pasillo Elegante, el Joropo Llanero, el Abozao, el San Juanero, el Mapalé, la Cumbia de Colombia, la Guaneña, el Bullerengue, El Carnaval de Barranquilla, el Bambuco Fiestero y el Mercado Campesino, para finalizar”⁵.

Tras muchos años de realizar el mismo programa, Sonia Osorio, sagaz creadora y empresaria, organiza el espectáculo con filigrana. De tal manera que mientras la mayor carga de trabajo protagónico lo llevan las bailarinas “blancas o mulatas” de “escuela” en gran parte de las coreografías donde el capital simbólico (Bourdieu, 2012) fundamental es el ballet: Leyenda de “El Dorado”, La Chichamaya, el Pasillo Voliao, el Pasillo Elegante, el Joropo Llanero, el San Juanero, la Cumbia de Colombia, la Guaneña, el Bambuco Fiestero y el Mercado Campesino, el protagonismo se lo roba el mapalé, lúcidamente programado al cierre del primer acto, en una muestra donde se configura al país por regiones y a partir de sus bailes. De paso, se disponen razas, géneros, sexos y clases, en términos de la atracción y el filtro heterosexual, amor romántico entre hombre y mujer, que supone la familia desde donde se configuran las naciones (Curiel, 2013), (Gayle, 1986). El mapalé marca el climax en medio del espectáculo, la antiestructura de la estructura (Turner, 1988).

El patrón de movimiento compartido por mujeres y hombres crea un flujo frenético colectivo muy dinámico, que se mueve con gran ligereza por oleadas abarcando todo el escenario. Actúa en catacresis⁶ (Mandoki, 2006) con el espectador al copular, para expresar el deseo de ser copulado, para lo que resulta tremendamente efectivo el persistente privilegio al punto de vista del espectador. Ese tipo de movimiento provoca rápidamente ese éxtasis o estado de consciencia alterada que es escenario de la *communitas* de que nos habla Turner, en el que se diluyen los individuos en el colectivo en un estado de liminalidad, como bien lo registra la imagen que capta el *ekstasis* del grupo. Turner nos habla de:

5. <http://www.cromos.com.co/eventos/articulo-142330-ballet-de-colombia-homenaje-a-sonia-osorio>. Consultado 22/07/2012.

6. Trasladar un acto de un objeto a otro. Por ejemplo: acariciar para expresar el deseo de ser acariciado.

homogeneidad, igualdad, anonimato, ausencia de propiedad, [...] reducción de todos a idénticos niveles de estatus, indumentaria uniforme (a veces para ambos sexos), continencia sexual (o su antítesis, comunidad sexual ya que la continencia como la comunidad sexual liquidan el matrimonio y la familia, que legitiman el estatus estructural) (1988, p. 118).

La representación de esa comunidad sexual de la que nos habla Turner se juega en el escenario con el movimiento en masa de ese cuerpo colectivo, desde una proxemia muy estrecha entre los bailarines. Prima el contacto, o en su defecto el movimiento, bien sea individual o colectivo, que penetra, atraviesa, carga o funde. Los avances lineales individuales o colectivos sobre el cuerpo objeto de la cópula, que bien puede ser el individuo, el grupo o el espectador, constituyen el patrón del movimiento. Ello redundante en la concepción de la composición que juega entre los destakes individuales y el movimiento de grupo, donde como es usual en la danza folklórica, no hay caracterizaciones de individuos sino floreos personales sobre lo arquetípico común.

El mapalé ha sido por largos años el número estrella de la maestra Sonia Osorio. Marbel Benavides, importante bailarina colombiana e integrante por cinco años del ballet, relata cómo Roman Polanski el afamado director de cine, pidió en Varsovia en 1983 que le repitieran la pieza coreográfica para él solo. Tenía la intención de incluirlo en una próxima película, lo cual nunca se concretó. Marbel también da cuenta de cómo en 1984 en Jordania, donde estaba prohibida la desnudez de las mujeres, los espectadores en la segunda función exigieron que no se les eximiera del mapalé, y a pesar de lo programado y publicado, tuvieron que hacerlo (*El Tiempo*, 2012).

Lo que sí es cierto, es que su inclusión como número estrella en la increíblemente estable programación del Ballet de Colombia por más de cincuenta años, refuerza en gran medida esa vaga pero consistente imagen de erotismo y sensualidad con que nos vinculamos y se nos vincula a las mujeres en Colombia. Pero también con toda suerte de esencializaciones de lo *negro*, lo mulato y lo latino. La coreografía que le reconocemos a Sonia Osorio y que con tanto ahínco busca imitar la guerrillera “Chili”, la remonta el músico Efraín Mejía en 1961, a los montajes del Ballet Folklórico Sonia Osorio. Si ello es así, lo que es muy probable, la coreografía tendría más de cincuenta años. No podemos olvidar tampoco la influencia del grupo de Sonia Osorio durante tantos años de giras en el país, y en el Reinado Nacional de la Belleza que era emitido por los canales nacionales⁷. Lo usual es que la maestra Sonia se valiera del talento de los bailarines de su grupo para agregar nuevas texturas y complejidad en las coreografías. Pero las estructuras coreográficas son estables. Es indudable entonces el grado de penetración de esta exitosa coreografía en las sensibilidades colectivas.

7. <http://www.youtube.com/watch?v=3unkKOWA3jE> Consultado 28/07/2012.

Pero, también, es claro que ella está en diálogo con las sensibilidades colectivas orientadas desde el cine y la radio. El tema de la música del mapalé del Ballet de Colombia es: “Préndeme la vela” del maestro Lucho Bermúdez. Podemos rastrear una muy temprana versión en danza en aquella realizada por María Antonieta Pons, otra de las actrices y cantantes inolvidables del cine mexicano, en la película “Pasiones tormentosas”, filmada en México en 1945 y estrenada en 1946⁸. La versión al estilo de los bailes de conga cubanos ya preludia la composición del mapalé de Sonia: una solista quien baila con su pareja “negra” y transita entre una conga que avanza en ocasiones en sentido contrario a ella. Baile colectivo que enmarca desde el movimiento compartido, el floreo de los protagonistas (Quintero, 2009). Durante un buen tiempo María Antonieta se pone de espaldas para deleitar al espectador con sus frenéticos meneos de caderas (no nalgas, pues está profusamente cubierta de telas), que son multiplicados al infinito, al igual que el movimiento de los hombros, por las randas de tiritas que penden de las charreteras de sus hombros y la pequeña sobrefalda. Más adelante vemos en la película “Mi papa tuvo la culpa”, 1953 la versión vocalizada por Matilde Díaz, a quien acompañada la banda de Bebo Valdés, bajo la dirección de Lucho Bermúdez. Allí la bailarina es la estrella del cine mexicano Meche Barba, ataviada con la famosa falda característica de la rumba cubana.

Sin lugar a dudas, esa exhibición y comercialización de lo erótico difícilmente se le puede adjudicar con exclusividad

a Sonia Osorio. Ella fue una genial heredera y sagaz recreadora de sensibilidades que para la época eran ya un lugar colectivo común.

La luz roja, los taparrabos y biquinis, las faldas de flecos en la cola, los cabellos sueltos, el movimiento compulsivo y difuso, las piernas abiertas, el sexo explícito, el sudor, la semidesnudez, la reconfiguración permanente en el espacio de la relación grupo-individuo, la uniformidad de los cuerpos (movimiento, fenotipo y vestuario semejante) en tensión con los protagonismos, el juego persistente de configuración-disolución de cuerpos (cargadas, cópulas, dominación-rechazo) y de grupos, llevan definitivamente al espectador a la posición de *voyeur* cuando todo es susceptible de convertirse en objeto de la mirada, pero a su vez la obstaculiza. Todo reclama la mirada, y más que la mirada a la excitación de “los mirones”, porque la imagen se disuelve en fragmentos de segundo estorbando el regodeo en ella; la plena satisfacción, el clímax. La clave está en la aceleración que va a dominar como estrategia estética todo el montaje de Sonia, pero en especial, esta pieza. Parafraseando a Sanabria (2008) podemos decir que la puesta en escena se desempeña como una trampa que prenda al espectador, y que ilustra la metáfora del *voyeur* mirado de Sartre: la escena deja en evidencia la pulsión –constituida en abyección reprimida– que lo gobierna...“la mirada construye al objeto: *también la imagen puede construir miradas-esto es al espectador como voyeur* (Sanabria, 2008, p. 165) (el resaltado es mío).

8. <http://www.youtube.com/watch?v=XxNtLGG3wxs&feature=related>.

▼ Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.



Lo que se acompaña en el escenario está racializado, generizado, enclasado y sexualizado. La vivencia del ritual como *communitas* es vivida por los bailarines, pero para el espectador que está sentado, se transforma en una orgía voyerística. La influencia de Sonia no es solo en el tipo de movimiento que se masifica, ni su asociación con la obligada exhibición de erotismo público para la mujer colombiana, y para *negros*, mulatos y homosexuales, sino un tipo de relación entre los géneros, el lugar del espectador y la forma de la mirada. Lo sexy, la cópula, la *communitas* se ofrecen para el consumo. El mapalé como cierre catártico del primer acto de un programa que presenta “la imagen linda de Colombia”, funge de antiestructura en medio de la estructura (Turner, 1988). El mapalé asegura el contraste a lo ordenado, jerarquizado, pictórico y racional que le pertenece a los Andes y los Llanos, e invita a la cópula, la emoción, lo salvaje, lo primitivo que se asocia a lo *negro*, que es comunitario, indiferenciado y rudimentariamente estructurado. Marca el lugar de lo erótico (Kracauer, 2008), excitando a una forma de mirada que representa el mirón del Mono Jojoy, frente a los violentos contoneos de senos y nalgas de alias “Chili”. Pero Jojoy es a su vez, un “voyeur mirado” por el ruedo de guerrilleros y “el ojo que lo espiaba tras la cámara”. En la incursión militar, el video es capturado y entregado como prueba y morbo a la audiencia de Noticias UNO, el 25 de septiembre de 2010. Para la fecha de mi consulta (29 de noviembre de 2012), había sido reproducido 295.192 veces en You Tube, completando una larga secuencia de *vogeurs*.

Es claro que Sonia supo poner en el escenario lo que la gente quiso y quiere mirar. A ella le debemos en gran parte ese nuevo lugar de lo erótico en el relato de la nación. La cópula confinada a lo privado la volvió explícita y pública en el teatro en un erotismo muy comercial –el exhibicionismo tiene su contraparte en el *voyeur*– sí, pero también muy liberador para bailarines y público en tiempos de violencias, mojigatería y conservadurismo en las costumbres, lo cual fue escenario de resistencias y emancipaciones (como suele serlo la danza) para diferentes orientaciones sexuales de la ahora reconocida comunidad LGBTI; para hombres y mujeres a quienes ella les hacía sentir en los entrenamientos las insalvables desigualdades de clase, raza, género, sexo, tirándoles dulces en el piso para disfrutar verlos agacharse a recogerlos, pero ya en la gira, los hizo tratar como dioses en todos los países, pues bailando el mapalé representaban la “imagen linda de Colombia”.

Referencias

Ballet de Colombia [1984]. Programa de mano.

Botero, D. (2012). *Primeros pasos para bailar: Cuerpo e identidad en el aprendizaje de danzas folclóricas*. XIV Congreso de Antropología. Medellín.

Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica.

Elías, N. (2009). *El proceso civilizatorio*. México: Fondo de Cultura Económica.

El Tiempo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4482215>. Consultado 28 de julio de 2012.

Franko, M. (2005). *La danse comme texte*. Paris: Kargo & L'éclat.

Gayle, R. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30). México.

Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. México: Conaculta Fonca. Siglo XXI.

Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert.

Sanabria, C. (2008). La mirada *vogeur*: construcción y fenomenología. *Revista Ciencias Sociales* 119, 163-172.

Sheet-Johnstone, M. (1966). *The phenomenology of dance*. Madison and Milwaukee. The University of Wisconsin Press.

Shilling, C. (2003). *The body and physical capital. The body and social theory*. London, New Delhi: S. Publications.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología* 39, 273-296.

Wade, P. (2002). Música, raza y nación. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento de Planeación Nacional. Programa Plan Caribe.

► Cortesía: Archivo fotográfico Ballet Nacional de Colombia.

