

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

YO SCHEHERAZADE

Jesús Martín López Cardeña

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas
Bogotá, Colombia
2017

Yo Scheherazade

Jesús Martín López Cardaña

Tesis de investigación-creación presentada como requisito parcial para optar al título
de

Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Director: José Alejandro Restrepo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas
Bogotá, Colombia

2017

Ahora yo me siento representado.

Resumen

La pieza titulada Yo Scheherazade es el resultado de un proceso de dos años en el que, luego de haber encontrado una pieza musical arabizada 'Sheherazade and the Golden Slave', se despierta en mí un interés genuino por reflexionar sobre mi quehacer como bailarín de danzas orientales y situarme frente a la pregunta por la representación de una cultura extranjera iniciando un acercamiento a la pieza musical Scheherazade de Rimsky-Korsakov escrita en 1888 y llevada al ballet luego en 1910. Desde allí, aparece la pregunta por el orientalismo y el acercamiento a los trabajos de Edward Said, Fatema Mernissi, Judith Butler y Rafael Cansinos Assens, quienes develan las diferentes capas presentes en la construcción de la identidad, bien sea esta cultural, nacional, sexual o de género. Sus indagaciones me acompañaron en una ruta que me llevó a preguntas como la siguiente: ¿Qué es lo que debe morir para que lo vivo aparezca? Las correspondientes intervenciones desde el cuerpo fueron llevándome a la exploración de lo íntimo, la desnudez y la reflexión sobre la presencia, el cuerpo en relación al espectador y la fragilidad de lo humano y lo vivo.

Palabras clave: Orientalismo, Género, Travestismo, Identidad, Danza, Representación, Cuerpo, Masculino, Femenino, Performativo, Sexualidad, Scheherazade

Abstract

The piece titled 'Yo Scheherazade' is the result of a two-year process in which, after having found the Arabian musical piece 'Sheherazade and the Golden Slave', a genuine interest in reflecting on my work as a dancer of oriental dances and placing myself to the question of the representation of a foreign culture awakes in me, beginning with an approach to the musical piece 'Scheherazade' by Rimsky Korsakov, written in 1888 and played in ballet in 1910. From there, the question about orientalism and the approach to the works of Edward Said, Fatema Mernissi, Judith Butler and Rafael Cansinos Assens, who unveil the different layers present in the construction of identity either cultural, national, sexual or about gender, arises. Their inquiries accompanied me on a route that led me to questions such as: What is it that must die so the living appears? The corresponding interventions from the body were leading me to the exploration of the intimate, the nudity and the reflection on the presence, the body in relation to the spectator, and the fragility of the human and the living.

Key words: Orientalism, Gender, Crossdressing, Identity, Dance, Representation, Body, Male, Female, Performative, Sexuality, Scheherazade

ÍNDICE

ORIENTALISTA	7
I. PENTAGRAMA	10
II. RIMSKY-KORSAKOV	11
III. F(R)ICCIÓN	15
IV. EL TRAVESTI	21
V. EL PROCESO	30
PROGRAMA DE MANO	35
ANEXOS	36
ESQUEMA 1. CONSTELACIONES. EJERCICIO DE REFUNCIONALIZACIÓN	36
ESQUEMA 2. CONSTELACIONES	37
PARTITURA DEL ENCUENTRO CON UN PIANISTA, UNA BIÓLOGA Y UN VIOLINISTA	38
REFERENCIAS	46

ORIENTALISTA

Empezar de nuevo, volver a escribir, reconciliarse con la escritura misma, devenir artista, devenir otro. Ahora hablo yo, en primera persona. He llegado hasta aquí para representarme a mí mismo.

Palabras sueltas que le dan forma a estas primeras líneas, unas que desde la tranquilidad de esta cálida tarde rememoran tantos recuerdos, tantos anhelos hechos presencia, otros hechos olvido.

Jesús Martín es quien narra, quien escucha y obedece, al mejor estilo de los tantos visires que hacen parte de las historias compiladas en aquel mágico libro del que seguramente has oído hablar, uno en el que noche tras noche, una mujer que ha sido pintada tantas veces como nunca ha sido vista. De ella quiero hablar y en ella, en Scheherazade, he de transfigurarme.

Quizás, lector, has imaginado vastos desiertos y hermosos oasis alrededor de los cuales camellos beben y mujeres desnudas se bañan y ríen. Tantas son las historias y tantos los íconos. Camellos, desiertos, nómadas, mercaderes, eunucos, genios y esclavos, doncellas desnudas, príncipes ambiciosos, reyes y sus visires, tuertos usando turbante, rostros velados, cuerpos velados, todos dibujados a través de la tenue luz de la luna y su reflejo en la noche. Es la noche su testigo, es la noche el escenario en el cual se tejen estas ya tan conocidas historias *Las mil noches y una noche*. Sí, son noches árabes, las mil y un historias, Arabia, enseñanzas sobre el profeta, promesas hechas poesía, poesía hecha tradición oral, oralidad compilada que le da forma a una historia oficial, un icono, una epopeya que un mundo entero evoca, que todos conocen y, como todo lo conocido, se fija allí, como inerte, inamovible, intocable, como verdad oficial.

Este escrito, aunque parta de este libro, solo es un precedente para indicar el camino que recorreremos juntos, uno que deseo regalarte: Yo, Scheherazade.

Seguramente habrás visto tantas veces la imagen de una bailarina oriental con finas y sedosas prendas que dejan entrever una exquisita belleza casi delirante, una en la cual se tejen otras sedas, sedas dibujadas por tantos otros dentro de los cuales también te encuentras tú como sin poder evitarlo. Eres tú, sin saberlo, el orientalista que inspira este trabajo, el que ha ignorado cotidianidades y realidades que aquí serán puestas en f(r)icción. Esas cotidianidades quizá provienen de otros cuerpos, unos que has visto, de los que has hablado como creyendo que lo que te dicen tus ojos es lo que ves. Uno de esos cuerpos que día a día han sido descritos por otros es el mío, consolidándose así una verdad casi universal y digo casi, porque quiero invitarte a que lo dudes, porque el orientalismo o todo lo que dibujes sobre algún cuerpo otro como creyendo conocerlo, acrecienta aún más la aparente división existente entre culturas.

Así que este es el principal tema intelectual suscitado por el orientalismo: ¿Se puede dividir la realidad humana, como de hecho la realidad humana parece estar auténticamente dividida, en culturas, historias, tradiciones, sociedades e incluso razas claramente diferentes entre sí y continuar viviendo asumiendo humanamente las consecuencias? (Said, 1997, p. 75).

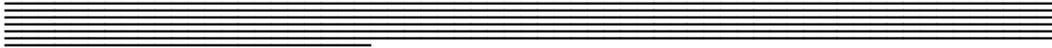
Lo que quiero es regalarte un pedazo de mí, una huella escritural que es el reverso de mi cuerpo y cada uno de sus pliegues. Afortunadamente, no lo haré solo, además de ti, cuento con el apoyo y acompañamiento de varios autores que me han regalado sus más sensibles apreciaciones sobre estas huellas que persigo desde que emprendí mi acercamiento a la danza oriental de manera empírica hasta encontrar un lugar común: el de un cuerpo que se fragmenta en cada paso que da, porque no se convence de sí, porque sabe que su saber no le pertenece aunque el cuerpo en apariencia sea el suyo. Parfraseando al performer mexicano Guillermo Gómez Peña *“lo único que quizá me distingue como performancero de un loco es que yo, como performancero cuento con un público”* (citado en Taylor, 2012, p. 13). No quiero prometerte nada; sin embargo, hay tanto por decir y no podré hacerlo solo con palabras.

Soy necio, obstinado y testarudo, guardo silencio casi siempre, para así estar a la escucha, siempre a la escucha. Así me han conocido mis profesores, excepto José Alejandro Restrepo, mi tutor, que es, si acaso, a quien más he hostigado de tanto hablar, y me siento bien por ello, porque cuando algo me obsesiona y encuentro eco en alguien que me interpela, puedo tomar impulso y emprender vuelo. Agradezco a él por ser siempre mi piso ante esta mente tan caótica y dispersa. A él dedico estas líneas que prosiguen, en las que espero poder recoger los problemas fundamentales en los que estoy pensando cada vez que dispongo un espacio para que un público se acerque, quizás expectante, a digerir un poco de mi trabajo que no es otro sino el reflejo de un poco de lo que soy, de lo que siento y pienso desde un escenario transversal: mi cuerpo costeño, afrocolombiano, inscrito en un género, sexuado, pluriétnico y multicultural, un cuerpo que a ratos se me escapa entre los dedos cuando son otros los que lo definen y enmarcan, como creyendo conocerlo, sin llegar a saber del todo lo que realmente en él confluye y ha confluído hasta hacerme llegar aquí y decidir arriesgarme en este proceso llamado Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas.

Gracias por leer, gracias por continuar leyendo.

I. PENTAGRAMA

Un lienzo en blanco
Una hoja de papel
Dos líneas escritas
Un cuarto renglón que se empieza a configurar
Cinco espacios vacíos que ahora consolidan con debilidad un primer párrafo.
Una estructura que da forma a la escritura también de una partitura.



No. No entiendo nada. Sigue siendo un lienzo en blanco, atrapado en una prisión de barrotes pentagramada.

Stasov, V. y Rimsky-Korsakov, N. (1889). *Scheherazade*.

Flauto piccolo

Largo e maestoso $\text{♩} = 45$

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Op. 35
N. RIMSKY-KORSAKOV,
(1844-1908)

G.P. G.P.

Clave de Sol
Numeral
2/2

Guión aislado en el primer barroto
Línea vertical

Guión aislado en el segundo barroto
Segunda línea vertical

Guión aislado en el tercer barroto
Algo más pequeño que el anterior
Hago 'Zoom' sobre la imagen

Ahora no veo un guión sino un óvalo demarcado en negrilla

La expresión 'negrita' solo cobra sentido desde mi experiencia usando 'Word'
Tercera línea en vertical

Cuatro espacios que parecen renglones
Óvalo negro suspendido en el segundo renglón
Cuarta línea vertical

Iniciales G.P. en la cima de los renglones que me parecen barrotes
Ahora que recuerdo

La imagen que asocio de los barrotes en las prisiones no son horizontales sino
verticales.

«¡No! ¡No pueden ser barrotes!»

II. RIMSKY-KORSAKOV

Sobre pentagramas nada sé, sobre partituras poco sé. Sin embargo, algo sé que sé, que no consiste en este saber formal, sino en un saber otro, construido desde otra frontera, desde una célula fragmentada en su núcleo, en cuyo interior se encuentran varias cosas: un libro, una obra maestra y su pentagrama, y un cuerpo entrenado en una técnica.¹

El pentagrama que viste antes corresponde a la primera página del primer movimiento de *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov. Si me quedo con la partitura, esta solo evoca en mí caos y formas que no logro traducir o materializar en sonido, pero siento que la obra, y cada una de sus páginas, me guiña el ojo y me pide una interlocución. Es otro diseño estructural que no conozco aunque lo he visitado desde mi propia deriva. De esta deriva hablaré más adelante.

¿Existe alguna forma ordenada de lograr un acercamiento a un terreno desconocido? Lo estoy haciendo ahora, sobre la marcha y tú que me lees me acompañas en esta visita guiada por el museo de mi memoria.

Tomando como referencia la obra de Rimsky-Korsakov y su análisis estructural (Ortiz, 2014), me dispondré a presentarla tal cual como esta llegó a mí: atravesando mi cuerpo, cuestionando cada paso que doy, cada músculo que muevo, todo en presencia de todas las cosas, de sus significantes y sus significados, de sus traducciones y transliteraciones, de sus fronteras y curvas, de sus bordes sinuosos y sutiles engaños.

¿Sabes de qué te estoy hablando? Te hablo de la pieza musical que recoge un problema transversal: la representación orientalista de Scheherazade.

Me cuestiono partiendo de ella —la suite sinfónica—, porque ella —Scheherazade— es una invención que fue introducida para darle sentido a

¹ Ver Anexo: *Diagrama de Constelaciones*. Talleres Giulia Palladini jueves 22, viernes 23 y sábado 24 de septiembre de 2016.

una compilación de manuscritos que todos conocemos. Hablaré de ellos más adelante.

Esta encantadora Schahrasad, epónima de estas narraciones, antiquísimas, no es su madre, sino su madrina y un personaje tan irreal como los de sus cuentos. [...] Schahrasad no ha existido nunca —¡llorad, poetas!—, como no han existido tampoco Sulamita, la de *El Cantar de los Cantares*; ni Radha, la del *Govinda*; ni ninguna de esas mujeres seductoras, demasiado bellas para haber vivido entre los mortales. [...] Schahrasad es un eco y un nombre; uno de los mil nombres que, para no perdernos, ponemos a las obras del pueblo, a esas obras que no han hecho nadie, por haberlas hecho tantos. (Cansinos Assens, 1979, p. 14).

Cuestiono cada paso que doy, porque al igual que Scheherazade como figura que evoca la fantasía de Oriente me pregunto si lo que represento corresponde a lo que Oriente es o si es tan solo una f(r)icción creíble ante la mirada curiosa de los muchos congéneres que miran con extrañeza a un hombre de rasgos exóticos y bigote exuberante que rememora en quien mira una cultura y una danza que *no puede ser de aquí*. Ese aquí es Colombia, esa danza es la danza oriental y ese sujeto soy yo.

La figura cultural impuesta a la bailarina egipcia obedecía en gran medida al estereotipo exótico que Europa había hecho de Oriente —de ahí que una de las denominaciones de esta danza acuñe el adjetivo *oriental*— a raíz de la transnacionalización de la danza a través de las primeras exposiciones de tipo etnográfico y arquitectónico y ferias mundiales: en Francia (la Exposición Universal de París, en 1867) y en Estados Unidos (World's Columbian Exposition en Chicago, en 1893). La feria mundial de Chicago exhibió muestras coreográficas de danzas *orientales* en las que las bailarinas egipcias vestían tal cual como eran descritas en los relatos de viajeros europeos (como los de Gustave Flaubert) y en los primeros retratos artísticos (como los de Jean-León Gerome). Este primer contacto con Europa desató el cambio más profundo en la danza porque fue así como se despojó de los preceptos de la cultura árabe islámica relativos al dualismo público-privado en el que estaba inscrita en Egipto. (Carreño, 2016, pp. 74-75).

La danza oriental es una invención tan f(r)icciónada como la mismísima Scheherazade. ¿Para qué existe ella entonces? Intuyo aquí que la f(r)icción que tanto ella como la danza oriental generan se hace tan remarcada que es imposible resistirse a soñar con la fantasía que de ella se desprende, como si de aromas y *notas* afrodisíacas se tratase.

Es aquí donde volvemos a Rimsky-Korsakov, cuyo Op. 35 *Scheherazade* puede ser ubicado en el orientalismo ruso.

La orquestación que Rimsky-Korsakov usa para esta suite tiene un profundo sentido descriptivo, en donde la percusión juega un papel muy importante en la evocación de oriente, claro está, acompañado de un ritmo y unos rasgos melódicos que completan la paleta del compositor para dibujar esta cultura extranjera en la mente del oyente. Por ende, “Scheherazade”, es una obra insigne del *orientalismo ruso*. (Ortiz, 2014, p. 31).

¿Quién es Scheherazade? Para efectos de lo que vine a presentarte, Scheherazade seré yo, y ofreceré todo lo vivo en mí por una causa imprevisible, aún sin saber si lograré cautivar con mis movimientos y líneas sin palabras a un espectador expectante, uno que en *Las mil noches y una noche* tiene forma y figura de un rey que quiere avasallarla: Schariyâr. De Scheherazade tan solo se puede rastrear su vestigio, mas no así asir su *espíritu*. Ese, para efectos de este escrito, es lo que denominaré como *lo vivo*.

Entonces el rey se levantó, y cogiendo a Scheherazade, le arrebató la virginidad. [...] Después empezaron a conversar. [...] Doniazada dijo entonces a Scheherazade: “Hermana, por Alá sobre ti!, cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche.” Y Scheherazade contesto: “De buena gana, y, como un debido homenaje, si es que me lo permite este rey tan generoso, dotado de tan buenas maneras.” [...] El rey al oír estas palabras, como no tuviese ningún sueño, se prestó de buen grado a escuchar la narración de Scheherazade. [...] Y Scheherazade, aquella primera noche, empezó su relato con la historia que sigue: (Anónimo. Versión de Blasco Ibañez, 1977, p. 37).

En la Op. 35 de Korsakov, Scheherazade es presentada con el sonido de arpas y violines que buscan dibujar a un alma sensual y Schariyâr cobra vida resonando a través de las maderas y trombones. Esta representación es recreada por Rimsky-Korsakov en una forma musical llamada *nega*.

Se encuentra entonces la imagen del rey Schahriyâr representada en un tema cuyo carácter amenazante es consecuencia de su construcción melódica, su tempo “largo e maestoso” y su instrumentación que consta de cuerdas, clarinetes, fagotes y trombones, siendo estos últimos los que se destacan. Sheherazade, por el contrario, es un tema tranquilo que evoca la sensualidad oriental (*nega*), interpretado en un solo de violín, acompañado por el arpa. Estos dos temas son los más importantes, pues

de ellos se va a traer el material compositivo de los demás temas que representarán las demás historias. (Ortiz, 2014, p. 34).

Entonces, acompañado de arpas y violines, Rimsky-Korsakov nos presenta una Scheherazade de voz apacible capaz de serenar la voluntad del amenazante Scharyâr, todo a partir de sus palabras dibujadas como notas. Una transposición y transformación de la sensualidad en poder.

“Sí, lo femenino como cuna de lo extraño y lo impredecible fascina al islam, la única religión mundial que impone la reclusión de las mujeres por la fuerza de su ley sagrada, la *Shari'a*”. (Mernissi, 2001, p. 202). Me pregunto si Korsakov pensaría en esto al escribir Scheherezade. No puedo dar cuenta de él pero sí de mí y de la fascinación que esta extrañeza e impredecibilidad genera cuando recorre mi cuerpo sexuado masculino, sobre el que la *Shari'a*, quizás, sólo quizás no recaería por expresarse en femenino.

Ahora ya lo sabes, estás frente a las líneas de este hombre que es a la vez sujeto e interlocutor de una obra que lo cautivó precisamente por serle infiel a Oriente, de la misma forma que a Scharyâr, el rey de la historia, en el libro de las historias, su esposa le fue infiel, y fue este el motivo desencadenante de sus posteriores crímenes de odio.

Nuestra heroína entró en el palacio de Sahriyar años después de aquel incidente. Por aquel entonces no solo Sahriyar había matado a la esposa adúltera y a su Mas'ud, sino que se había dedicado a decapitar sistemáticamente a cientos de vírgenes inocentes a la mañana siguiente de haberse casado con ellas. (Mernissi, 2000, p. 57).

III. F(R)ICCION

Hasta el momento, parece que Scheherazade tiene una fuerza inconmensurable, superior a la f(r)icción que ella representa. Una fuerza que podría dar cuenta no solo de mi estrecho interés en la sonoridad que recreó Rimsky-Korsakov al bautizar su suite sinfónica con su nombre, sino de los efectos que su presencia y nombre generan en mí, en la manera de relacionarme con la fantasía de Oriente, en la exploración corporal a la que me he sometido² como artista a través de los años y a los efectos que esta exploración ha acrecentado en mí: la incertidumbre, la sospecha, la duda, la indagación, la obsesión, la indignación; a las acciones corporales desde/en la danza: vaciamiento, necesidad de transformación, voluntad de cambio, reafirmación de lo propio, entre otras incomodidades.

Recapitulando: Scheherazade nunca existió. Rimsky-Korsakov inmortaliza su ausencia. La Scheherazade de Rimsky-Korsakov es una fantasía audible, perceptible, tangible y perenne. La música recrea la fantasía de Oriente y ¿qué me interesa de Scheherazade? Yo solo deseo evocarla desde un cuerpo masculino, el mío. ¿Es la fantasía lo mismo que la f(r)icción? ¡Lo real debe ser f(r)icionado para ser pensado! Ella, para ser una f(r)icción, está llena de un poder que me interpela con mucha fuerza.

La expresión fantasía —para efectos de este trabajo— es el lugar de la representación en el que podemos ser presentados no como somos, sino como quisiéramos ser; en ella todo es posible como si de magia se tratase. La ficción por otra parte, es el lugar en el cuál la realidad se nos presenta de manera alterada en un sentido poético, pues no hay aquí intención alguna de rendir cuentas sobre la “verdad” de lo que se dice sino que se resuelve a través de un agenciamiento entre los actos. La ficción es el lugar en el que se pueden interpretar los fenómenos del mundo sin magia.

² No utilizo aquí la expresión *sometido* como en un sentido lastimero sino como huella de mi marcada dificultad para que la danza me abriera sus puertas desde un primer momento.

Para Jaques Rancière (2000, p. 48), lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta expresión problematiza la relación entre presentar la historia describiéndola y escribiéndola. La historia debería ser descrita y escrita por quienes la agencian.

Muy a propósito de Scheherazade, han sido varios los agentes — incluidos tú y yo— que han hecho la historia hasta aquí, y el lenguaje viene a ser el medio a través del cual opera nuestra relación con lo real o la razón de los hechos y lo que he denominado a lo largo de este escrito como *f(r)icción*.

Nuestra relación con lo real no siempre y no necesariamente ocurre a través de la memoria escrita; una memoria oficial que se consolida como verdad, una que se aleja de nuestro cuerpo físico y por tanto construye otro tipo de diálogo con nuestra naturaleza humana siempre racional.

El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino “natural” por el poder de las palabras. Esta *literalidad* es la condición al mismo tiempo que el efecto de la circulación de los enunciados literarios “propriadamente tales”. Pero los enunciados se apropian de los cuerpos y los desvían de su destino en la medida que no son cuerpos, en el sentido de organismos, sino cuasi-cuerpos, bloques de palabras que circulan sin padre legítimo que las acompañe hacia un destinatario autorizado. Tampoco producen cuerpos colectivos. Más bien introducen, en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura, de des-incorporación. (Rancière, 2000, p. 21).

No me interesa que un enunciado sea el que defina lo que vine a presentarles, porque no solo las palabras enmarcan una ruta, lo hace el cuerpo con sus decisiones. La fricción se aproxima mucho más a la física que se instaura en lugar del discurso en mi cuerpo, que es a la vez un escenario en el que confluyen lo masculino y lo femenino como categorías transversales, puesto que mi práctica artística se ha producido en una constante dicotomía entre el cuerpo de danza (masculino) y el género del baile que practica (de esencia femenina). La expresión fricción es el lugar más cercano en el cuál han de confluir la fantasía, el diálogo con las ficciones desde las que pensamos nuestra relación con el mundo y las realidades para así configurar nuevas relaciones con *el afuera*.

Es desde mi cuerpo que se teje una relación con el afuera. *Afuera* entendido aquí como realidad inmediata perceptible o, por lo menos lo que intuyo que esta es desde una relación sensible, una pregunta permanente sobre lo que puede o no puede un cuerpo en relación con las palabras que le han dado forma a la realidad de la que sospecha. ¿De qué sospecho? ¿Será acaso de mí mismo como f(r)icción?

Para Rancière, la experiencia sensible está construida en la interacción, es allí en los espacios de lo común en donde se configura una dimensión estética de la política que se traduce en lo visible, lo audible y lo entendible.

Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Ellos definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. [...] Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. (Rancière, 2000, p. 49).

El lenguaje para mí, sea este de tradición musical, oral, escrita o mediada por una relación sensible con el entorno, se convierte en medio y modo para que la dimensión estética de la política —de la que habla Rancière— ocurra. Esta relación, que para mí es transversal, deseo abordarla desde mi experiencia corporal y con los modos de vivir desde el cuerpo mi relación con el entorno cotidiano a partir de algunas situaciones atípicas que enunciaré más adelante, pues antes creo que debo enunciar algunas apreciaciones sobre la realidad.

Hablar de realidad es un indicio de nuestro ingreso a los modos de presentar la inmediatez particularizada³: el *afuera*. Esta particularización o experiencia inmediata con lo sensible es representación y, esta es a su vez, la manera de nombrar *a posteriori* nuestra percepción del entorno a nuestros semejantes a través del lenguaje.

³ Término acuñado por Yolanda López, profesora adscrita al departamento de Trabajo Social de la Universidad Nacional de Colombia.

El lenguaje de Scheherazade siempre fue su oralidad, una que poco a poco se fue diluyendo en sus múltiples representaciones:

Vaslav Nijinski alcanzó el estrellato gracias a su papel del esclavo dorado en el ballet *Sherezade* coreografiado por Diaghilev «Salía pintado de pies a cabeza color marrón, sonreía con una mueca burlona e iba cargado de perlas —no tanto como un objeto del deseo, sino como el puro sexo en sí mismo—, con todo el equipo de perversidad que la imaginería *fin-de-siècle* podía crear: Exotismo, androginia, sometimiento, violencia». (Mernissi, 2000, p. 83).

¡Y vaya que recordamos a Nijinsky!, el bailarín con el que Scheherazade —Op. 35— se hizo ícono y, Scheherazade, mujer. ¿Recuerdas quién la representó a ella por primera vez en los ballets rusos?

La aparición de la palabra es presencia, presencia que es real en cuanto se experimenta de manera colectiva. En el momento que la obra de Rimsky-Korsakov es llevada al ballet bajo la interpretación que hace Nijinsky del esclavo de oro, su presencia se hace ausencia y muerte a la vez, pues lo que él vendrá a evocar trae consigo la tergiversación, una vez más, del rol crucial de Scheherazade como mujer portadora de un poder político que fue capaz de salvar su vida aún a costa de todo pronóstico.

[...] pero fue Sherezade la quien insistió en enfrentarse al rey para detener el río de sangre. Por eso Sherezade aparece como una heroína política, una libertadora en el universo musulmán...

... Su estratagema dio resultado, como lo demuestra el hecho de que sobrevivió al degüello: consistió en emplear el cerebro para inventarse un cuento la primera noche, que habrá de cautivar al rey de tal modo que quería escuchar otro la noche siguiente. (Mernissi, 2000, p. 58).

Por otra parte, *Scheherazade y el esclavo de oro*⁴ es una huella histórica de un episodio que se recrea en el libro, pero tergiversándolo. Ya no es en escena Scharyâr traicionado por su primera esposa, sino Scheherazade, la esclava favorita del rey, quien le es infiel. Todo este pasaje es recogido y representado en su sentido convencional, como por amor a la fantasía, como por amor al patriarcado. Se hace de la muerte un

⁴ Este es el nombre del trabajo del coreógrafo Sergei Diaghilev que fue estrenado en París el 4 de junio de 1910 en el *Theatre National de l'Opéra* con Ida Rubistein y Vaslav Nijinsky como Scheherazade y su amante, respectivamente.

pasaje erótico, una clara estrategia propia del orientalismo como evidencia de que “la imagen que tenemos del Oriente no coincide con la realidad” (Ortiz, 2014, p. 31)

Si queremos comprender mejor por qué nuestra narradora sirve como símbolo de los derechos humanos en el Oriente actual debemos recordar que durante siglos las élites conservadoras se burlaron de *Las mil y una noches*, pues lo consideraban un producto del populacho y lo tachaban, salvo raras excepciones, de obra carente de todo valor cultural, dado que dichas fábulas se transmitían por vía oral. Las clases superiores masculinas consideraban la tradición del cuentacuentos como símbolo de las masas incultas. ¿Las elites poderosas, que ocupaban el centro cardinal en la esfera de lo público, declararon irrelevante esta tradición porque eran sobre todo las mujeres las que contaban los cuentos, dentro del espacio privado de la familia? A pesar de que no hay demostración científica que corrobore esta cuestión, merece la pena tenerlo en cuenta cuando tratemos de calcular cuál es la posición de *Las mil y una noches* como componente “femenino” de nuestra “Herencia musulmana”, tan masculina. (Mernissi, 2000, p. 68).

Muchos han sido los trabajos que se han hecho desde entonces tomando como punto de partida la escena del ballet clásico y la imagen andrógina que recreó la imponente figura de Nijnksy para evocar Oriente. No se escucha mucho de la mujer que representó a Scheherazade por primera vez, ¿o sí?

Por ello mismo me interesa Scheherazade y me interesa la pieza musical que Rimsky-Korsakov creó, y es desde ellas (figura icónica y melodía) que deseo poder reconciliarme con mis modos de hacer, unos que transitan desde mi país, Colombia, por los imaginarios y estereotipos que agudizan la presencia transversal del orientalismo en varios campos de mi vida y la tuya. Un orientalismo que llevado a nuestra vida cotidiana no se distancia demasiado de las maneras de relacionarnos con esas realidades otras, esas alteridades que se tejen aquí, de algunas de las cuales yo anhelo dar cuenta en las líneas que prosiguen. ¿Tiene el cuerpo de mujer acaso un valor meramente instrumental en Oriente? ¿Y en Occidente? ¿Qué posición tomar desde el Nuevo Mundo?

En Oriente los hombres recurrían al espacio para dominar a las mujeres. El imán Jomeini ordenó que las mujeres debían taparse con un velo cuando entraran en un espacio público. En Occidente, los hombres

dominan a las mujeres justo al contrario: desvelando la belleza. Si no te gusta el cuadro que presentan como esencia de la belleza, tanto en anuncios como en películas, lo tienes crudo. [...] En Occidente, la belleza femenina corresponde a la imagen que los hombres han fabricado: ya sea en un lienzo o en una película, siempre aparecen desnudas, siempre calladas, indiferentes a los logros alcanzados por las mujeres de carne y hueso de la vida real. (Mernissi, 2001, p. 131).

IV. EL TRAVESTI

Me acercaré a Oriente desde mi Sur sin fronteras demarcadas. Me acercaré a Oriente desde Occidente intentando diluir al orientalista que soy. Me acercaré a Occidente sin Oriente. Me acercaré al borde, desde el borde.

En clara letra latina, en los bellos y confusos arabescos de la caligrafía islámica, en los complicados ideogramas chinos y japoneses, en los hieráticos caracteres eslavos, todas las criaturas que saben leer han leído este libro, encantador y profundo, y aun esa parte de la humanidad que, por su desgracia, no se ha elevado todavía a la consagración gráfica del verbo, y sigue medio sorda y medio muda, conoce de oídas estas historias que, antes de ser dibujo, fueron misiva, y antes de ser un libro fueron una tradición y tuvieron una vida independiente del signo escrito. (Cansinos, 1979, p. 13).

Cansinos Assens lo intuía y nosotros, al igual que le ocurrió a la Scheherazade occidental, seguimos medio sordos y medio mudos, porque no nos terminamos de leer el libro, ni supimos de los diversos orígenes e inexactitudes de las cuales está compuesto el compilado de manuscritos. Y así, fue siempre alguien más —ahora interiorizado— el que completó la imagen por nosotros.

Por ello mismo me interesa tanto la obra de Rimsky-Korsakov; ella —Scheherazade— se ha hecho corpus en sí mismo, “*una obra verdaderamente digna del creador*” (Anónimo, 1977, p. 109) un corpus que para fortuna de los que nos interpela la fantasía, sigue viva porque nos representa, nos interroga, nos hace querer vivir una noche más, nos hace creer que es posible tener nuestra propia voz, una que nos rescate en nuestra defensa y nos libere de nuestra propia ignorancia.

Mi historia con la danza no ha sido precisamente amable desde sus inicios. En el año 2005, mientras adelantaba mis estudios de pregrado en Trabajo Social en la Universidad Nacional de Colombia, luego de no haber sido admitido al grupo institucional de danzas afrocolombianas con el criterio de evaluación siguiente: “*Usted no es lo suficientemente negro para hacer*

*parte del grupo de danzas afrocolombianas*⁵ decidí algo muy importante: expresaría con mi cuerpo y desde mi cuerpo todas mis indignaciones.

Esta negativa fue solo el primer factor que desencadenaría mis marcadas relaciones con la categorías de género, raza y etnia. El año siguiente, inicié una asignatura llamada Investigación Social a cargo de la profesora Luz Marina Donato, en la cual se nos invitaba a reflexionar sobre *todo aquello que nos pareciera confuso*. Para aquella época propuse una ruta de lo que suponía para mí investigar⁶.

En aquella época, traducí todos los conceptos en representaciones amables, casi versadas, para que me generaran una mayor pasión por el reto de investigar. En el papel todo parecía muy prometedor, aunque en la realidad me vi de nuevo frente a nuevas fricciones, unas que tomaron cuerpo de mujer, de lo mujer, de lo femenino, para un proceso de duraría dos años más, entre 2006 y 2008, años durante los cuales llevé a mi cuerpo algunas indignaciones e indagaciones que había emprendido en torno a las

⁵ Este fue el criterio de uno de los integrantes del grupo institucional de danzas de mi *diversa* universidad como parte de la evaluación a los aspirantes aquella tarde de 2005.

⁶ Cuando todo resulta confuso la cabeza es un desastre y el pensamiento un artificio más para la comprensión (Antecedentes). Lo visto parece obvio y la realidad muy exigente (Objetivo). Se escuchan murmullos y despiertan las inocencias (Propuestas de investigación). El día es un caos y el frente una oportunidad (Pregunta de investigación). El inconsciente grita y conscientemente demora el suceso desencadenante (Identificación de un tema). Habla la rigidez y tiembla la voz pues algo que sucede te empieza a preocupar (Precisar). La palabra fluye y el interés aparece tan ajeno a quien lo desata (Lo posible, lo probable). Las máscaras se caen y habla la experiencia (Vivencias personales). Contesta la dicha y viene a tu encuentro (Tienes tema y trabajo en frente). Se abre un surco y he allí tu oportunidad. Todo resulta confuso como la mirada y el paso del tiempo (Factores externos). Como los caminos, la ruta y tu lazarillo (Paradigmas). Como las ideas que te acompañan y el afán de descifrarlas (Hipótesis). Como la experiencia y la esencia de tus anhelos (Afinidad con un problema cercano). Como la esperanza, los retos y el absurdo (Objetivos). Resulta confuso volver la mirada y enfrentar los vacíos del pasado (Recorrido teórico acumulado). Intentar descifrar eso que te depara y te ha conquistado (Justificación). Sentir el miedo y asumirlo como tuyo propio (Incertidumbre). Acercarse tocar, saborear y volver a lo mismo (Indagar). No entender, no creer, no ser pero desearlo como nada (Nuevo saber). Confuso pues quisieras hacerlo tuyo y por ti mismo (Exploración). Como tu reto, en la meta el alivio (Conclusión). Ahora me pregunto si pudiera volver, acercarme al principio y poderlo entender. No encuentro semejanza entre lo que buscaba, pero lo descifré por el camino en que andaba (Precisión teórica). No entiendo todavía el sentido encontrado, en el rumbo que tomé y todo lo explorado (Recolección). A veces ser ambicioso no resulta en nada bueno pues el límite del rumbo todavía no lo conocemos (Amenazas del ambiente).

identidad de género travesti. Me convertí en *una*, producto de las circunstancias.

El concepto de una identidad de género original o primaria es objeto de parodia dentro de las prácticas culturales de las travestidas, el travestismo y la estilización sexual de las identidades *butch/femme*. En la teoría feminista, estas identidades paródicas se han considerado o bien humillantes para las mujeres, en el caso de las travestidas y el travestismo o bien una apropiación poco crítica de los estereotipos de papeles sexuales desde el interior de la práctica de la heterosexualidad, sobre todo en el caso de las identidades lesbianas de *butch* y *femme*. Pero, en mi opinión, la relación entre la «imitación» y el «original» es más compleja de lo que suele admitir la crítica. Además, nos proporciona una pista de la forma en que puede replantearse la relación entre identificación primaria —o sea, los significados originales acordados al género— y la experiencia de género subsiguiente. La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. (Buttler, 1990, p. 268).

Este precedente indica desde ya una postura política que empieza a nacer en mí. En esta exploración, comprendo y vivo desde mi cuerpo toda la marginación real y simbólica que portan estos otros cuerpos⁷ que, si bien deberían terminar en la piel, comienzan en ella. Su experiencia identitaria involucra su superficie; superficie que está mediada por las representaciones de lo masculino y femenino que parece reclamar un cuerpo, como si este fuera un punto de medida fijo, inalterable, inmóvil, casi inasible; como si para cada cuerpo —sexuado— correspondiera una única expresión de género inmutable. Pues bien, la movilidad entre géneros parece ser aún un tabú en la vida cotidiana.

La identidad sexual y la orientación sexual pueden pasar desapercibidas pues son características de la identidad que pueden manifestarse en los espacios de lo íntimo, de lo privado. Los cuerpos de los que hablo construyen su relación con el afuera a partir de la expresión género —que es una categoría distinta—, una que se consolida como eje

⁷ Con esta expresión quiero dar cuenta de la existencia de discursos corporales reafirmados en un proceso identitario desde la frontera: travestismo, transformismo y transexualidad, y los espacios en los que suelen aparecer estos otros cuerpos: peluquerías, *zonas de tolerancia*, shows de media noche en bares y discotecas LGBTQ y muy pocos espacios públicos *normalizados* por el discurso, la tradición y las costumbres.

transversal de la identidad de superficie y se hace manifiesta en los espacios de lo público.

Testifico en primera persona. La aversión de la comunidad universitaria cuando veían transitar esa *forma extraña* por los pasillos de las diferentes facultades y en diferentes puntos de la ciudad de Bogotá⁸ sin duda removía cuanto juicio de valor hubiese al respecto.

El travestismo que experimenté vivenciado como identidad de superficie, supuso para mí una reflexión en torno a la performatividad que precede a los cuerpos: algo tan cotidiano para las chicas *trans* parecía — para los universitarios espectadores— provenir de otro planeta, muy a pesar de su fragilidad y universalidad.

No obstante, cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (Butler, 1990, p. 266).

A través de mi acercamiento al travestismo y mi constante deseo de reafirmar desde mi cuerpo algunas de mis indignaciones⁹ aparece una inquietud relacionada con la actitud performativa propia de los artistas transformistas¹⁰. Me preguntaba por qué ellos transformaban de maneras tan exquisitas su expresión de género para trabajar emulando una voz de un track de audio sin una propuesta de cuerpo en movimiento. Ante mi deseo de explorar esta faceta, empiezo a acercarme de manera intuitiva a la figura de la mujer oriental estereotipada y recogida en mis imaginarios

⁸ Universidad Nacional de Colombia, Fundación Universitaria Los Libertadores, Universidad Javeriana, entre otras.

⁹ Una de ellas: tratar de entender por qué era tan difícil ver a *chicas trans* adelantando estudios técnicos o superiores.

¹⁰ Un transformista es una persona hombre o mujer que por espacios limitados de tiempo viste o usa prendas del género opuesto a su sexo biológico para realizar una intervención performativa musical de doblaje o *lipsing*.

preexistentes de Oriente donde las mujeres son sumisas, son confinadas en un harem para ser eternamente la sombra de sus esposos. Aparece aquí mi pregunta por la danza oriental y luego una decisión: ¿transformismo o danza? Sentía para entonces (año 2006) que ambas facetas no resultarían bien si las mezclaba; mi deseo de encontrar la *pureza* imposibilitó una exploración más extensa y decidí que quería aprender la danza oriental.

Para conseguirlo, me acerqué a dos escuelas de danzas árabes en la ciudad de Bogotá y las directoras de ambas escuelas me indicaron lo siguiente: "*Usted no puede aprender este género de danza porque es exclusivamente femenino*". Estas negativas afianzaron mi anhelo de querer aprender, porque me indignaba que no me dieran la oportunidad de acceder a este nuevo saber de cuerpo del que suponía toda una riqueza técnica e interpretativa.

Ante dichas respuestas, decidí indagar con más fuerza que antes y así empieza una exploración y aprendizaje autodidacta de la danza oriental. Este mismo año (2006), descubrí para mi beneplácito, gracias a internet, que los hombres en efecto sí bailaban la danza oriental sin la necesidad de travestirse.

De igual manera me seguirían interesando las escenas *hiperfemeninas* en cuerpos masculinos y algunas prácticas performativas en las que un hombre en escena actúa roles femeninos, tal es el caso de Tamasaburo Bando, un artista Kazuki Japonés que se especializa en la interpretación de roles femeninos.

En uno de sus trabajos, *Orochi (Great Serpent)* de 2007, Bando escenifica y sintetiza el tránsito de roles de manera casi mágica: usando un hermoso kimono rojo, una larga cabellera recogida, su rostro empalidecido con harina de arroz, un tono rojo de labial y un abanico, *se embriaga* para luego transfigurarse de *mujer a gran serpiente* tan solo soltando su cabello, retirando el tono rojo de sus labios y cambiando velozmente de kimono y abanico.

Esta obra es un punto de partida para mí, pues los artistas que interpretan roles femeninos no son estigmatizados en esta cultura oriental sino que, por la gracia de su trabajo, son exaltados.

El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indica que si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la «integridad» del sujeto. En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva. Si la «causa» del deseo, el gesto y el acto puede situarse dentro del «yo» del actor, entonces las regulaciones políticas y las prácticas disciplinarias que crean ese género, presuntamente coherente, en realidad desaparecen. El desplazamiento de la identidad de género de un origen político y discursivo a un «núcleo» psicológico no permite analizar la formación política del sujeto con género y sus invenciones acerca de la interioridad inexplicable de su sexo o de su auténtica identidad. (Butler, 1990, p. 266).

A la vez que esto ocurre, en otras partes del globo por razones geopolíticas, muchas de estas prácticas son más bien desvirtuadas, estigmatizadas y perseguidas o, en el mejor de los casos, acomodadas a los intereses del contexto espacial particular. Tal es el caso de los *Bacha Bazi* o niños bailarines de Afganistán¹¹. En este país, las leyes son severas y algunos actos son castigados severamente. A la vez que la ley proscribiera el castigo, es parte de sus tradiciones y costumbres circunscribir en las esferas de lo público dominadas por hombres una forma de prostitución infantil en la cual niños de entre 13 y 17 años son entrenados para bailar vestidos con prendas femeninas emulando con su cuerpo todo lo que se esperaría encontrar en una mujer, incluso sexo.

Estos niños, persuadidos y controlados por un *patrón* que organiza estas populares reuniones exclusivas para hombres, son *el plato fuerte*, el

¹¹ Ver Rusia Today (2016).

mayor acto de entretención y el producto principal que se exhibe y vende al mejor postor, uno capaz de pagar por obtener una noche de placer de él.

La popularidad y posterior miseria que detentan estos niños se diluye con el advenimiento de su edad adulta, aunque difícilmente pueden culminar su niñez pues son pocos los que llegan a sobrevivir luego de haber *caducado* su tiempo de uso; cuando crecen, ya no son mercancía deseable. Muchos de estos niños son desaparecidos e incluso asesinados.

Ahora mismo me pregunto si me es posible continuar con el ejercicio de la danza oriental en Colombia a la vez que coexisten prácticas que involucran a unos niños viviendo esta realidad alterna en Afganistán, una que parece casi fantasía pero que, a diferencia de la Scheherazade del libro, son las verdaderas víctimas degolladas por su amo y verdugo.

Ahora sé que mi ejercicio como bailarín tiene un trasfondo político, que me agobia la impotencia pero a la vez es ella misma la que me moviliza. Como artista me preguntaba hace algunos años si me sería posible vivir de la fantasía, hoy me pregunto si me es posible vivir ante este panorama tan real proscrito por ley.

Sin temor a equivocarme, Rimsky-Korsakov no sabía de estas cosas en 1888 cuando encerró a Scheherazade en estas partituras. Pero todavía siento que seguimos siendo esclavos de oro en el sentido de Diaghilev, porque se danza para no morir, o se muere de manera poética. Por todo ello yo me pregunto todos los días desde hace un año: ¿Qué es lo que debe morir para que lo vivo aparezca? ¿Será acaso nuestro deseo de representarnos en *lo otro*? ¿Nos representamos a nosotros mismos cuando nos identificamos tan fervientemente en una cultura extranjera? ¿Somos extranjeros en nuestra propia tierra?

Mi práctica de la danza oriental masculina ha sido la mayor terquedad a la que decidí ser fiel y creía ser fiel hasta que descubrí que todo lo que aprendí al intentar evocar esta cultura extranjera solo es real luego de pasar por el filtro orientalista, donde nada es lo que parece, sino lo que queremos que sea. En mi proceso, he querido hacer de mi danza un lugar de la

representación del hombre para el ideal local: serio, masculino y viril, que no manifiesta sus emociones, que intimide con su mirada y jamás muestre su fragilidad.

Para que exista la fantasía oriental es necesario el desconocimiento, pues todo lo que Oriente parece ser, luce mejor en los cuentos y fábulas.

Las mil y una noches, adaptadas al gusto francés del siglo XVIII, recordadas, civilizadas, pero sin perder del todo su aire exótico, bárbaro, oriental, fueron desde el primer momento la sensación de París, la novedad que aquí público novelero necesitaba; no solo se pusieron de moda, sino que fueron la moda. [...] Sorprendieron, encantaron, entusiasmaron e indignaron un poco a las mujeres; aquellas costumbres poligámicas, aquel modo despótico de tratar a las esposas, sublevaban la dignidad de aquellas damas colmadas de halagos y homenajes en el pleno siglo de la galantería; los caballeros se ponían de parte del rey Scharhriar; las señoras, como es lógico, abrazaban la causa de Schahrasad. Pero unos y otras estaban bajo el hechizo literario del libro. (Cansinos Assens, 1979, p. 18).

El género de danza que practico tampoco le es fiel a un Oriente al que creí ser fiel en un comienzo y por esta misma afirmación quizá algunas de mis colegas bailarinas orientales me condenen al desprestigio.

Creo que en ello consiste mi ejercicio: en decidir enfrentar su reacción e incluso la mía frente a los factores que desencadenaron en mí esta imperiosa necesidad de cuestionar mi quehacer como bailarín, puesto que no puedo dar por sentado o por naturalizada una práctica que recae sobre un cuerpo —el mío— sin cuestionar las razones que lo movilizan, el espíritu que afianza y la experiencia que supone vivir del arte ejerciendo la fantasía como campo de acción. Mi vida era una ficción, pero también una fantasía, como si de una misma cosa, hasta ahora, se tratase.

La representación en mi trabajo es un eje transversal que se ha construido desde un orientalismo interiorizado, uno que debe ser problematizado en cada oportunidad, pues no siempre lo que se representa como ficción tiene efectos en la realidad, pero pasa que en ocasiones la realidad supera toda ficción que a esta le preceda.

El *Corán* y *Las mil y una noches* son las dos grandes creaciones del genio árabe, los dos retratos simbólicos que de sí mismo nos ha legado ese

pueblo, enemigo, por temor idolátrico, de las imágenes plásticas; el *Corán*, en lo religioso y eterno, y *Las mil y una noches*, en lo temporal y profano, completan la visión de esa raza sin pintores y casi sin espejos. [...] Así como Mahoma recogió en su *Corán* todas las tradiciones religiosas de su tiempo y las alistó bajo su verde bandera, poniéndolas al servicio de Alá, sin reparar en su procedencia hebrea, cristiana o gnóstica, y para enriquecer su libro no tuvo escrúpulo en saquear la *Biblia* y el *Talmud*, así también los compiladores del libro profano tomaron sus elementos de todas partes, encerraron en él todo el folklore universal de su tiempo y lo lanzaron a los siglos futuros, marcado con el sello imperial de su jalifa máximo. (Cansinos, 1979, p. 65).

V. EL PROCESO

¿Por qué mi marcado interés en esta pieza? Mis búsquedas y constantes preguntas sobre lo que me inquieta de mi práctica como bailarín de danzas orientales me llevaron a preguntarme si el recorrido que había hecho hasta ahora era fidedigno, pues siempre han sido los otros, los espectadores, quienes han dibujado la representación de lo que mi danza evoca, es decir, han sido ellos los que han completado la imagen de lo que creen estar viendo, debido en parte a los rasgos fenotípicos que me caracterizan. En la danza oriental, la fantasía entra por los ojos, en la melodía de *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov, por el oído.

Sin claridad alguna sino con múltiples sospechas, la obra de Rimsky-Korsakov que llegó a mí en forma *arabizada*, es decir, ejecutada en instrumentación y estilo orquestal árabe, pone en tensión, por su nivel de estructura y complejidad, el ejercicio de mi técnica corporal que más que oriental, resulta ser orientalista¹² como la obra misma de Rimsky-Korsakov, pues tanto él —Rimsky-Korsakov— como ella —mi técnica— recogen y presentan la representación que se ha hecho de Oriente. Un constante evocar desde el cuerpo o desde la partitura unos trazos personales de lo que Oriente parece representar: sensualidad, belleza, erotismo y exotismo.

Scheherazade and the Golden Slave es un tema musical alterado que descubrí en 2015 en un CD para un show alemán llamado *Oriental Fantasy*, estrenado en Berlín en 2005. Esta pieza fue creada por un músico egipcio para ser ejecutada por el bailarín colombiano Horacio Cifuentes y su esposa alemana Beata Cifuentes. *Oriental Fantasy* es a la vez homenaje y sátira frente a lo que imaginamos que Oriente es, partiendo de lo que algunos otros —como el gimnasta y bailarín egipcio Mahmoud Reda, pionero de la

¹² En el sentido que lo enuncia Edward Said: una representación occidental de Oriente que implica exotizarlo (Said, 1997).

danza teatro en Egipto— dibujaron en el camino para pintar en nuestras cabezas y oídos la fantasía de Oriente.

Estas piezas —una orientalista *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov y una orientalizada *Scheherazade and the Golden Slave*— configuran unas maneras estandarizadas de evocar desde el cuerpo cada nota, cada pulso dibujado por el autor a través de una danza. En Rimsky-Korsakov, el ballet; en Cifuentes, la danza oriental.

La corporalidad que otorga la técnica para cada una de estas danzas supone para mí de manifiesto la necesidad de cuestionar desde mi cuerpo las fronteras que se imponen sobre este al momento de construir la identidad de género, fundada con la base de la supuesta correspondencia entre ser hombre y la representación de lo masculino, y ser mujer y lo representado como femenino, porque en él —mi cuerpo— se sitúa una danza construida con elementos provenientes de ambos mundos.

La imagen andrógina de Nijinsky condujo a sus admiradores a fijarse en lo que tienen en común los hombres y las mujeres, y a dejar de lado lo que los separa. Sherezade insistió en un mensaje que habría de soportar el paso de los siglos y que era precisamente el de insistir sobre las diferencias entre los sexos y que los hombres reflexionaran sobre ello. «Los Ballets Rusos trastocaron las normas que regían entre los géneros. [...] Las compañías de ballet solían caracterizarse por una inversión de los géneros en cuanto a su poder sexual: La mujer con rasgos fálicos, siente el deseo, y el hombre, femineizado, es el objeto del deseo». Este reverso de la relación de poder masculino/femenino es totalmente contrario a un diálogo entre los sexos, que es el tema principal de Sherezade y sus fábulas. (Mernissi, 2000, pp. 83, 84).

¿Qué represento? ¿El reverso o el diálogo entre sexos? ¿Lo ya representado? No sé aún si mi ejercicio consiste propiamente en orientalizar o desorientalizar una partitura orientalista que es a la vez una representación occidentalizada de Oriente.

Durante el proceso de mi búsqueda de *Scheherazade*, la obra musical completa, inspirada a su vez en varios pasajes del libro de *Las mil noches y una noche*, ha sido poco a poco recorrida estructuralmente a partir de un ejercicio sustractivo. Así, luego de seleccionar los leitmotivos o temas conductores, parte de la decisión consistió en seleccionar solo cuatro de

estos momentos y luego hacer una reducción de la obra clásica a piano de cuatro manos, para posteriormente reproducirlos en una organeta, cuyo intérprete soy yo, quien no sabe ejecutar correctamente dicho instrumento.

Producto de la necesidad de acercarme al mundo musical desde su desconocimiento, uno de los primeros ejercicios partió de la pregunta por el sentido de interpretar el sonido ambiental. El auditorio León de Greiff fue el escenario, *El hechizo de una violinista virtuosa* fue el nombre del concierto de aquel viernes 15 de abril de 2016. Esa tarde llevé mi computadora para grabar el sonido ambiente antes y después de este concierto sinfónico. Pondría especial énfasis en lograr atrapar todo ese 'ruido', cual genio atrapado en una botella. Luego, condensaría este sonido en un gesto y expresaría a través del cuerpo las reverberancias que producían el bailar los aplausos, el 'ruido' de los espectadores y la preparación de los músicos antes de empezar su interpretación fiel al programa. Y así lo hice.

Los ejercicios posteriores partieron de un acercamiento inútil aunque productivo a la ejecución del piano sin saber solfear o tener algún concepto musical completamente claro. Los esfuerzos se enfocaron en la sustracción y aprendizaje intuitivo de los temas y motivos principales presentes en la obra musical reducida a piano; todo ello para construir una nueva estructura programática, es decir, volver a dibujar los pasajes que Rimsky-Korsakov ya había enunciado en su obra con cada uno de los temas. De allí comenzaría a *narrar* desde el cuerpo los sonidos del resultado musical mal logrado en una organeta grabada en vivo.

¿Tergiversar o actualizar? Los dos ejercicios están confluyendo desde el mismo momento en que opté por acercarme a una partitura de *Scheherazade* reducida a piano de cuatro manos, es decir, intervenir una obra maestra que ya ha sido alterada al ser reducida a un solo instrumento y no a la sinfonía completa que le da forma completa a la obra casi perenne de Korsakov.

El formato orquestal de esta pieza incluye 2 flautas, 1 flauta piccolo, 2 oboes (el segundo también interpreta el corno inglés), 2 clarinetes (con transposición en La, excepto en el III mov. que está en Sib), 2 fagotes, 4

cornos franceses en fa, 2 trompetas (I mov.-IV mov.: Transposición en La / II mov.-III mov.: Con transposición en Si bemol) tres trombones, tuba, timbres, un set de percusión que contiene triángulo, pandereta, redoblan, platos, gran causa t tam-tam. Un arpa, violines primeros y segundos, violas, ellos, y contrabajos. (Ortiz, 2014, p. 31).

Ante la imposibilidad de contar con tantos recursos humanos y escénicos para incluir una sinfónica completa, parte del proceso ha implicado el simplificar recursos escenográficos en el acercamiento a una obra clásica que fue pensada para ser fastuosa y cargada de un saber respaldado en la música en su sentido convencional.

¿Ejecutar correctamente o interpretar el error? La pregunta por el error genera una reverberancia que continúa detonando en mí más preguntas que certezas, f(r)icciones y elucubraciones. La impotencia ante no saber tocar el piano a la par del reto de ejecutar la disonancia resultante en mis ejercicios de interpretación del mismo, genera en mi cuerpo sensaciones reales que transforman mi corporeidad. Esta se ve afectada, mis hombros se comprimen a la vez que los espectadores pueden ver de espaldas el torso de bailarín *virtuoso encorvado*, dos palabras que juntas parecen no tener mayor sentido. Ni virtuoso, ni encorvado, solo se trata de un cuerpo afectado.

Durante esta reducción a temas y transposición de los mismos, se seleccionaron cuatro momentos musicales que evocan respectivamente a tres personajes (Scheherazade, Schaharyâr, Sindbad) y un pasaje programático específico (El barco de Sindbad cuando se estrella contra un acantilado: la tempestad). Para cada personaje, una pregunta por la corporalidad: ¿cómo bailar cada tema? Luego de la realización de estos primeros acercamientos a la ejecución fallida de los temas seleccionados surge una pregunta: ¿es posible sustraer y adentrarse aún más en la estructura de la obra musical misma? ¿Me interroga el tiempo de la música? Aparece una inquietud adicional por los tempos de cada movimiento y una exploración sonora a través del uso de un dispositivo para sustraerlo: el metrónomo. La transposición de los diferentes tempos correspondientes a cada uno de los movimientos fue uno de los siguientes ejercicios. Interpretar

la disonancia que produce la superposición de tempos y bits (por ejemplo, superponer los bits de un *Allegro non troppo* a un *tempo Largo y Maestoso*) indicó un nuevo camino posible, ya no desde la sustracción, sino desde la adición.

En este recorrido, la decisión primordial tuvo que ver con el descubrimiento del orientalismo, por lo cual intuyo que la danza que durante tanto tiempo había sentido propia y apropiada, no solo no me pertenece sino, además, no representa fielmente lo que Oriente es. Por tanto, me interroga esa reflexión sobre las dinámicas de un *verdadero* Oriente que quizá no me interesa dibujar de manera fidedigna, tan solo evocar, a través de esta frontera del orientalismo —que bien puede ser un camino hacia la verdadera libertad de mis movimientos— un descubrimiento de mi Oriente, de mi horizonte, que quizá y solo quizá, siempre ha estado al frente de mis narices: en el sentido de Cristóbal Colón, lo dibujaré desde el Nuevo Mundo.

PROGRAMA DE MANO*

No hay visos ya desde la última vez que escuchamos una sola palabra de la icónica Scheherazade, hija de un visir, esclava de un hombre herido. 184 años después de que fuera publicado en Europa aquel extenso compilado de manuscritos que ya no importa, Rimsky-Korsakov le da vida a una obra maestra que recoge lo inaprehensible: atrapa a Scheherazade en una cárcel con barrotes de pentagramas. Él esculpe en ella cientos de notas en su cuerpo silenciado; desaparece la narradora y cobra fuerza un efrít, un genio en la botella que al ser liberado convierte a aquella oradora en la representación del pecado (haram) y en objeto de deseo (harem occidental). Ahora desnuda y muda, Scheherazade llega al Nuevo Mundo, donde es encontrada por mí, un hombre que encontró en las representaciones occidentalizadas de Oriente una dicotomía en su cuerpo. Intentaré trazar desde allí cada uno de los cuatro movimientos que Rimsky-Korsakov dibujó en su obra de esencia supuestamente femenina y espíritu andrógino, a mi manera. Intentaré además evocar la experiencia sensorial de un cuerpo fragmentado por el discurso oficial, curtido de él. Cuestionaré mi técnica sospechoso aún del afuera, desde mi cuerpo que en sumas se encuentra desorientado.

I. METRÓNOMO

Largo
Maestoso
Allegro Non Troppo
Allegro Non Troppo Maestoso

II. EL PIANISTA

Tema de Scheherazade
Tema de Schariyâr
Tema de Simbad
El barco de Simbad se estrella contra un acantilado

III. LA ORQUESTA

Variación de Scheherazade
Disminución de Scheherazade
Disminución de Schariyâr
Tema de Simbad
La embarcación de Simbad se estrella contra un

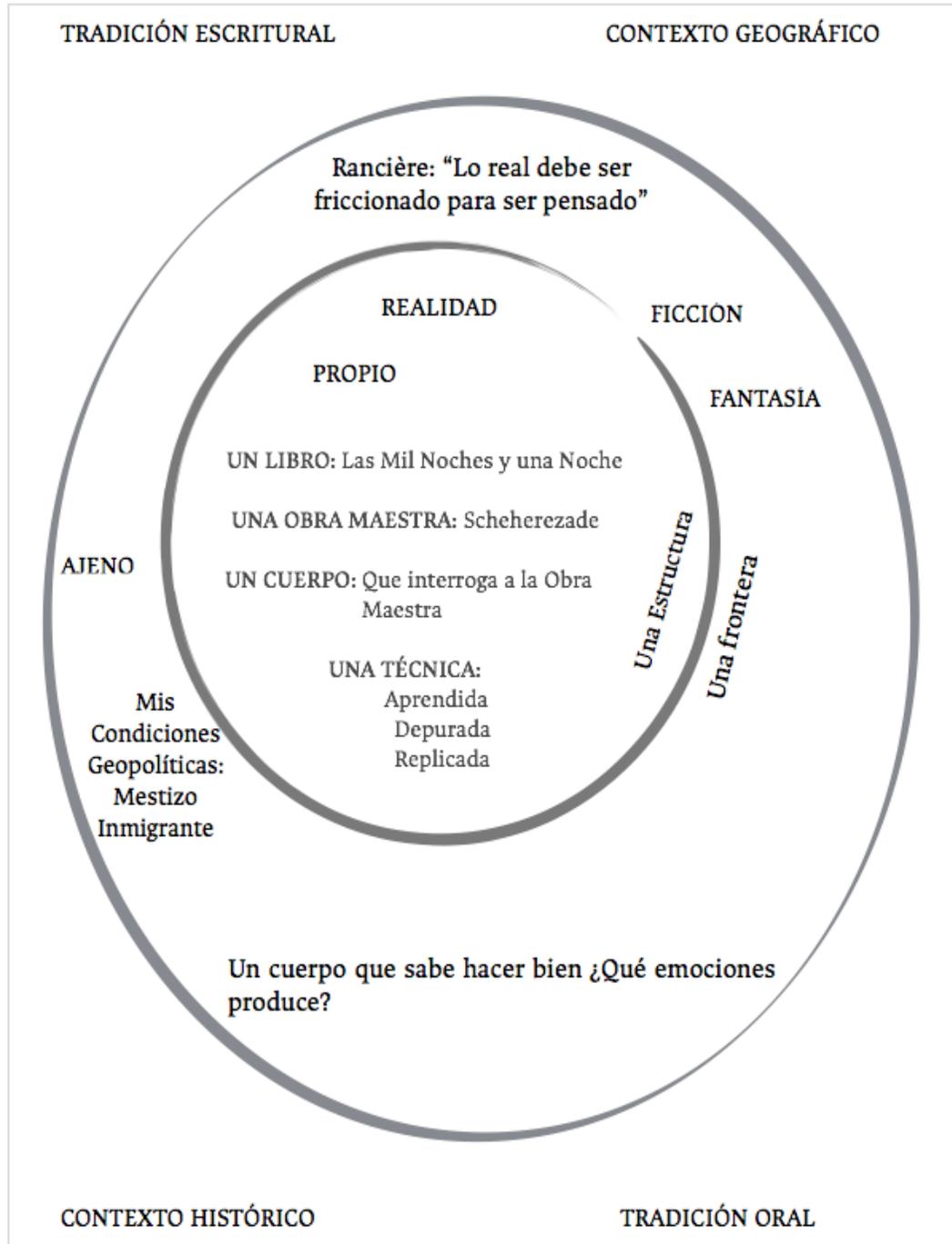
acantilado

IV. LEITMOTIV DE SCHEHERAZADE

* Agradecimientos especiales: José Alejandro Restrepo, Ivonne Natalia Peña, Alejandra Marín, Adriana Urrea, Paola Correa, Héctor Orjuela, Fabián Fernández, Kathmandú Restaurante, Erika Giraldo, Catalina Contreras, Ania Carrillo, Isabel Villamil, Jeff Dubois, Alejandra Álvarez, Jenny Rosado, Carolina Riaño, Derenis Cardeña Villadiego, Pedro Martín Cubides.

ANEXOS

Esquema 1. Constelaciones: Ejercicio de Refuncionalización¹³



¹³ Talleres Giulia Palladini jueves 22, viernes 23 y sábado 24 de septiembre de 2016

Esquema 2. Constelaciones: Ejercicio de Refuncionalización



Partitura del encuentro con un pianista, una bióloga y un violinista.

JESÚS: Mira, yo la escucho muchísimo porque estoy fascinado con la pieza desde el primer momento. Entonces, precisamente, es como la primera vez. ¿Cómo te pareció el material que te compartí?

PIANISTA: No lo he alcanzado a revisar. Ya revisamos.

JESUS: ¿Esta organeta tiene la misma cantidad de octavas que un piano?

PIANISTA: Sí, la misma cantidad de un piano de cola, 88 teclas. Entonces, quiero descargar la partitura, incluso una para violín y un piano, aquí tengo una que es para dos pianos, para cuatro manos.

BIÓLOGA: Entonces tú, ¿dedicado de lleno a la danza árabe?

JESÚS: Estoy dedicado de lleno a la danza árabe, llego a esta maestría, con un proyecto que, bueno, uno debe olvidarse de todo lo que trae, vaciarse, y estar dispuesto a olvidarse incluso de lo que usted es, entonces resulté haciendo un proyecto, bueno, apareció en el camino un interés por una pieza clásica, clásica clásica que llegó a mí en forma arabizada —EL PIANISTA TOCA DE FONDO EL TEMA DEL REY SHARYAR, COMIENZO DE LA OBRA, COMO AMBIENTANDO MI CONVERSACIÓN—

BIÓLOGA: ¡Ahh!

JESÚS: Tres versiones inspiradas en Scheherazade de Rimsky-Korsakov pero hechas por un compositor árabe ¿Sí? con toda la orquestación árabe y demás.

BIÓLOGA: Tienes que hacérmela escuchar porque P me habló hace un rato de la versión clásica y nosotras bailamos allá, pues con mis compañeras allá en Francia bailamos una de las versiones árabes, no se si se llama 'Alf Leyla Wa Leyla', ¡Es linda!

JESÚS: Sí, son hermosísimas esas canciones. Entonces, ¿Qué pasó? Pasó que en el camino me encuentro esta pieza, llego luego a la otra; nunca había escuchado Scheherazade. Empieza el contraste, un giro: ¿Cómo así que él —Korsakov— está aquí evocando una cultura extranjera?

PIANISTA: ¿Cómo es, Jesús? Comencemos pues, y de paso pues bacanísimo que esté Alexandra —La bióloga— porque también nos puede dar su apreciaciones.

JESÚS: Bueno, le decía aquí a Alexandra que mi primer encuentro con Scheherazade fue a través de tres canciones arabizadas digamos, inspiradas en Scheherazade de Korsakov, como, Scheherazade y el Esclavo de Oro.

PIANISTA: Ah, unas reinterpretaciones de la obra original de Korsakov pero entonces hechas con —INTERRUPCIÓN—

JESÚS: Hechas por un músico árabe

PIANISTA: ¿Y sabe cuales canciones son?

JESÚS: No sé el nombre del autor, solo del álbum, se llama *Oriental Fantasy Volumen 2* y fue un encargo de Horacio Cifuentes, bailarín colombiano de danzas orientales radicado en Alemania con su esposa para su show que lleva el mismo nombre y realiza desde 2005 en Berlín.

VIOLINISTA: Qué chévere que dejaras los datos para escucharlas.

JESÚS: Claro. Ahora vine como un poco desnudo de herramientas, sólo me vine con un análisis estructural que encontré de Scheherazade y unos apuntes que he estado tomando de la pieza y bueno, aunque en realidad lo que voy a intentar digamos evocar en mi trabajo es parte de la oralidad, muy a propósito de que Scheherazade de Korsakov, está inspirado en *Las mil y una noches*. Hay un trabajo de cuerpo, un trabajo de movimiento que empezó con las piezas arabizadas en donde... pues, todo funciona, pues como uno de bailarín de danza árabe lo entiende. Entonces hay una lógica para el bailarín de cómo interpretar un laúd o un qanun, o qué hacer cuando suena toda la orquesta.

(...) Me encuentro con esta pieza en donde, intento bailarla y, bueno ¿Cómo bailar esto?

PIANISTA: Jesús, usted por casualidad tiene datos, es que no me funcionó el internet local para descargar la partitura.

JESÚS: No. ¡Pero entonces charlemos!. Entonces, doy con esta obra, trato de moverme con ella y bueno, no la entiendo, ¡No se qué hacer aquí!. Me encuentro un texto, un análisis estructural de la pieza, y me doy cuenta de cómo está hecha, que es éste.

PIANISTA: Karen Rocío Ortiz, ¿Usted la conoce?

JESÚS: Ella lo que hace es un recorrido por la obra en donde aborda sus cuatro movimientos, estos pasajes programáticos, estos nombres. Me interesa la parte de cómo se concatena lo sonoro con la narración, ¿Esto qué quiere decir? ¿Qué se está evocando?. Entonces bueno, que Scheherazade corresponde al arpa...

PIANISTA: Esto es lo que podemos hacer, digamos, a lo que quería hacer un análisis.

VIOLINISTA: El violín es Scheherazade acompañado del arpa.

PIANISTA: Aquí —TOCANDO— es la entrada; por ejemplo, el análisis más o menos es... es el Sultán, que es esto —Y LO EJECUTA—, que es agresivo y, básicamente como indomable e imponente —TOCA TEMA DEL REY SCHARYAR—.

(...) Ahora pasa, aparece Scheherazade en el arpa —TOCANDO EL TEMA DE SCHEHERAZADE—.

VIOLINISTA: ¡Y ahí entra el violín!

PIANISTA: Y esta es Scheherazade que precisamente lo apacigua —CONTINÚA TOCANDO EL LEITMOTIV DE SCHEHERAZADE—

(...) Y ahora ahí entra tatatatata TATA tatatatata TATA y ahí le empieza a contar una primera historia que es el barco de Simbad —Y LO TOCA—.

VIOLINISTA: Las olas del mar. Esos son bajos, celos. Taaaaaa Rarariiii Rararii. Son las olas del mar. ¿Sabes? Deberías buscarte ese análisis.

(...) Korsakov yo lo tengo en mi casa, el libro, en la casa de mi mamá.

PIANISTA: Ese se encuentra en internet.

VIOLINISTA: Es muy bueno el análisis aquí, porque es un análisis hecho para gente no música, con ciertos elementos musicales por ahí que te van botando. Te lo describen bacano.

PIANISTA: Motivo introductorio de la orquesta. Primera frase del violoncelo. Esto también se tiene que encontrar y la hay, Scheherazade.

VIOLINISTA: Pero no, mira, inclusive en la parte de director, en el *score* de director están las indicaciones.

PIANISTA: ¡No no no, así puntuales no!

VIOLINISTA: ¡Sí están! ¡Sí están!

PIANISTA: Le preguntaban a Javier Cáceres que la dirigió y él, con la partitura ahí se quedó así perdido, no sabía qué decir.

VIOLINISTA: ¿En serio?. ¡Yo tengo que estudiar es Dirección Sinfónica!

JESÚS: Cuando empecé este acercamiento, me dicen bueno, de entrada trabajar con la pieza completa es una cosa muy ambiciosa, entonces, muy a propósito de que la versión de *Las mil y una noches* que llegó a mí es una versión alterada ¿Cómo empezar a alterar la obra? ¡Buscando una reducción! Entonces está la orquesta completa, con toda la instrumentación.

(...) La reducción de piano a cuatro a cuatro manos ya es una forma de alterar la obra misma, ¿no? Entonces yo seguí en ese proceso que es lo que dice en ese texto, ese que te compartí. Hice el proceso de sustraer hasta más no poder. Desde como yo lo entendía.

(...) Entonces encontré la reducción de piano a cuatro manos pero en el análisis estructural me habla de los temas, los leitmotivos, por temas conductores. Está Sharyar, Scheherazade, está el Mar, el momento en el que el barco de Simbad se estrella contra un acantilado, el tema del joven príncipe, la joven princesa, el príncipe Kalendar.

(...) Esos son los temas; no me podía quedar con todos los temas, tenía que escoger unos en específico, entonces yo delimité y me quedé con Simbad, el tema de Simbad, el tema de Sharyar, Scheherazade y un momento, hacia el final del cuarto movimiento que es cuando el barco de Simbad se estrella contra un acantilado. Me quedé con esos cuatro

PIANISTA: Episodios

JESÚS: Sí, episodios, para construir unas narrativas desde mi cuerpo. Entonces ¿Qué pasó? Que, bueno, tengo estos pasajes ¿Esto cómo suena? Le pedí ayuda a mi hermana que medianamente sabe leer partituras y me ayudó a escuchar cómo sonaba cada una de esas piezas.

(...) Yo a oído las identifico y lo que empecé a hacer fue acercarme al piano y tratar de ejecutarlos. Empecé con mi metodología a tocar y yo dije bueno, si le coloco las notas al piano, las voy intuyendo pero lo más recurrente era, obvio, el error. Entonces me pregunté ¿Cómo trabajar a partir del error? ¿Cómo pensar una propuesta de cuerpo a partir del error?

(...) Empecé a grabarme; con la organeta que conseguí empecé a grabar esos ensayos y con el cuerpo empecé también a recrear formas coreográficas sobre eso que terminaba grabando y en esta maestría, a ellos les interesa mucho —
INTERRUPCIÓN—

VIOLINISTA: ¿La praxis?

JESÚS: Bueno, si por un lado tiene uno la coreografía y por el otro lado la improvisación, a ellos les interesa la improvisación. Si tienes el interés por acercarte a un texto y quieres hacer un monólogo, a ellos les interesa más el ejercicio mismo de la memoria en vivo. Entonces les interesa más que uno parta de un texto que no conozca y que le muestre al espectador cómo lo memoriza en vivo. O sea, ellos están obsesionados con esas materias raras a las que uno no tiene acceso sino en momentos como esos: como los de un ensayo.

(...) Empecé a asistir a algunos conciertos. Nunca había estado en conciertos de filarmónica ni nada, y empecé a grabar el sonido ambiente, o sea, el

momento de la gente entrando al espacio acomodándose, los músicos probando sus instrumentos ¿Sí? Cuando se acaba el concierto la gente aplaudiendo y luego sustraje esas partes y las empecé a llevar al cuerpo. Entonces, bueno, vamos a bailar los aplausos y vamos a bailar a la gente acá. Eso fue o que empecé a explorar, fue super interesante. y, pues, vuelvo a lo del piano.

(...) La percepción que yo tengo escuchando la pieza es que el tema más preponderante por el que recordamos a Scheherazade es el tema del príncipe Kalendar Tarara Parara Rara ra ra Parara Rarararara ra Rarararara. Uno asocia a Scheherazade con ese tema. Las versiones arabizadas que encontré de Scheherazade destacan lo mismo. Me pareció curioso que una obra que se llama Scheherazade, ella sea matizada, transformada con variaciones melódicas pero pasa en últimas a ser una parte más. Quizá es una apreciación muy atrevida de mi parte.

BIÓLOGA: Pero es que ella es como externa, porque ella cuenta ese viaje. Como que uno no la ve, pero uno sabe que ella es la que creó esa historia.

PIANISTA: Eso ocurre porque ella aparece en unos puntos claves de la estructura general de la pieza. Ella aparece como conectar en cada una de las cuatro partes.

JESÚS: Bueno, en mí concurre precisamente esa disonancia. Pareciera por momento que ella está y no está. Si se va uno a la representación de Scheherazade, cuando se habla de ella, cuando se habla de Oriente, uno se imagina a estas mujeres desnudas en un harén siempre disponibles para el sexo—INTERRUPCIÓN—

PIANISTA: Que pena la interrupción pero volviendo a la estructura y a los momentos en los que ella aparece. Ella introduce, presenta.

VIOLINISTA: Cuenta la historia.

PIANISTA: Y al final vuelve a aparecer.

BIÓLOGA: Volviendo precisamente a eso de la narración. A uno a veces se le olvida que ella está inmersa; su vida depende de esas narraciones, si no sigue contando le cortan la cabeza porque al rey ya lo han engañado otras veces. Ella está y no está porque sus historias son clave para que su vida siga.

PIANISTA: Pero ella aparece siempre, aparece siempre al comienzo de cada parte, es el violín solista acompañado con el arpa.

JESÚS: La danza oriental es en últimas una representación de algo que ya fue representado por otros que no fueron precisamente los árabes, sino, Occidente. Entonces todo lo que hacemos los que hacemos *Bellydance*, que fue una expresión acuñada a finales de 1800 en una feria de Chicago por un

hombre que presentaba a una bailarina oriental, no se sabe con exactitud qué género específico de danza bailaba. Este hombre, tan sólo viendo sus movimientos decidió utilizar la expresión de bailarina de danza del vientre. Otros defienden la tesis de que la expresión *Bellydance* es una expresión americana que a su vez proviene de *Baladi Dance* —en árabe— ‘danza del pueblo’— Cuando uno se acerca a los árabes ellos distinguen entre Raqs Baladi y Raqs Sarqi —‘danza oriental’—. Y no puede uno olvidar la influencia de Hollywood cuando vimos a esas exóticas bailarinas egipcias en blanco y negro que parecían lucir trajes de dos piezas —Bedlah— exhibiendo su abdomen, cuando hoy en día existe una ley que prohíbe a las mujeres expresamente mostrar su ombligo. La ley lo proscribió, las bailarinas por tanto deben usar una malla que recubre su vientre. Entonces uno dice ¡Vaya!, el mundo de lo femenino ¡qué vetado está!

BIÓLOGA: Y es algo que se ha ido agravando en algunos países. Mi profesora de danza oriental en Francia —quien va a los festivales de El Cairo todo el tiempo— nos contaba que en estos últimos cinco años prohibieron bailar en el piso, porque es considerado algo muy erótico, sexual, ¡terrible!, porque es una de los tantos estilos que permite esta danza. A la mujer que lo hace se le considera prostituta y la juzgan.

JESÚS: Es bien curioso ese fenómeno. Por otro lado, yo me pregunto ¿Cuál es la posición del hombre dentro de la danza misma? Y uno se da cuenta de que el hombre llega a tener una posición curiosamente privilegiada en esta danza. Los grandes maestros en Bellydance casi siempre son hombres. En la India la creencia es que el hombre nace siendo Devadasi o bailar y que la mujer debe estudiar para llegar a serlo.

(...) Alguna vez le pregunté a un maestro egipcio de percusión ¿Cómo era para él la llegada, la presencia de los hombres en una danza de herencia femenina? Y él me contestó hablándome de los eunucos —quienes acompañaban a la bailarina sin llegar a ser su compañero sexual— y de cómo ellos se encargaban de entrenar a los hombres debido a la segregación de personas por su sexo. La mujer bailaba solamente para las otras mujeres. Este eunuco empezó a cobrar tanta o más importancia que la misma bailarina mujer y por ello hoy día es tan popular que los hombres bailen. En la Turquía de 1800 era muy común un personaje llamado Köçek, que era un hombre que vestía de mujer para entretener también a su público, pero bueno, cuando uno piensa en el Köçek también piensa en Shakespeare y no hay ninguna diferencia porque habían hombres haciendo papeles de mujeres. Si traemos este fenómeno a nuestros días —y es allí cuando la realidad supera a la ficción—, en Afganistán existen los Bacha Bazi, niños que muchas veces son vendidos o alquilados por sus familias a un proxeneta que los traviste; niños vestidos de mujer a los que se les enseña a bailar como mujer para ser ofrecidos a un público de hombres para ser prostituidos. Es algo que ocurre frente a la vista de todos, es un fenómeno cultural muy fuerte a los que los mismos hombres niegan haber asistido.

BIÓLOGA: Yo tengo una pregunta ¿Cómo lo viven esos niños? Porque a mí me da la impresión de que hay ciertas cosas que se viven en la sociedad que los niños lo viven mal SOLAMENTE si la sociedad lo ve como mal. Si la sociedad lo ve como algo propio de su cultura y como niño te sientes orgulloso de ser el bailarín ¿Con qué sensación crece el niño de ese trabajo?

JESÚS: Muchos de estos niños no viven para contar su historia porque lo que prevalece es el interés económico que se le atribuye el niño. El niño se convierte en fuente de ingreso para la familia a través de la prostitución. Es algo que se ha convertido en socialmente aceptado. Cuando el niño quiere salir porque ya no tolera más su situación, es asesinado. Muchas veces logra llegar a la vida adulta y a tener su familia como si esa parte de su vida nunca hubiese existido; apenas y fueron niños. Los hombres están en el espacio público, sobre las mujeres recaen demasiadas restricciones. Es sabido que muchos hombres gustan de otros hombres y esto no es el problema, el asunto es que son pederastas, les gustan los niños y esto está tan naturalizado que, mientras no pueda demostrarse que esto está ocurriendo, seguirá pasando.

(...) Yo quería hacer un trabajo estético, algo que fuera bello en esencia, pero me encuentro con que la realidad misma me supera cuando llega al teatro y me pregunto ¿Cómo me sitúo frente a esto dejando de lado lo político y lo ético? Lo que está en juego sobre mi trabajo es el cuerpo en toda su fragilidad.

(...) Mi trabajo tentativamente se llama des-oriental muy a propósito que de me interesa poder cuestionarme mi propio quehacer como bailarín de danzas árabes siendo costeño, habiendo crecido escuchando y bailando champeta. Es para mí una experiencia muy fuerte porque estoy acostumbrado a tener un escenario prodigioso y un público que lo aprecia lo que hago. Al mismo tiempo que estoy allí, está ocurriendo esto tan terrible de la prostitución infantil y eso me afecta como humano y como trabajador social que también soy. ¿Qué responsabilidad como artista tengo yo ahí, en esta oportunidad de hacer un trabajo de investigación-creación?

BIÓLOGA: Lo que pasa es que son mundos muy diferentes. ¿Cómo se representa cada quién lo que es y cómo debe funcionar una sociedad? Cuando te preguntaba lo de los niños es porque tenemos cosas en común con los otros animales y cosas que son muy particulares nuestras. Yo me especialicé en Etología porque me encanta el comportamiento animal y humano. Y bueno, dentro de tantas especies que hay, los más cercanos a nosotros son los chimpancés y los bonobos.

(...) Los chimpancés tienen una estructura patriarcal y ellos cazan, tienen sus conflictos y cuando hay conflicto hay pelea, hay unos clanes y unas territorialidad bien marcadas. Los bonobos tienen una estructura matriarcal, ellos no se pelean; cuando hay un desacuerdo entre dos individuos, en algún momento uno de los dos se le ofrece sexualmente al otro y tienen un coito (si es posible) o un coito, o una relación sexual que no necesariamente tenga coito, pero eso se hace entre todos los individuos: niños con niños, adultos con

adultos, adultos con niños, hembras con hembras, machos con machos, de todo. Y entonces a lo largo de la evolución de esta especie lo que fue seleccionado fue ese comportamiento de que cuando hay un desacuerdo, en vez de pelearse, lo que van hacer es darse un rato de placer y se resuelve el problema. Esta es una especie que es muy particular.

JESÚS: Eso hace parte de su naturaleza. Uno como humano lo juzgará como abuso.

BIÓLOGA: Uno aquí diría que están abusando del menor, pero no, eso hace parte del funcionamiento de su estructura, y así lo aprenden desde que crecen, al punto de que, siendo los chimpancés y los bonobos muy cercanos, incluso físicamente, tanto que durante mucho tiempo se pensó que eran parte de la misma especie. Se confundían y llegaron a darse cuenta de que sus comportamientos eran muy distintos, y pasaba por ejemplo, como hay tanta tala de bosque en África, a veces hay bonobos o chimpancés que quedan aislados de sus grupos sociales. Una vez, ensayaron poner a un bonobo en un grupo de chimpancés para ver si era socialmente aceptado y podría vivir con ellos pero se murió de la tristeza porque cada vez que había un problema con algún chimpancé, el bonobo se le ofrecía como había aprendido en su grupo social, y esto no funcionaba pues reaccionaban con violencia, entonces, se deprimió y se murió de depresión.

(...) Lo que quería decir es que hay sociedades que tienen unas conductas tan arraigadas desde hace tanto tiempo que quizá esa sea la base de su funcionamiento y lo que hay que constatar es si esos niños están sufriendo o no. Porque los bonobos pequeños no sufren de eso, o bueno, quizá algún día descubran que sí.

PIANISTA: Tiene que ver también la conciencia precisamente.

BIÓLOGA: Exacto, conciencia de cómo me represento yo dentro de mi grupo. Y si yo siento que fui abusada, es bien complejo.

JESÚS: Creo que esto tiene que ver con cómo uno representa eso que ve y qué carga simbólica se le da a esa presencia frente a lo que uno es.

BIÓLOGA: Si lo guarda en la memoria como algo negativo o como un aporte que le permita integrarse o entender mejor esa sociedad pero, ¡el trabajo social es el que puede hacer eso, ir a constatar si esos niños están viviendo estrés o sufrimiento!

JESÚS: No tenía ni idea.. (...) lo que tú acabas de hacer fue como quitarme un velo frente a algo que para mí era desconocido.

Esto nutre el espectro de imaginarios que puedo tener respecto a la conducta de los chimpancés, y a cómo se relacionan este tipo de prácticas con las prácticas humanas. ¡Yo quedo iluminado!. Espero que mi trabajo logre —no en un sentido lineal— llevar esta revelación de frente.

REFERENCIAS

- Anónimo. Versión de Blasco Ibañez, V. (1977). *El Libro de Las Mil Noches y Una Noche*. Barcelona: Editorial AHR.
- Aristizábal, P. (2012). *Mujer y narración. Scherezade en la Literatura Femenina Latinoamericana Contemporánea*. Bogotá: Editorial San Pablo.
- Butler, J.(1990). *El género en disputa*. Nueva York: Routledge.
- Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú. Institute of Development Studies*. Lima: Giuseppe Campuzano Editor.
- Cansinos Assens, R. (1979). *Estudio Literario-Crítico de “Las Mil y Una Noches”*. En Cansinos Assens, R (comp.) (1979) *Libro de Las Mil y Una Noches*. Madrid: Aguilar.
- Cansinos Assens, R (comp.) (1979). *Libro de Las Mil y Una Noches*. Madrid: Aguilar.
- Carreño Ricaurte, L. (2016). *La danza de los cuerpos (in)visibilizados: árabes y colomboárabes en una nación que baila*. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (2014). *Revista de Artes Visuales Errata N° 12: Desobediencias Sexuales*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Mernissi, F. (2001). *El Harén en Occidente*. Barcelona: Espasa Calpe, S.A.
- Ortiz Pérez, K. (2014). *Scheherazade, Suite Sinfónica Op. 35 de Rimsky-Korsakov: Análisis Estructural*. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rancière, J. (2000) *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.
- Said, E. (1997) *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias./Prodhufi, S.A.
- Stasov, V. (1889). *N. Rimsky-Korsakov. Scheherazade. D’Après,, Mille et une Nuits. Suite Symphonique Pour Orchestre. Op. 35*. [música impresa]. Reducción para piano a cuarto manos. San Petersburgo.1889.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Audios

Rohani, S. (2015). *N.Rimsky-Korsakov: Scheherazade Op. 35. Tehran Symphony Orchestra* Grabación.

Media Development Center. Birzeit University. Recuperado de http://mdc.birzeit.edu/old/en/index.php?option=com_content&view=article&id=142&Itemid=57

Artistas

Bandō, Tamasaburō V. (2007). *Orochi (Great Serpent)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCbld2OpS-U9C2HbFNspQSww>

La Ribot, M. (1962). *La piezas Distinguidas*. Recuperado de <https://vimeo.com/album/2024287>

Keaton, B. (1918). *Fatty cuisinier (The Cook)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6dYQwg9EFSQ>

Documentales

Rusia Today. (2016) *They prefer boys in Afghanistan!: Dancing bachas recruited for sex* (RT Documentary). Recuperado de <https://rtd.rt.com/films/they-dont-just-dance/>

She is My Son (2011). *Afghanistan's Bacha Posh, when Girls Become Boys* (RT Documentary). Recuperado de <https://rtd.rt.com/films/she-is-my-son/>

Doran, J. (2013). *"Bacha Bazi" The dancing boys of Afghanistan*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EoPE528ou0I>

Películas

Kiarostami, A. (2008). *Shiriin* [DVD]

Pasolini, P. (1974). *Las Mil y Una Noches* DVD. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer Studios Inc.