



Danzando con telas: construcción de la corporalidad generizada en los espacios de Ruch.

Autora:

María Alejandra Parra Reina

Trabajo presentado como requisito para obtener el título de:

Antropóloga

Dirigida por:

Ana Guglielmucci

Escuela de Ciencias Humanas

Universidad del Rosario

Programa de Antropología

Bogotá, Colombia

2022

Agradecimientos

Agradezco a mis padres e Irma por apoyarme incondicionalmente durante todo mi proceso de desarrollo académico y personal. He podido llegar hasta acá por su amor y confianza en mis capacidades para alcanzar todos mis objetivos propuestos. Gracias, papá por leer mis trabajos, escuchar mis ideas e impulsarme a ser la mejor versión de mí; soy quien soy debido a ti.

Asimismo, agradezco a mis tíos Horacio, Andrea y a mi primo Gabriel, quienes han estado presentes para apoyarme, animarme, escucharme y amarme toda mi vida. Gracias, tía por tus palabras y abrazos cuando ya no podía más y la tristeza me abrumaba.

Le agradezco a mis profesoras y profesores que estuvieron a lo largo de mi camino universitario por formarme y abrirme los ojos. A mi tutora Ana Guglielmucci por darme las herramientas para construir este trabajo, apoyarme con mis ideas, discutir mis hallazgos y ayudarme a plasmarlos de la mejor forma posible.

Finalmente, a mis amigxs profundamente por aparecer en mi vida y estar en este proceso que ha sido tan desafiante para mí. A Noah por leerme y escucharme siempre, por estar allí. A Juliana por estar presente cuando más lo necesitaba. A Paola y Daniel por hacerme reír, por validar mis argumentos y peleas con la academia. A Gabriela por estar desde el inicio de la carrera, en los trabajos, las crisis; gracias por ayudarme a aterrizar los largos monólogos llenos de ideas sueltas y por llevarme a los muy necesitados descansos con papas fritas.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Tabla de contenido	3
Introducción	4
Problema de investigación	6
Los estudios sobre la danza aérea: un campo en construcción	6
La perspectiva teórica	8
Metodología	11
Estructura del texto	14
I. PRIMER CAPÍTULO	15
Danzar con telas	15
1.1 “Calentar”	18
1.2 “Subir”	22
1.3 “Amarrarse”	27
1.4 “Descolgarse”	33
II. SEGUNDO CAPÍTULO	39
Estar en telas	39
2.1 Entrando a telas: de las jerarquías y “el ambiente”	41
2.1.1 De jerarquías y disposición espacial	41
2.1.2 “El ambiente”	44
2.2 Mirar el cuerpo: lo pedagógico y lo condicionante	49
2.2.1 Lo pedagógico	51
2.2.2 Lo condicionante	56
III. Conclusiones	63
“Más que poder mirarse es poder percibirse”	63
IV. Bibliografía	67

Introducción

La danza aérea, entendida como performance, se enuncia como una estrategia de reflexión sobre las situaciones o realidades a las que se enfrentan las personas que la practican. Esto, debido a que el cuerpo es capaz de comunicar al ponerse en juego con la sociedad. Necesariamente, este es el primer y único medio de interacción directa con el mundo externo. David Le Breton, en la obra *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), expone que al cuerpo, gracias a su encuentro con la naturaleza, la sociedad y las representaciones sociales, se le asigna un lugar dentro de los simbolismos propios de su comunidad. Donde, el cuerpo y, por ende, la persona que le está dando un “sentido al espesor de su carne” (p. 13), no puede construirse a sí mismo: cobra un sentido y un significado en su relación con los otros y el entorno.

Entonces, la danza aérea o, cómo le dicen mis compañeras y profesora de esta práctica: las *telas*¹, es una actividad que pone constantemente en juego el cuerpo y su representación, así como las relaciones con los otros en diferentes entornos. La práctica de telas no sólo transgrede la manera en la que usualmente nuestro cuerpo actúa en lo cotidiano, en tanto le exige realizar movimientos extraños, nudos y vueltas para mantenerse en la tela. Sino que también se ha postulado, en los años recientes, como una herramienta para denunciar realidades sociales en la esfera pública. Como expone Rucq, en *La expresión corporal en la altura – El sostén: la tela* (2013), a lo largo de la actividad, los artistas producen y generan un encuentro consigo mismos, con los demás y con el medio en el que se encuentran.

La actividad de telas es el resultado de una combinación y transformación de diversas disciplinas artísticas, gimnastas y circenses. Quienes la practican deben realizar un uso completo de todas las partes del cuerpo para lograr mantenerse suspendidos en el aire, por medio de una tela que, se encuentra dividida en dos. Esto requiere de gran flexibilidad, fuerza y resistencia por igual. Su práctica exige una plena conciencia del cuerpo, para poder realizar las diversas figuras que supone la danza aérea.

Es importante destacar que mi interés particular sobre este tema se vio influenciado por el papel de las telas en el contexto mediático nacional. Ellas han figurado dentro de los performances

¹ El uso de cursivas en algunas palabras hace alusión a los términos nativos de la población.

que han hecho un uso performativo del cuerpo a lo largo de las movilizaciones sociales en Colombia. Al menos, desde 2019. Numerosos artistas se han colgado las telas de puentes vehiculares y peatonales para poder hacer uso de ellas en el espacio de las marchas u otras acciones de protesta. Como ejemplo, podemos mencionar el performance que se llevó a cabo en la ciudad de Medellín durante el Paro Nacional del 2019, donde lxs artistas que participaron se colgaron desnudxs y manchadxs de “sangre” en las telas que estaban colgadas de un puente y ubicadas debajo de una bandera de Colombia. Esta última tenía escrita sobre ella la frase: “Un país que siembra cuerpos”, para denunciar los altos índices de violencia en el país.



“Un país que siembra cuerpos”. Colombia 22 de diciembre de 2019. Autor: Reuters Publicado: 23/12/2019

A pesar de este interés inicial, mi investigación no se centra en el cuerpo dentro de un contexto de movilización social y protesta, donde el cuerpo es un agente performativo de una lucha social específica. Mi investigación se ha enfocado principalmente en mi propia experiencia como practicante de telas, actividad que comencé a desarrollar desde marzo del 2019. El eje de mi trabajo sobre esta actividad se pregunta sobre la relación entre lo aprendido desde el cuerpo en el espacio de práctica de telas. Además, como la deportista que he sido a lo largo de mi vida, gracias a la natación que practiqué entre los 5-12 años y al taekwondo que me ha acompañado desde los 7 años hasta la actualidad, encuentro un interés particular sobre lo que implica para las personas llevar adelante o, incluso, someterse a una actividad física. Pues, las prácticas se encargan de enseñar a sus cuerpos a moverse como ésta lo requiere en un contexto social y espacio específico dándole, por consecuencia, significados al cuerpo y los movimientos que son propios de cada actividad.

Problema de investigación

La razón por la que escogí como tema la práctica de telas está íntimamente relacionada con mi inmersión en este espacio de actividad física y artística. Soy practicante de telas y, por ende, me encuentro inmersa en su contexto social. Este punto de partida me permite retomar desde otra perspectiva lo que se han preguntado varios pensadores, como David Le Breton, Marcel Mauss o Silvia Citro, sobre los significados que se le dan al cuerpo en su relación con un contexto social específico. Pero, aún más, cómo estos significados son movilizados, producen y reproducen la categorización de los cuerpos leídos de manera generizada o en clave de género. Para ello he puesto en juego mi propio cuerpo, como una persona socialmente construida y leída como mujer, como investigadora y practicante de telas. Este posicionamiento ha sido necesario cuestionarlo mientras realicé mi investigación con las otras personas que componen la práctica, con la finalidad de llegar a entender mi propia experiencia y la de otros participantes en las clases.

En esta investigación, por lo tanto, realizo un análisis sobre las personas que hacen parte de la práctica de telas, incluyéndome como protagonista de las actividades estudiadas. Por este motivo, más allá de preguntarme sobre la manera en la que dicha actividad impacta en los espacios físicos, busco comprender cómo esta actividad impacta en las personas que la realizan, a través de la representación corporal de la práctica y las dinámicas propias del espacio que llevan a cabo sus participantes. La principal pregunta que orienta mi estudio es sobre la forma en que se construyen sentidos sobre las corporalidades generizadas en los espacios de telas de Ruch (Bogotá).

La respuesta a este cuestionamiento considera tres puntos principales. Estos son: la caracterización de las prácticas, movimientos y figuras corporales dentro del espacio de telas y las interpretaciones asociadas a ellas. La descripción analítica de los espacios de la práctica de telas y la significación de los mismos por parte de los participantes. El análisis de las dinámicas generizadas entre quienes participan en el espacio de telas y su impacto en la práctica corporal.

Los estudios sobre la danza aérea: un campo en construcción

Un campo de estudios de apoyo para mi investigación ha sido el que habla sobre las actividades circenses y en las telas o “acrotelas”, como las nombran en estas investigaciones. Sin embargo, este tipo de trabajos no toma, a las telas como su foco principal de la investigación. Por lo general, ellas hacen parte de otro tipo de prácticas como el circo o la protesta social. Por

ejemplo, Gisela Sangiao y Juan Pablo Villagrán en *Ciudad, espacio público y prácticas corporales alternativas. Tras las huellas de la apropiación colectiva en la ciudad de La Plata* (2019), asocian a la práctica de acrotelas con otras prácticas urbanas, agrupándolas en un conjunto de actividades que transgreden el espacio público, al no estar este último diseñado para ellas. Desde su perspectiva, las personas que participan de este tipo de prácticas, con el uso de sus cuerpos no solo invaden los espacios públicos, sino que juegan con el objetivo mismo de la ciudad, pues se oponen al individualismo que esta intenta imponer.

En otro artículo, *Lógicas y Performances aéreas del Circo*, Sangiao (2013) realiza una caracterización sobre la forma en que la “cultura corporal emergente”, aquella vinculada a las performances aéreas propias de las artes circenses, se despliega en la ciudad de La Plata. Aquí, la autora entiende la corporalidad como eje complementario dentro del uso del cuerpo en estas prácticas emergentes urbanas. Afirma que, en tanto estas prácticas son performadas corporalmente en los espacios urbanos, se crean significaciones nuevas de dichos espacios y de las prácticas en sí mismas. La danza aérea y el circo son entendidas como una práctica dada desde la corporalidad, en la que se le incita al cuerpo a ser creativo, a descubrir y alcanzar desde las habilidades físicas y expresivas sus metas autoimpuestas.

Amanda Molejón en *Modos de producción de las prácticas corporales* (2013), por su parte, indaga sobre la producción de las prácticas corporales en la ciudad de La Plata, Argentina. Aquí, se conecta el papel de las telas no solo con el espacio urbano, sino con la corporalidad – el cuerpo - de sus artistas. Ella afirma que, quien le otorga sentido a la práctica misma es el cuerpo que se encuentra subordinado a ella. De este modo, se establece un nuevo modo de transitar la práctica con y desde el cuerpo, “adquiriendo un lugar según la práctica en cuestión, pudiendo aparecer como quien le otorga sentido a la misma a través de un modelo de cuerpo a alcanzar; o bien subordinado a ella como un instrumento a utilizar” (pp. 305-306).

En esta misma línea, Gabriel Cachorro en *Memorias del cuerpo en la ciudad* (2013) reflexiona sobre la participación de los sujetos en la vida urbana y su construcción de la historia personal y colectiva a través de ella, la cual se ve grabada en los cuerpos de lxs habitantes. El autor afirma que, existen unas memorias del cuerpo en la ciudad, uniendo la corporalidad y el espacio. Él entiende que, la generación de la memoria en el cuerpo constituye una instancia de elaboración reflexiva de los distintos episodios de la vida social transitados por los ciudadanos, desde el despliegue de prácticas, la invención de saberes y la “sedimentación de los capitales corporales” (Cachorro, 2013, p. 353).

Estos trabajos se centran en lo corporal en juego con la ciudad. Es decir, cómo el cuerpo construye significados sobre su realidad a medida que performa su identidad en el espacio urbano. Incluso, Cachorro acuña el término de “patrimonio corporal”, en tanto entiende que la vida “empieza a cobrar real dimensión del sentido, justamente porque la vida pasa por el cuerpo” (Cachorro, 2013, p. 364). Aunque esta es una reflexión que surge del análisis de estas prácticas en el espacio y la memoria de la ciudad, más que de una descripción de estas en el espacio de ejercitación, es relevante cómo el autor logra abordarlas desde la identidad corporal y su memoria.

Los trabajos hasta aquí mencionados sobre las telas se enfocan en la relación y los choques entre el cuerpo, el espacio urbano y la práctica pública. Sin embargo, no ahondan sobre la corporalidad generizada en otros tipos de espacios, donde se forja el aprendizaje físico y el cuerpo se somete a un entrenamiento específico. En ese sentido, mi trabajo propone analizar las telas como un espacio social que habilita la reflexión en torno a la corporalidad y las categorizaciones de género desde una experiencia con y desde el propio cuerpo en relación con otros cuerpos.

La perspectiva teórica

Antes de introducir mis categorías de análisis, es importante mencionar desde dónde entenderé la idea de un *espacio social*, como aquel lugar que gracias a nuestras acciones como individuos en tanto lo recorremos, dejamos una huella en él que está cargada de simbolismos. Como expone Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974):

“El espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos). En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a la condición de simple objeto. Ahora bien, nada hay imaginado, irreal o «ideal» comparable a la de un signo, a una representación, a una idea, a un sueño. Efecto de acciones pasadas, el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras.” (p. 129)

Aunque nuestras acciones transforman en tanto lo habitamos, el espacio - como entorno - es incorporado a nuestra interpretación de la realidad y cómo respondemos a ella. Entonces, el

espacio impacta nuestra vida al mismo tiempo que es comprendido y apropiado en tanto se habita en él.

En mi investigación, las categorías analíticas centrales son las de *corporalidad* y *género*, las cuales se encuentran directamente relacionadas entre sí. En primer lugar, la categoría de *corporalidad* es entendida como el conocimiento adquirido por el cuerpo, cuando se encuentra en una interacción con el espacio y, como propone Le Boulch en *El desarrollo psicomotor desde el nacimiento hasta los 6 años, práctica de la psicomotricidad en preescolar, consecuencias educativas* (1981), cuando está en función de una interrelación de sus partes en su relación con el espacio y los objetos que nos rodean.

Esta categoría es analítica, en tanto se indaga sobre y con ella. En ese sentido, es un agente productor de conocimiento sobre la realidad investigada, pues “el pensamiento jamás puede producirse sin el cuerpo” (Aristóteles citado por Citro, 2010, p. 20). Es decir, tal y como lo explica Wacquant en su trabajo sobre la práctica del boxeo, titulada *Entre las cuerdas* (2000), la corporalidad dentro del campo lleva a una apropiación de los esquemas “cognitivos, éticos, estéticos y conativos que emprenden diariamente aquellos que lo habitan” (p. 16) con el fin de realizar un aprendizaje con el cuerpo.

Entonces, situarse desde la corporalidad para comprender de qué manera se construyen significados sobre ella dentro del orden social propio del espacio, ha sido fundamental para este estudio. Pues, gracias a ella se inscriben y exteriorizan en el cuerpo los esquemas sociales e históricos. Así lo entendía Mary Douglas en *Símbolos naturales: Exploraciones en cosmología* (1998), pues la antropóloga plantea que existe un vínculo entre los esquemas simbólicos que generan una percepción del cuerpo y la sociedad, con el control que esta última ejerce en las personas al limitar la expresión orgánica y la corporalidad. De esta manera, la corporalidad se entiende como todo lo que es aprendido por medio del cuerpo, en tanto este último está constantemente representando materialmente las realidades simbólicas propias de un grupo social específico y sus prácticas. En este caso, el grupo de telas dentro del espacio de Ruch.

Ahora, en lo que respecta a la categoría de *género*, inicialmente desde lo propuesto por Butler en *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, este puede ser entendido como “una identidad instituida por una repetición estilizada de actos” (Butler, 1998, p. 297). Desde esta perspectiva, los actos constitutivos son los

constructores de la identidad de género del sujeto, de la ilusión, del objeto de creencia. Así, se le induce al cuerpo a volverse un signo cultural, le da a la corporalidad una generización, en tanto se hace una representación performada de este último. Entonces, en tanto la corporalidad realiza “una puesta en escena” de las realidades simbólicas aprendidas, incluyendo la repetición de actos generizados, se habla de una corporalidad generizada construida en el espacio de práctica de telas.

Por ello, la corporalidad generizada en esta investigación enfatiza la idea de una corporeización actuada del cuerpo donde estos cuerpos individuales actúan las leyes o significaciones sociales en una acción inmediatamente pública, en los espacios de clase. Donde el *género* no es un hecho natural o biológico, los diversos ‘actos de género’ crean la ‘idea de género’ y, sin esos actos, no habría un género en lo absoluto. Así, los conocimientos adquiridos a través del cuerpo, de la mano con su performatividad de los guiones sociales, es finalmente lo que produce y reproduce a las corporalidades generizadas.

Es importante destacar que, desde esta perspectiva teórica y analítica, la performatividad corporal descrita a lo largo de este trabajo siempre se ve permeada por estereotipos sociales que abarcan las prácticas corporales así como las actividades deportivas. Tales esquemas y estereotipos sociales determinan lo que es apropiado e inapropiado para ciertas personas, como exponen Dorothy L. Schamlz y Deborah L. Kerstetter en *Girly Girls and Manly Man: Children’s stigma consciousness of gender in sports and physical activities* (2006). Dichas autoras afirman que las actividades deportivas femeninas tienen por característica, o lo que se espera de ellas, el ser estéticamente agradables, evitando la competencia cuerpo a cuerpo o la agresión. Mientras que las actividades masculinas suelen ser agresivas y competitivas, donde el contacto físico se espera en alto grado.

En ese sentido, entiendo que toda práctica corporal está generizada: los deportes, artes marciales o las danzas no son actividades que se puedan liberar de esta realidad social de categorización de los cuerpos. Ella encuentra su manera de reproducirse en la sociedad, en tanto las personas perpetúan estas normas de categorización de los cuerpos dentro de los binarismos de género. Como expone Butler, estos estereotipos hacen parte de la performatividad del género.

De este modo, con el fin de problematizar los cuerpos y cómo se categorizan por medio de los binarismos de género, se abordarán los debates y planteamientos de autores como Butler y De

Lauretis. Además, debido a mis posturas políticas personales, se tendrán en cuenta los debates interseccionales y decoloniales en tanto el *género* debe estar significado desde la diferencia, es decir, que depende del “lugar arbitrario y contingente en que continuamente se están ubicando y reubicando sus términos diferenciales”, como expone Mara Viveros en *El concepto de “género” y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias* (p. 16). Así, pensar las identidades, y su correspondiente performatividad, ya no puede hacerse desde una idea de categorización social sobre los cuerpos de las personas dentro de un sistema binario.

Aquí, como plantea De Lauretis en “La tecnología del género”, se deben crear nuevos espacios de discurso concernientes al género, se trata de “reescribir las narrativas culturales y de definir los términos de otra perspectiva, una perspectiva desde *otra parte*” (De Lauretis, 1989) Se trata de pensar en los espacios márgenes del “discurso hegemónico”, las grietas de las instituciones y de los aparatos de poder – saber. Entones, se hará una lectura desde la auto representación en las resistencias cotidianas de estos cuerpos que se mueven “dentro y fuera de la ideología”, de los límites impuestos por el sistema cis-heteropatriarcal en el contexto de las clases y, más específicamente, los hallazgos sobre la conformación de este grupo no solo como uno de práctica artística y deportiva, sino de apoyo, de *espacio seguro*.

Por lo anterior, no puedo o, más bien, no debería hablar de un grupo de “Mujeres” que practican telas pues estaría ignorando y, tal vez, obviando la forma de caracterizar los cuerpos a partir de lo masculino y lo femenino dentro de la práctica. Es decir, aunque varias de las personas que están en las clases se auto reconocen como mujeres, se les suelen reconocer ciertas formas de actuar o *moverse* como hechos masculinos, rasgos propios de los “Hombres”. De esta manera, el *género* es abordado en este trabajo como una de las categorías de poder que producen y organizan los cuerpos que, además, se encuentra en una intersección con otras categorías como raza, clase, etnia, heterosexualidad, colonialidad, capacitismo y especismo. Así, más que ser sobre “mujeres” u “hombres”, se tratará de cómo estos cuerpos se performan dentro del espacio de telas y cómo esto tiene una connotación en la producción de significados sobre la corporalidad.

Metodología

Para esta investigación, se realizó una inmersión a campo que tuvo dos momentos, de agosto a noviembre del 2021 y de mayo a julio del 2022 en la ciudad de Bogotá. En ambos casos, se

trabajó con un grupo de 6 personas incluyendo a la entrenadora de esta práctica, y a mí misma. Quienes nos encontramos, en un rango de edad de 15 a 25 años. Además, se realizó un diario de campo que incluye la documentación de las entradas y un material audiovisual y fotográfico de dos sesiones específicas.

Por ese motivo, resultó necesario trabajar a partir de un estudio cualitativo con enfoque etnográfico. La etnografía, como lo plantea Restrepo en *Etnografía: alcances, técnicas y éticas* (2018), ingresa como una metodología en tanto ofrece:

“una descripción de determinados aspectos de la vida social teniendo en consideración los significados asociados por los propios actores. Esto hace que la etnografía sea siempre un conocimiento situado; en principio da cuenta de unas cosas para una gente concreta. No obstante, los conocimientos así adquiridos no significan que se limiten allí, ya que nos dicen cosas que pueden ser generalizables, o por lo menos sugerentes para entender de otra manera las preguntas que las ciencias sociales suelen hacerse.” (p. 47)

Teniendo en cuenta esta perspectiva, la participación observante fue necesaria al ser una propuesta metodológica que parte de entender el cuerpo como el lugar donde se inscribe el orden social y a las interacciones como relaciones situadas en las que se construyen sentidos sociales. Esta técnica de participación con observación me permitió realizar una inmersión en el campo que, como investigadora, llevó a concientizar mi apropiación “en y por la práctica de los esquemas cognitivos, éticos, estéticos y conativos que emprenden diariamente aquellos que lo habitan.” (Wacquant, 2006, p. 16)

De esta manera y, como señala Silvia Citro en *Cuerpos Significantes*, esta técnica expuso la tensión entre la observación, que implica distancia, y la participación, que implica cercanía. Donde, la “cercanía” e inmersión experiencial (cuerpo) determina el momento reflexivo de la “distancia” (mente). Lo cual, como expone Puglisi en *Etnografía y participación corporal. Contribuciones metodológicas para el trabajo de campo* (2019), me llevaría a “un estado corporal y mental de alerta que agudiza la atención a lo que está ocurriendo ‘aquí y ahora’, que permite acceder a otro tipo de información del grupo estudiado” (p. 21) Por esto, la participación observada me permitió describir y analizar qué ocurría con mi cuerpo a lo largo de las prácticas de telas, consciente de mi papel como investigadora experimentando el campo

esencialmente corporal, mientras dialogaba y se inscribía a las realidades de los otros cuerpos que componen dicho espacio.

En ese sentido, como afirma Carolyn Ellis en *Autoethnography* (2003), la autoetnografía me permitió plasmar en un documento las conexiones entre lo personal y lo “cultural”, con el orden social y las prácticas propias de esta población. Así, desde la autoetnografía pude desarrollar mis reflexiones personales sobre esta práctica. En tanto, yo misma y mi cuerpo nos vimos inscritos en ella para tratar de entender qué ocurre con mi cuerpo, mi expresión corporal y la de las otras personas que componen el espacio a lo largo de las clases. La autoetnografía complementa al enfoque etnográfico ya que, la autorreflexión me sirvió para entender qué ocurre con la construcción de una corporalidad generizada a una profundidad difícil de conseguir sin inscribir mi cuerpo y poner a la interpretación que le damos a la misma dentro del orden social propio del espacio social.

Las herramientas metodológicas mencionadas fueron de la mano con la entrevista no estructurada que realicé con tres de las seis practicantes. Esta herramienta fue importante en tanto me vi en la necesidad de triangular la información que producía gracias a mi cuerpo, a la autoetnografía, con las experiencias de las demás personas que hacían parte de la práctica y del campo. Este tipo de entrevista, según Miguel Valles en *Técnicas cualitativas de investigación social* (1997), se caracteriza por no tener establecidas preguntas ni guiones de lo que será la conversación entre el investigador y el sujeto del campo. Ella me permitió acercarme al campo desde el diálogo con quienes participan en el espacio sin interrumpir las dinámicas de este, dando un lugar a las preguntas formuladas por las participantes hacia mí como participante e investigadora. Al mismo tiempo, me permitió abordar eficazmente los temas de interés de la investigación, centrados en los sentidos otorgados a la corporalidad generizada, desde la propia perspectiva de quienes practican telas en el espacio Ruch.

Para continuar, es importante decir que la metodología estuvo guiada por un interés principal que me llevó a escoger esta investigación con un enfoque de corporalidad y género. Interés que consiste en plantear la necesidad de estudiar desde otra mirada, la personal, la relación entre la práctica, las personas en su cuerpo y la expresión. Con el fin de encontrar perspectivas introspectivas que se obvian en algunas otras interpretaciones realizadas sobre la práctica de *telas*.

El autoanálisis y la autoetnografía, de la mano con el estudio etnográfico, como forma de resistencia a las tradiciones colonialistas de la antropología resulta importante no sólo para hacer la desconstrucción de la disciplina, sino para obtener una inmersión total en el campo, necesaria para el trabajo etnográfico. Pues, como dice Mercedes Blanco en *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos* (2012): “la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural” (p. 55). Donde más que hablar *sobre* la corporalidad, es hablar *desde* la corporalidad.

Estructura del texto

Para poder exponer todos los hallazgos encontrados en campo este trabajo está dividido en dos capítulos. El primero de estos es “Danzar con telas” y tiene cuatro apartados: “Calentar”, “Subir”, “Amarrarse” y “Descender”. En cada apartado me encargo de describir y analizar el lugar, la práctica y a sus practicantes, las interacciones sociales y las experiencias corporales individuales. Por ello, los subtítulos de este apartado están nombrados desde lo que constituye el recorrido corporal de una clase en telas como acróbata.

El segundo capítulo es “Estar en telas” y tiene dos apartados: “Entrando a telas: De las jerarquías y el ambiente” y “Mirar el cuerpo: lo pedagógico y lo condicionante”. Estos describen las jerarquías presentes en el espacio en relación con la práctica propia y el entorno; y analizan las diversas miradas que juegan un papel en el lugar y su impacto sobre la práctica y la corporalidad generizada de sus practicantes, respectivamente.

I. PRIMER CAPÍTULO

Danzar con telas

“Subirse y engancharse a la tela solo lo puede lograr una si es consciente de su cuerpo. Debemos saber los límites y las habilidades. Si no tenemos una plena consciencia de esto no podemos hacer nada, es lo único que nos permite hacer lo que queremos en la tela. Y hacerlo bien.”

(Entrevista a Yicel, 2022)

Las practicantes que hicimos parte de esta investigación somos personas muy diferentes, sin embargo, tenemos varias cosas en común. Al comienzo, en el 2021, cuando entré a telas con una mirada no solo de artista y deportista, sino de investigadora, todas las que participábamos de estos encuentros éramos estudiantes universitarias de diversos semestres y facultades, pero el factor en común era el de que pertenecíamos al mismo *parche*. Nos tratábamos de humanistas y artistas, exceptuando a María la bióloga. Sin embargo, todas nosotras éramos abiertamente feministas, aunque claro, de diversas ramas; con inclinaciones políticas de izquierda y con una postura a favor del Paro Nacional y sus manifestantes, un hecho latente para aquel momento dentro del contexto nacional colombiano.

Empezaré introduciendo solo a tres de ellas, las demás, al igual que en el recorrido temporal de las clases, irán apareciendo a lo largo de los capítulos. La primera de las chicas se trata de Yicel, la instructora, dos años mayor que yo; estudiante, hasta el primer semestre del 2022, de artes escénicas en la Universidad Distrital (ASAB). Actualmente trabaja, además de ser instructora de telas, en un puesto administrativo en una EPS. La segunda es María, mi amiga desde hace más de seis años y estudiante de biología en la Universidad Nacional de Colombia. Y por último, está Luisa, estudiante de lenguas modernas en la Pontificia Universidad Javeriana que se auto reconoce como una *“humanista en lo que cuenta”*² (Entrevista a Luisa, 2022), y quién, además, también se encuentra en su proceso de tesis. Ellas se tratan de los primeros rostros con los que me encontré en las telas, tanto en mi rol de deportista como en el de investigadora.

² Las citas textuales de entrevistas y notas de campo se realizarán con comillas y cursiva a lo largo del texto.

Ahora bien, la danza aérea, acrotelas o *telas* es el resultado de una combinación y transformación de diversas disciplinas artísticas, gimnastas y circenses. Las cuales, tienen como inspiración los movimientos filosóficos del siglo XX de la danza moderna, que realizan una separación de la danza clásica y sus rígidas normas, tal como expone Ana Mora en *Propuestas desde la Antropología para el abordaje de las dimensiones socio-culturales del cuerpo: un aporte al debate Educación Física/Educación Corporal* (2008). Este rastreo sobre los orígenes de la danza moderna, me permitió una exploración del cuerpo desde la ruptura de los cánones institucionalizados en el mundo de la danza clásica. Al igual que estas prácticas, las telas se han postulado como una actividad donde sus practicantes deben realizar un uso completo de todas las partes del cuerpo para lograr mantenerlo suspendido en el aire, por medio de una tela que se encuentra dividida en dos. Esta práctica requiere de flexibilidad, fuerza y resistencia por igual.



Fotografía 1. Figura de “La Paella”. Tomada por Violeta Correa, 2019

Los espacios de la práctica de telas en Bogotá son variados y, un poco, erráticos. Algo que coincide con las descripciones realizadas por autores y autoras que han indagado sobre las actividades circenses y en especial en las telas. Gisela Sangiao y Juan Pablo Villagrán (2019) en *Ciudad, espacio público y prácticas corporales alternativas. Tras las huellas de la apropiación colectiva en la ciudad de La Plata* han realizado este tipo de estudios en la ciudad de La Plata, Argentina. Ellos definen a la práctica de telas como una práctica urbana, en tanto

ella transgrede el espacio público, utilizándolo de una manera novedosa ya que este último no está diseñado para este tipo de actividad. Para su realización se da una previa apropiación de parques o semáforos para colgar las telas. Además, las personas que participan de estas prácticas desde el uso de sus cuerpos no solo transgreden el uso estipulado para los espacios públicos, sino que juegan con el objetivo mismo de la ciudad, pues se oponen al orden individualista o pasivo que esta intenta imponer.

Sin embargo, el espacio de práctica de telas en el que estamos ahora, en el que se da esta investigación, no se apropia de ningún lugar común o público, además hay un cobro para quienes tomen una clase que es impartida en este lugar por la instructora. Por lo que, como afirmaba una compañera durante su primera clase “si estás en la clase es porque desde un inicio querías y pagaste por estar allí” (Nota de campo, 2021). Cabe destacar que, mi experiencia y la de algunas de las demás practicantes ha tenido lugar en espacios públicos urbanos. Yicel, al igual que Luisa, María y yo hemos realizado esta práctica en parques públicos, calles, e incluso dentro de propiedades institucionales como la Universidad Nacional de Colombia, donde se realizaba una apropiación de estos espacios que no estaban destinados a la práctica o pensados para ella. Sobre esto ellas comentaban que:

“A veces es para parchar con la gente, en mi parche de la U al menos una persona tiene tela y no hay nada más rico que ir al Parkway a tomarse una polita mientras nos turnamos para colgarnos en la tela. No todes saben cómo, pero es lo bonito”. (Entrevista a Luisa, 2022)

“En la Nacho, siempre ¡siempre! Hay gente haciendo telas y es una chimba porque cualquier persona se puede unir, independientemente si es del parche o no. Pues parece, acuérdesse cuando estábamos en la Nacho con Violeta y un man se nos acercó para usar a ‘Paquita’ (nombre de la tela de Violeta). Y pues entre todas le ayudamos a subirse y eso.”

(Entrevista a María, 2022)

Ahora, con respecto al espacio de Ruch que es donde toma lugar esta investigación es un lugar que está destinado a la actividad física, no únicamente a la práctica de telas, pues nuestro lugar para prácticas se comparte activamente con quienes practican la escalada deportiva. Todo esto ocurre en el barrio Alcázares, donde se ubica el espacio de las clases. Este sector a eso de los años 40’s era *cachetoso*, pero ya es un espacio completamente diferente, pues ha tenido varias transformaciones a lo largo del tiempo, haciéndolo lo que es ahora: un área de comercio multifacético, que consta de calles llenas de ferreterías, litografía, veterinarias, negocios de

eléctricos y talleres de carros. Es en una esquina, frente a una carrera bastante transitada, que se ubica una gran bodega destinada a los deportes en las alturas.

Ruch es una empresa deportiva manejada por Yicel y Federico, sus fundadores. Las clases de telas las dicta Yicel y las clases de acondicionamiento físico las dictaba Federico. Estas clases de acondicionamiento dejaron de darse. Para que pueda darse en un espacio cerrado, Yicel y Federico pagan un arriendo en las instalaciones de Weya: Escuela y centro de escalada, para poder instalar las telas. Por lo que se comparte el espacio en ocasiones con estas personas. Antes de realizarse en este lugar, Ruch se ubicaba en otro centro de acondicionamiento físico que quedaba cerca de la Universidad Nacional, por la entrada de la 26.

Para entrar hay que tocar el timbre o golpear la puerta hasta que ves a Yicel desde el ventanal corriendo para abrir, toda esta rutina se trata pues, de la primera vista que tienes del inicio de la práctica. Al cruzar el umbral, lo primero que capta el ojo es el amplio espacio que hay dentro de la bodega, similar a una que podría estar ubicada en una zona industrial o destinada a la mecánica. Hay grandes muros de escalada que se encuentran hasta al fondo de la sala. El lugar permite que entre la luz del sol gracias al techo de marquesinas, por lo que se trata de un lugar iluminado y abierto. En el cual, se haga telas o se escale el muro, las personas llegan a trepar. A alcanzar.

A continuación, me ocupo de describir el lugar, la práctica y a sus practicantes, las interacciones sociales y las experiencias corporales individuales desde lo que sería el recorrido corporal de una clase en telas. El objetivo de esta descripción es caracterizar las prácticas, movimientos y figuras corporales dentro del espacio de telas y las interpretaciones asociadas a ellas por parte de las practicantes, entre las cuales me incluyo.

1.1 “Calentar”

Las clases de telas se encuentran disponibles los fines de semana, con un previo acuerdo realizado entre todas las practicantes por medio de la plataforma de mensajería Telegram. Allí, se pone una encuesta con los horarios disponibles: el sábado a las dos de la tarde o el domingo a las once de la mañana. Por lo que, la disposición de las clases está dada por la cantidad de chicas que se inscribieron a un horario específico y, casi siempre, la mayoría prefieren los domingos. Además, con frecuencia la duración de las sesiones, que suelen ser de hora y media, fluctúan entre unos días u otros dependiendo del estado de ánimo de quienes nos encontramos

en la práctica: si la conversación es amena y divertida, la clase suele extenderse hasta una hora más de lo acordado.

El espacio en el que calentamos antes de hacer las telas es, usualmente, diferente al lugar donde están las telas. Este primer espacio es un semicuartado que se encuentra al lado de la puerta de entrada y tiene un gran ventanal que da a la calle. En lo que respecta a los implementos de ejercicio, aquí se pueden encontrar un pasamanos con dos mancuernas anudadas en una barra lateral de este, varias pesas circulares que están recostadas contra una pared y colchonetas delgadas que se guardan justo detrás del pasamanos. Todo está ubicado en la pared sur de este semicuartado, es decir, en el lado izquierdo del lugar si acabas de entrar por la puerta.

En un principio, los únicos implementos que utilizamos son algunas de las colchonetas delgadas, específicamente para cada uno de los ejercicios de calentamiento muscular y articular. Este es una parte esencial de las prácticas que involucran un uso constante del cuerpo, para evitar lastimarlo con la actividad física que venga después. Son actividades preentrenamiento que tienen un orden particular para evitar, nuevamente, lesiones en el cuerpo.

En primer lugar, se debe hacer el “movimiento articular”, que se inicia en una dirección determinada: de la cabeza a los pies o de los pies a la cabeza. No se pueden hacer ejercicios de movilidad articular con los tobillos y después pasar a mover los hombros. Deben ser movimientos que progresivamente vayan subiendo o bajando por el cuerpo. En segundo lugar, justo después de realizar estos ejercicios se da inicio al calentamiento muscular en sí. El cual, debe variar dependiendo de la parte del cuerpo en la que nos enfocaremos o en las figuras programadas por Yicel para trabajar durante una sesión determinada. A rasgos generales, se procura entrenar, fortalecer y elongar la mayoría de los músculos posibles y necesarios para las figuras, además de acondicionar el físico de las practicantes aumentando su resistencia.

Los ejercicios de calentamiento, independientemente de su enfoque, siempre tienen algún elemento que ayude al fortalecimiento y flexibilidad de la espalda; la elasticidad de los músculos de las piernas; un fortalecimiento de los brazos y del abdomen. Pues, estos músculos y su desempeño en el ejercicio son esenciales para la práctica de telas.

La siguiente descripción, aunque no de un calentamiento común, ejemplifica los músculos que debemos activar y la forma específica en la que se debe hacer para ciertas figuras previstas para la práctica posterior en la tela:

“Con la camiseta y los leggins de algodón recién puestos, nos dirigimos con Luisa a las colchonetas. Yicel nos pidió, desde la sala de arriba, que iniciáramos calentando nuestras articulaciones en lo que terminaba de cambiarse. Se debe comenzar ‘de abajo hacia arriba’, nos recordó. Entonces, comenzando por los tobillos, las rodillas, la cadera, los hombros y, finalmente, la cabeza, Luisa y yo movimos el cuerpo de forma sincronizada mientras conversábamos tranquilamente sobre nuestra vida y obligaciones académicas.

A lo que Yicel baja las escaleras y nos molesta por no poner una canción en la tableta que controla la música del lugar, estábamos tan ‘concentradas en nuestro calentamiento - dijo ella con sarcasmo - que ninguna se quiso levantar a poner la canción’ El calentamiento en sí se basaba en su totalidad en ejercicios sobre la flexibilidad de la espalda y los muslos internos, por lo que usamos diversas variaciones del arco y el Split. Además, el realizar patadas con la pierna extendida hacia al frente; hacer ‘cuarta’, postura en la que se tiene la pierna de enfrente flexionada y la de atrás estirada, para luego estirar la pierna de enfrente, balanceándonos entre esas dos posturas; era necesario para dichas variaciones.

Después, cuando es momento de ‘realmente’ calentar el arco de la espalda, pues haríamos el ‘Escorpión’ ese día, Yicel nos puso un ejercicio que yo nunca había hecho: utilizar los bancos en los que nos sentamos para poner nuestros muslos y el cuerpo bocabajo, dejando caer el tronco superior sobre el piso de tal manera que el abdomen quede pegado a el lateral del banco y el pecho quede sobre el piso. Después, se deben mandar las piernas hacia adelante y arriba de tu cabeza para que tu cuerpo, idealmente, quede haciendo una C.

Al principio solo debíamos mantener la postura por unos cinco segundos, los cuales los contaba la compañera, pero después esos cinco segundos pasaron a quince, durante los cuales Yicel se encarga de mover las piernas de quien está haciendo el ejercicio hacia adelante con el fin de que los pies toquen la cabeza. ‘Este ejercicio requiere de una concentración total sobre lo que hace tu cuerpo, debes manejar tu respiración al máximo y concentrarte en mover el aire al sitio donde se siente el dolor’ Yicel afirmaba que mentalizar el aire moviéndose con fluidez a través del cuerpo facilitaba mantener la postura pues, con todo el peso del cuerpo en tu pecho y cuello es difícil que el aire pase como normalmente lo haría.

Aquí, tener conciencia sobre el lenguaje corporal de la compañera es fundamental pues en esta postura no se debe hablar o reír, ya que esto puede hacer que te lastimes o entres en pánico por la falta de aire. Así que, Yicel nos pide que golpeemos el piso con la mano cuando

quisiéramos que parara de mover nuestras piernas hacia adelante y le pedía a otra compañera que estuviera pendiente de nuestras expresiones faciales.” (Nota de campo 2021)

En este escenario, es importante destacar que los espacios a los que accedemos a lo largo de la práctica, se hace a medida de que Yicel nos guía por ellos. Entonces, es ella quien nos indica dónde podemos cambiarnos y dejar nuestras cosas, en qué lugar debemos hacernos, con cuales implementos calentar y en qué momento podemos usar las telas, desplazándonos por todo el lugar. Haciendo de esto un “reglamento interno” dentro de la rutina deportiva de las practicantes, como el expuesto por Wacquant en el *gym* de boxeo.

Sin embargo, a diferencia de lo mostrado en la investigación de dicho sociólogo, este reglamento no tiene un sustento físico, no “cuelgan de la puerta”, por lo que dentro de la práctica es naturalizado y adherido a la rutina de la dinámica grupal. Sí, nos movemos libremente por el espacio si necesitamos buscar nuestra botella de agua o ir al baño, pero nunca lo hacemos en medio de un ejercicio ni para empezar a hacer alguna actividad distinta a la que Yicel nos indica.

Así, no se suele ver a alguien que infrinja el reglamento pues este, no va más allá de seguir unas órdenes sobre qué hacer con nuestro movimiento corporal dentro de un ejercicio determinado. No hay limitaciones sobre lo que podemos o no dialogar en el espacio, todos los tipos de conversaciones son bienvenidos. Tampoco se limitan los momentos para dicho diálogo, a no ser que este ponga en riesgo tu salud o desempeño. Por ejemplo, en los *gyms* descritos por Wacquant el entrenador tiene normas específicas sobre qué temas no se deben tocar dentro de las instalaciones y el lenguaje que está prohibido en ellas: “el *gym* funciona prácticamente como una institución que intenta reglamentar toda la existencia del boxeador” (Wacquant, 2006, p. 64). Es más, en escenarios de acondicionamiento físico como en los *Doyang*³ de taekwondo, en los que he participado como taekwondista desde los siete años, la marcialidad también es una forma de reglamento interno que dirige, castiga, regula y reglamenta el actuar del deportista. En ambos casos, las repercusiones sobre quienes infrinjan este reglamento propio de su práctica y su espacio son severas y contundentes: se les puede hasta expulsar de la práctica.

³ **Doyang / Dojang** (도장) es un término utilizado en las artes marciales coreanas como Taekwon-do y Hapkido, el cual es traducido coloquialmente como “sala de entrenamiento”.

Por lo que, la figura de Yicel como instructora y “organizadora” de nuestro recorrido corporal dentro del ejercicio físico, difiere en el “régimen y la moral de entrenamiento” (Wacquant, 2006) presente en otros espacios y sus respectivos instructores físicos. Quienes llegan a infringir este pequeño reglamento, como Luisa y yo al hablar mientras calentábamos sin darle mucha importancia a este proceso de trabajo muscular, son llamadas al orden por medio de la sátira y el diálogo amigable.

1.2 “Subir”

“Subirse a la tela es empezar a convivir con ella, conocerla de a poquitos. Sientes su textura y te imaginas qué tan fácil será hacer figuras con ella, qué tan divertido y doloroso puede llegar a ser en tu experiencia de la clase.” (Entrevista a Luisa, 2022)

El momento de subir a la tela viene con una emoción por este momento específico de la práctica pues, es aquí cuando utilizamos las telas por primera vez. Ya sea en esa sesión o en la vida. Subir la tela, treparla, es la primera técnica que utilizamos como artistas aéreos en esta. Y, en este caso, viene con una preparación previa del espacio.

Dicha preparación ocurre en el momento en el que Yicel nos dice que el calentamiento finalizó y debemos sacar las colchonetas gruesas. Entonces, pasamos de estar en el semicuarto a ingresar al centro de la bodega, rodeadas por los muros de escalada y justo debajo de las vigas del techo que sostienen las telas. Allí, al lado norte del lugar, se encuentran alrededor de seis colchonetas, entre negras y azules, gruesas más o menos de cincuenta centímetros de grosor cada una. De las cuales, debemos escoger una de las azules (que son las más nuevas y, por ende, se encuentran en mejor estado) por cada tela que se vaya a usar. Es decir, si vamos a hacer uso de las tres telas sacamos tres colchonetas, mientras que si solo vamos a usar una tela, sería necesaria solamente una colchoneta.

Mientras nosotras, las practicantes, movemos estas colchonetas, Yicel escala el muro del lado norte para bajar las telas. Puesto que, al estar colgadas de las vigas, deben ser escondidas detrás del muro para que no molesten con la vista del espacio si no están en uso. Entonces, cuando Yicel llega a la cima, suelta las telas y estas se balancean al centro del salón. Además, es importante mencionar, que estas telas se encuentran *trenzadas* en este momento, pues la trenza facilita el guardar las telas detrás del muro, evitando tener que retirarlas de las vigas del techo para bajarlas y colocarlas en otro lugar. Con el cumplimiento de estos requisitos mencionados, el espacio ya está totalmente listo para iniciar la práctica *en* la tela.

Entonces, en lo que respecta a la subida en la tela hay varias formas de hacerlo, pero estas varían dependiendo de la condición y habilidad física del practicante. En este caso, para iniciar en telas – tanto para estudiantes nuevas como para quienes regresan después de meses de inactividad - siempre se inicia por la subida de *pisada* y la subida para el trabajo en el nudo.

Comenzaremos con la subida al nudo, pues esta es la primera forma de subirse a la tela que se enseña y la primera vez en la que se trabaja en la tela. Aquí, se forma un nudo utilizando los dos extremos de la tela y juntándolos en una sola mano, para poder enrollarlo una vez en el brazo y meter la tela por debajo de ese rollo creando una especie de nudo ciego con un bucle pequeño en su parte inferior. De tal manera que, por encima del nudo, se puede ver la separación de la tela pero por debajo de él se encuentra el bucle.

Subir al nudo tiene diversas formas, cada una diferente en su forma y estilo. Ellas, además, varían en su “valor estético” dependiendo de la habilidad de la practicante. Para iniciar, Yicel casi siempre piden que se utilice el bucle como una especie de escalón para llegar al *columpio* que crea el nudo en la tela y, aunque muchas veces es difícil para las nuevas personas subirse en el bucle, es la forma más sencilla de hacerlo. Esto debido a que el bucle, aunque se trate de dejar largo para facilitar el acceso a este, requiere de cierta flexibilidad en la parte inferior del cuerpo para poder subirse con rapidez.

Ahora, ejemplificando una de las formas más complejas y “bonitas”, según las chicas, de subirse al nudo es el Superman invertido. Que consiste en tomar la tela por el nudo y bajarla para poder agarrar con las manos una de las dos partes de la tela, con el fin de que se separen y se pueda ver el asiento del columpio. Así, se debe hacer una abdominal llevando las piernas al pecho y botando el cuerpo hacia atrás, manteniendo el agarre de las manos, para que las piernas pasen por encima del asiento del columpio y, justo en el momento que lo hacen, se extienden las piernas manteniendo un “momentum”, que permite que en la parte baja del vientre quede sobre este asiento. Entonces, esa parte de la figura se asemeja, precisamente, a un Superman volando. Solo que a este personaje no lo sostiene una tela por el vientre mientras se encuentra suspendido en el aire.

Ahondando en lo anterior, se habla de formas “bonitas” de estar con la tela haciendo alusión a lo estético del movimiento: a lo llamativo, complicado y “elegante” de este. Lo cual, es directamente proporcional al nivel de habilidad y el tiempo que lleva la persona en la práctica. Es decir, a medida que se avanza en el desarrollo de las habilidades físicas para estar en la tela,

se van adhiriendo formas más complejas, pero visualmente “hermosas” para mover el cuerpo en esta. Y estos adjetivos previamente mencionados no son “de gratis”, al ser la Danza aérea una heredera de la danza occidental viene con diversas connotaciones y expectativas sobre la corporalidad de sus practicantes. Ellas se encuentran directamente ligadas con una forma de entender lo femenino y lo masculino en Occidente, como expone Mari Luz Esteban en *Antropología del cuerpo* (2013), donde “la belleza sigue estando más asociada a lo femenino y la fuerza a lo masculino” (p. 75)

Es interesante, además, cómo en las conversaciones casuales que se tienen en este momento de la subida, siempre son interrumpidas por comentarios de Yicel como: “¡Eso, que bonito!” haciendo alusión a un movimiento específicamente “bien ejecutado” por parte de algunas de las practicantes. No solo basta con subirse al nudo y por ende realizar “bien el ejercicio”, el que esté bonito tiene que ver con que a la hora de subirse el cuerpo tenga la capacidad de subir la pierna de forma recta hasta el bucle o el nudo, demostrando la elasticidad *de una bailarina*, como comentó una compañera durante una clase.

Lo anterior se encuentra ligado a las normas sociales de género sobre cómo deben ser movidos los cuerpos en las prácticas físicas, por ejemplo, como exponen Dorothy L. Schmalz y Deborah L. Kerstetter (2006) en *Girlie Girls and Manly Man: Children's stigma consciousness of gender in sports and physical activities*, los cuerpos socialmente leídos bajo la identidad de género de “hombres” se les exige poseer y performar a través del cuerpo características masculinas en los deportes que practiquen, mientras que a los cuerpos leídos como “mujeres” deben poseer y performar características femeninas, para evitar caer en los estigmas sociales (Schmalz & Kerstetter, 2006, p. 538) . Entonces, estos significados que son inmediatamente relacionados con la feminidad que les damos a aquellos movimientos que fueron realizados de la forma correcta o esperada a lo largo de la práctica, nos habla de que lo que debería representarse en las telas por medio de la corporalidad de sus artistas, es decir, lo que debería verse de la práctica en sí misma, es una práctica estéticamente agradable, elegante y femenina.

Además, estos movimientos feminizados se ganan a través del tiempo y la práctica constante. Ello ejemplifica cómo estos roles de género son aprendidos y adheridos a la corporalidad de quienes realizan esta práctica, no son innatos. Por ejemplo, en una de las raras ocasiones en las que compartí el espacio de práctica con una estudiante nueva fue durante el horario de los sábados, justo después de una ausencia larga propia - de dos meses de inactividad - en cualquier tipo de ejercicio físico. Por lo que Yicel nos pidió a esta chica nueva y a mí iniciar la clase con

ejercicios en el nudo. Al momento de demostrarle a mi otra compañera cómo subir desde el bucle para que ella lo intente, al fallar se voltea frustrada y me dice que no puede porque no tiene la misma flexibilidad y elegancia que yo. A lo que Yicel le responde que simplemente hay que agrandar un poco más el bucle para que quede a una altura *“cómoda para tu cuerpo. No todas tenemos las mismas habilidades y tú nunca has hecho ejercicio en general, Aleja sí”* (Nota de campo, 2022)

Ahora, en lo que respecta a la pisada podría explicarse en dos momentos fundamentales. El primero ocurre cuando la practicante se para frente a la tela, tomando sus dos extremos con ambas manos y juntándose en un solo agarre, se empuja la tela hacia uno de los lados del cuerpo con el pie del lado dominante moviendo el pie de adentro hacia afuera. Para explicarlo con mayor facilidad, vamos a tomar la experiencia de las personas diestras como Luisa, ella debe empujar la tela a su pie derecho, en ese momento se suben las rodillas como si se trataran de tocar con el pecho y el pie izquierdo busca, por debajo del derecho, la tela que cae para tomarla y hacer que rodee al pie derecho desde el arco al empeine, con el fin de crear un nudo en los pies que permita sostenerse en el aire.

Justo después, es decir durante el segundo momento, se deben desdoblar las piernas tratando de pararse sobre el nudo y subir las manos lo más alto posible en la tela manteniendo el nudo en los pies. En ese momento, cuando se alcanza la altitud máxima, se suelta el nudo y se repite el proceso de llevar las rodillas al pecho y anudar los pies. Lo ideal es poder realizar esta subida hasta tocar la viga que sostiene la tela. Pero esta es una tarea complicada de lograr si no cumples con una fuerza abdominal que te permita subir las piernas, así sea para que tus pies queden donde estaban tus rodillas, para trepar por la tela. Y, entre más arriba tu cuerpo te permita subir tus pies, más rápido, fácil y sin tanto desgaste físico, podrás realizar el ejercicio. Por este motivo, la pisada casi siempre se enseña cuando ya has ido al menos a una clase antes o has practicado previamente telas y, en casos muy raros, si demuestras una capacidad física que, a ojos de Yicel, sirva para intentar esta forma de escalada.

Algo curioso de la subida como inicio de la práctica es que, a pesar de venir de un momento agotador que es el calentamiento, es uno de los momentos claves para el diálogo entre las practicantes cuando hay un momento de “aire” para hablar. Y es que, cuando la clase cuenta con más de cuatro estudiantes, el periodo de tiempo que duramos sin subir a la tela se vuelve más largo y, al ser la subida un ejercicio previo a las figuras, al “amarrarse”, el cuerpo aún está en condición de mantener una conversación fluida sin ser interrumpido por el cansancio o el dolor.



Fotografía 2. Primer momento de la pisada, 2021.



Fotografía 3. Segundo momento de la pisada, 2021.

Sin embargo, hay casos en los que trepar la tela es extremadamente difícil hasta el punto en el que no es posible, como en el caso de Catalina. Quien no pudo subirse y nunca más volvió a telas, pues afirmaba que si bien el espacio era chévere, porque solo estaba conformado por mujeres y los comentarios que se hacían a lo largo de la práctica eran alentadores para continuar, *“la diferencia que hay entre un tipo de cuerpo y otro para hacer el ejercicio es muy marcada. No es que abiertamente ustedes me dijeran ‘hey, no servís para esto’ fue más bien*

como si la tela me lo recordara a cada rato. En plan, tu cuerpo no es lo suficientemente delgado, estético y bonito para hacerlo, no me da... Claro que todo bajo una idea del cuerpo ideal de la mujer: que es blanca y europea” (Nota de campo, 2021)

Cabe aclarar que ella se ejercita tres veces a la semana con un entrenador personal y cuenta con bastante fuerza abdominal y resistencia, por lo que su experiencia en la tela no fue algo que yo esperara o que Yicel pudiera agrupar en las personas que no poseen una consciencia sobre su cuerpo producto de cualquier actividad física. Considero que esto, al igual que lo expuesto por Laura Contrera y M. Luz Moreno en el *Cuadernillo de sensibilización sobre temáticas de Diversidad corporal* (2021), es una consecuencia de la gordofobia como fenómeno social. En tanto:

“la cultura y la sociedad en la que nos movemos promueven formas estandarizadas de pensar los cuerpos (...) Por lo tanto, las nociones que nos hacemos de lo que “es un cuerpo bello y sano” y de cómo vemos a nuestro propio cuerpo, dependen de este contexto, es decir, de la mirada de otras personas. Esta sociedad que compartimos y hacemos está llena de mandatos, expectativas y prejuicios sobre aquello que se considera saludable, bello, correcto, normal y hasta útil o productivo. Por esta razón, es importante que comprendamos que la discriminación hacia cuerpos gordos es un problema social y no ‘un tema individual’.” (p. 5)

A pesar de que en esta investigación no se ahondó sobre este fenómeno en específico, es importante mencionarlo en tanto habla sobre las exigencias físicas de esta práctica en los cuerpos y cómo se vivencian los mismos ejercicios de forma diferenciada en cada uno de estos. Pero, más que todo, denota las relaciones simbólicas que se marcan entre los cuerpos que hacen telas y la práctica misma.

1.3 “Amarrarse”

“Creo que si subirse es ‘conocer’ la tela y empezar a convivir con ella, amarrarse es más bien descubrir(se) en ella”. (Entrevista a María, 2022)

Amarrarse en la tela se describe como una forma dolorosa, emocionante, difícil, atrevida y liberadora. En este momento, las practicantes exigimos nuestro cuerpo y lo ponemos a disposición de la tela: dependemos de ella para mantenernos suspendidas en el aire y debemos darle nuestra fuerza, aliento y energía constantemente para poder crear y explorar con ella. Para

amarrarse hay muchos movimientos combinados o *figuras* que son enseñados a lo largo de práctica y varían en grados de dificultad, estética y dolor. Las cuales, dependen de la habilidad corporal de la practicante para poder *aprender* a sobrellevar estas tres características y, por este motivo, son enseñadas en un orden determinado a lo largo de las clases a las que se asista.

Marcel Mauss (1971), en *Sociología y Antropología*, señala que las técnicas corporales son un acto *eficaz tradicional* de transmisión de un conocimiento de un grupo humano a un individuo que hace parte de este. El individuo necesita de una “adaptación constante a una finalidad física (...) seguida de una serie de actos de acoplamiento, acoplamiento que se lleva a cabo en el individuo no por él solo, sino con ayuda de la educación, de la sociedad, de la que forma parte y del lugar que en ella ocupa” (p. 343). Vistas desde esta perspectiva, las telas se instauran como una práctica que es transmitida en las clases por medio de técnicas corporales de movimiento y habilidad. Donde, por medio de la repetición de movimientos y acondicionamiento del cuerpo, se produce un resultado esperado en el trabajo con la tela, que serían las figuras. Las figuras permiten exteriorizar estos actos de acoplamiento por parte de las practicantes.

Una práctica que, además, como menciona María Belén Errendasoro en *Danzar en el aire* (2015) viene con una propuesta estética que implica el desarrollo de una especificidad técnica por parte del bailarín “para poder transitar, moverse, crear y danzar” en el espacio aéreo. Según la autora, mediante esta propuesta estética se re-construye una percepción del cuerpo en función del soporte que le mantiene en el aire. Entonces, es importante hacer una breve descripción sobre algunas de las figuras que son practicadas en clase y, para lograrlo, las mencionaré en el mismo orden en las que yo las fui aprendiendo desde que inicié esta práctica en el 2019, con el fin de desarrollar un poco el proceso de acoplar y acondicionar al cuerpo en la práctica por medio de las técnicas corporales.

Al ser estas figuras realizadas por las demás practicantes además de mi, este es un punto en común dentro de nuestras experiencias y recorridos en la tela. Por este motivo, no incluiré aquellas figuras que sé que existen, pero no he realizado en “mi propio recorrido corporal”. Puesto que, a pesar de mi insistencia en que me describieran los movimientos durante las entrevistas, muchas de ellas me decían que hay cosas difíciles de describir sin un punto de referencia que parta de la experiencia propia, incluso si esta referencia es hablada o vista.

La primera forma de amarrarse que es enseñada cuando el practicante es un principiante, es desde el nudo y se llama la *estrellita*. Esta consiste en sentarse sobre el nudo como si la tela fuera un columpio y, mientras se sostiene los dos lados de la tela, se debe llevar el cuerpo hacia atrás con las piernas abiertas de tal forma en que tu cuerpo quede invertido, con la cabeza hacia abajo y los pies arriba. Aquí, se enganchan las piernas a su extremo respectivo de la tela y se *escala* sentándose sobre ella, lo cual hace que las telas suban por las piernas, hasta terminar con un extremo de la tela rodeando el muslo de cada lado cerca a la entrepierna. Ahora, cuando el practicante ya no es tan principiante, ha logrado ajustarse a la tela desde su habilidad y resistencia cuando logra trepar la tela con la *pisada*, se enseña el *pañal* y casi que inmediatamente, la *paella*. Aunque la primera de estas no es considerada como una figura en sí misma, es una forma de amarrarse necesaria para el practicante puesto que abre las puertas a las figuras disponibles.

Consiste, básicamente, en “sentarse sobre la tela” cuando uno se encuentra suspendido desde la pisada y ya, con la tela entre las piernas, el practicante debe inclinarse a su lado izquierdo y tomar la tela que cae debajo de sus pies, ponerla entre las piernas y volver a sentarse. Justo en ese momento, debe sacar la rodilla derecha de la tela que se encuentra entre las piernas llevándola al lado izquierdo - de tal manera que la tela quede en el lado derecho - e inclinarse rápidamente a su lado derecho sin soltar el nudo en sus pies, tomar la tela que tiene detrás de sus rodillas y pasarla a su espalda. Cuando esto ocurre se suelta el nudo en los pies y se estiran las piernas, quedando exitosamente en el pañal.

Estas dos formas de anudarse son claves para la práctica:

“Poder hacer la estrellita y la caída son algo motivador para la primera clase, si la persona lo hace con éxito es mucho más probable que continúe viniendo a entrenar. Porque como solemos entrenar todas juntas pues ven lo avanzadas que están ciertas chicas y si no la logran, hay muchas que se desmotivan y se dicen ‘esto no es lo mío’ (...) Y hacer el pañal también es muy importante lograrlo en pocas sesiones, porque no es solo una cosa difícil acostumbrarse a sentir el cuerpo tan inestable arriba y poder aprender a ponerlo en la forma adecuada, con la inclinación precisa; sino que es frustrante no seguir avanzando en las otras figuras mientras todas las demás hacen cosas más bonitas” (Entrevista a Yicel, 2022)



Fotografía 4. Pisada en la tela mientras la practicante la pasa entre las piernas, 2021.



Fotografía 5. Figura de “el pañal”, 2021.

Ahora, La Paella. La paella es, en mi experiencia, la figura que le dio vida a telas por todo lo que representa dentro de la práctica y el espacio. Lograr hacerla es un salto, aunque progresivo, significativo en lo que respecta a la relación tela-practicante. Puesto que, demuestra la evolución de las habilidades y capacidades físicas de la persona en relación con su cuerpo y su cuerpo - tela. Aquí, se realiza una doble distinción dentro de lo que supone la figura en el proceso de aprendizaje y esta se debe a que realizar esta figura denota la necesidad de desarrollar o, más bien, *mejorar* la relación entre mente - cuerpo y cuerpo - tela.

Una pregunta relevante respecto a estos actos es la siguiente: en qué consisten estas relaciones y cómo se ven en la práctica física. En primer lugar, se habla de mejorar una relación entre mente y cuerpo cuando Yicel nos insiste a todas, constantemente, en que debemos tener una “plena consciencia de nuestro cuerpo”. Donde, en la práctica, debemos empezar a sentir cada una de nuestras partes mientras se encuentran activadas por el ejercicio. Para iniciar, nos lo recuerda durante el calentamiento, fortalecimiento y, la mayoría de las veces, mientras estamos

en la tela. Así, una comienza a interiorizar este discurso hasta que, finalmente, lo hace una idea constante en nuestras mentes mientras realizamos cualquier actividad dentro de la práctica.

“Nos recuerda que debemos sentir cuando el estómago nos quema mientras hacemos abdominales, el cansancio de los dedos y los brazos mientras escalamos la tela, cómo la tela nos aprieta y cómo estamos respirando mientras todo lo anterior ocurre. Y esto nos lo menciona tanto que, a veces, hasta escucho a Yicel en mi mente mientras estoy colgada”

(Entrevista a Luisa, 2022)

Teniendo lo anterior en cuenta, la paella consiste en una serie de movimientos que nos amarran y desatan a lo largo del recorrido de la figura hasta realizar una caída que marca el final de esta. Comienza desde el pañal, donde se debe tomar con ambas manos la tela que cuelga debajo del costado de nuestro cuerpo - aunque al principio una lo hace solo con una mano mientras la otra se sostiene de la parte de arriba para darle una sensación de seguridad a la practicante - y con esta se envuelve la pierna izquierda tres veces o, como le decimos en las clases, haciendo tres rollos.

Después, se toma la tela de arriba con ambas manos y se sube la pierna derecha para que se enganche con la tela de arriba, de tal manera en la que el cuerpo queda invertido. En esa postura, se agarra la tela que enrollamos previamente en la pierna izquierda y se jala con fuerza hacia la cabeza buscando, idealmente, que el pie la logre tocar. Mantenemos esa postura un rato estirando la espalda a su máxima capacidad y cuando la soltamos, desenredamos la pierna izquierda en su totalidad, pasando esa tela entre las piernas y dejándola allí. En ese momento pueden ocurrir dos cosas: 1) se toma la tela de arriba con la mano derecha mientras esta se desengancha al mismo tiempo que la pierna izquierda busca engancharse a ese mismo lugar; o 2) con un impulso de la pelvis hacia adentro, se suelta la pierna derecha al mismo tiempo que la izquierda se mueve para engancharse, logrando el *parabrisas*. Aunque esta segunda opción es común para las personas que llevan mucho más tiempo en la práctica.

Finalmente, en esa postura se llevan las manos arriba y se escala la tela mientras que con el pie se saca la tela de entre las piernas para que quede detrás del cuerpo mientras se gira sobre la tela para quedar con el cuerpo boca abajo, pero con las manos sujetando la tela arriba de la cabeza. Allí, se vuelve a pasar la tela entre las piernas y se estiran los brazos con la mirada al frente. Para quedar lista para soltarte “cuando menos se lo esperen”, se sueltan las manos y se

cae hacia adelante, buscando la tela que colgaba entre las piernas para sujetarse una vez más e impedir “seguir derecho”.

Al preguntarle durante una entrevista a María qué sintió cuando logró la paella por primera vez



me dijo que:

“Llegar a la paella⁴ fue increíble. Fue pasar de todo lo que hacíamos en el piso a hacerlo arriba. Y eso da mucho miedo, porque me sentía, obviamente, inexperta. Pensaba que podía caerme en cualquier momento y así fue. Pero cuando me caí y Yicel me sostuvo, me dí cuenta que no era tan grave. Entonces, cuando lo volví a intentar y logré hacer la paella fue como ¡Bum! Esta vaina me encanta.” (Entrevista, 2022)

Y, precisamente, todo lo que se hace en la paella se practica previamente en el suelo. Se estira la espalda, se hace abdominal y se empuja la pelvis hacia arriba cuando se está acostada boca arriba con el fin de acostumbrar al cuerpo al movimiento. De tratar de concientizarlo, pasarlo a la tela y, posteriormente, hacerlo mecánico. Aquí, lo interesante de amarrarse es que nunca es igual, ninguna lo hace de la misma manera que otra compañera. Todas tenemos nuestras formas de movernos con la tela, de girar, de flexionar, tomar y anudar con ella.

Por ejemplo, mientras Andrea cuando realiza la paella hace el parabrasis con los pies sin necesidad de tomar la tela de arriba con sus manos, yo debo sujetarme de allí porque no he entrado en, como dice Yicel, “una confianza necesaria con la tela para saber que no te dejará caer”. Lo cual, se liga al tiempo que Andrea ha pasado haciendo telas, pues, tiene mayor experiencia, habilidad y fuerza. Donde “la educación fundamental de estas técnicas consiste en adaptar el cuerpo a sus usos” (Mauss, 1971, p. 355) y, en efecto, el grado de habilidad en la práctica tiene que ver con qué tan adaptado está el cuerpo a el uso que esta le da. Lo cual, se

⁴ Fotografía 6. Postura descrita que hace parte de la figura de “La Paella”, 2021.

ve como una “relación con la tela”, en los términos de las practicantes, pues nos habla de qué tanto logramos conocer y replicar las técnicas corporales por medio de los actos de acoplamiento en su relación con nuestro cuerpo mientras este está en el aire, mientras cambiamos la forma en la que interactuamos con la práctica y las figuras.

Además, el hacer el cambio de pierna con el parabrisas no solo denota el desarrollo de habilidad previamente explicado, sino que es la *forma* esperada del ejercicio en cuanto a su estética:

“Tienen que aprender a hacerlo porque cuando tengan presentaciones no se van a agarrar de la tela, se ve feo. El movimiento no es fluido y le quita lo elegante a la coreografía Piénsenlo como un baile y con los movimientos de las bailarinas de contemporánea, son fluidos y precisos.” (Nota de campo, 2022)

Entonces, retomando la connotación estética mencionada en el apartado anterior, los valores que se le dan a los movimientos relacionados con la práctica muestran una forma específica de leer los cuerpos que se inscriben en esta, desde los roles de género binarios.

Y es que es distinta la forma en la que se exaltan las cualidades de un (x) deportista dependiendo de si la práctica deportiva y artística en la que se encuentra es una práctica masculinizada o feminizada. Por ejemplo, como se ve en la entrevista que le hace Mari Luz Esteban a una mujer que practica el levantamiento de pesas, los atributos corporales que se esperan de ella dentro del entrenamiento y en la competencia se dirigen hacia una idea de la masculinidad, mientras que por fuera de su deporte performa el género femenino utilizando atributos y características esperados de ella. Entonces, aquí lo interesante es qué pasa con la práctica como telas que resalta valores corporales feminizados en identidades de género performadas y sentidas desde lo femenino, desde la idea de “mujeres”.

Nosotras, como personas feministas y críticas de los roles y las imposiciones de género ¿estamos reforzando una idea binaria, occidental, de los cuerpos y las identidades en nuestra práctica corporal de telas?

1.4 “Descolgarse”

La respuesta simple sería sí, considero que estamos reforzando una idea binaria occidental sobre los cuerpos porque no solo la práctica en sí misma tiene una herencia de las prácticas corporales occidentales sino que, como plantea Judith Butler, dados los significados simbólicos

que le otorgamos a ciertas formas que adopta nuestro cuerpo a lo largo del ejercicio bajo términos como “bonito”, “estilizado” o “elegante”, que denotan una característica femenina en lo que entendemos por ellos, se hace una repetición constante de los actos corporales que crean una performatividad del género. Claro, Butler lo entendía desde actos más cotidianos que el de una práctica deportiva o artística, pero al ser estas figuras lo “cotidiano” en este contexto corporal específico, tiene un gran peso entenderlo desde su postura teórica.

Sin embargo, afirmar que sí se refuerzan estos estereotipos ligados a lo “femenino” en la práctica, es necesario que destaque que abierta y constantemente en las diversas pláticas tenidas a lo largo de las clases, no solo realizamos una crítica a los roles de género e imposición de los binarismos en nuestra vida por fuera de las telas, sino que nos re-planteamos la práctica en sí misma como una forma de acoplar nuestra corporalidad a un ejercicio *feminizado*. Por ejemplo, en varias ocasiones al hacernos comentarios como “que bonito” mientras una compañera hace una figura especialmente bien, otra compañera agrega “¡Y que fuerza!” Al inicio no me lo cuestionaba mucho, pero al preguntarle un día de forma casual sobre ello me dijo:

“No podemos quedarnos en el discurso, hay que traer nuestra forma de vernos al lenguaje. Y yo no solo nos veo como “bonitas” nos siento como fuertes. Porque lo he sentido en mi propio cuerpo al colgarme en la tela.” (Nota de campo, 2022)

La siguiente descripción no sólo ejemplifica un poco qué es pasar por la tela, tratar de acostumbrarse a ella por medio de las figuras, cómo es la forma de aprender a caer dentro de estas, descolgarse exitosamente y qué implicaciones tiene sobre el cuerpo suspenderse en el aire por este medio. Sino que, expone entre líneas lo que es naturalizar estos discursos generizados sobre nuestros cuerpos y la forma en la que los llegamos a percibir desde este. Para desarrollar esta descripción me baso en la estructura narrativa de la etnografía de Loic Wacquant, “El trabajo con las manoplas”, con el fin de comparar lo que el autor resalta sobre una actividad deportiva masculinizada, el boxeo, con la práctica de telas.

“Domingo 28 de noviembre de 2021. Miro hacia la tela sacudiendo las manos y las piernas mientras me paro al lado de Yicel, quien se encuentra sentada en la banca haciendo estiramientos de brazos lentamente para ejemplificar la forma del estiramiento a María. Yicel hace contacto visual conmigo diciendo: “La dolorosa, Aleja. De una.” Me acerco lentamente a la tela con nervios asentados como mariposas en el estómago y un suspiro que no pasa totalmente a través del tapabocas, subiendo la colchoneta y tomando ambos extremos de la

tela con las manos, juntándolos para que cada mano tenga el agarre “completo” de esta me estiro en puntas lanzando la mano derecha lo más alto posible sobre la tela: tump es el ruido sordo de los pies al elevarse de la colchoneta con delicadeza, tratando de subir para agarrarse lo más alto en la fibra, que mi fuerza abdominal les permite. Pie derecho por dentro, afuera; izquierdo por debajo, afuera, pisa y nudo. Ojos en el techo mientras cierro el nudo manteniendo los pies juntos y trepo con las manos con fluidez, llego al máximo deshago el nudo en los pies, abdominal, repetición. Trepo, me arden los brazos a una hora de clase en la tela, inhalo profundo suelto el nudo y abdominal, exhalo con el nuevo nudo asentándose en mis pies. Repetición.

«Ahí está bien» La anotación me detiene en seco y me siento en el nudo de la tela, a dos “pisadas” más de tocar el punto más alto de esta mirando hacia Yicel, quien ya está demasiado borrosa para mi vista miope para descifrar su expresión y comienzo con la figura. «Inclinación. Tela entre las piernas. Separa las telas y rodilla derecha adentro, bien... Ahora ¡arriba!» Con la pierna izquierda aún doblada utilizo el nudo en el pie derecho para apoyarme y estirar la pierna, quedando suspendida con la fuerza de mis manos y la estabilidad del pie derecho. Respiro lento y consciente de que ya me falta el aliento.

Entonces, utilizando el “momentum” de la subida me meto entre las telas y doy una vuelta sobre mi eje, amarrando aún más mi pierna soporte mientras trato de mantener la izquierda doblada contra el pecho «Eso es... ¡Punta de pie, Aleja, punta de pie!» Estiro el pie y sonrío bajando las manos por los dos extremos de la tela hasta que ambas quedan a la altura de mis caderas y con ella me impulso hacia atrás subiendo la pierna izquierda para que se enganche, el dedo roza la tela pero la pierna cae con su peso. Fallo. Estoy mirando hacia la tela: la fuerza abdominal me falla y el cuerpo no baja totalmente si mi mirada se encuentra fija al cielo, a la tela. Me devuelvo a la postura inicial pero resbalo, la tela ya está perdiendo su fricción, tengo que engancharme rápido o pierdo el nudo. Si lo pierdo tendría que bajarme, descansar y volver a realizar todos los pasos, no creo tener la fuerza para volver a subirme aún con estiramiento, agua y descanso.

Me preparo: manos en las telas al lado de la cadera, los brazos me arden, los dedos están entumecidos del agarre y el aliento se siente caliente en mi cara. «Respira, Aleja, respira» Suelto la mano derecha resbalándome en la tela un poco, me bajo el tapabocas y respiro. Ya



entradas dos dosis, el COVID no me da tanto miedo, pero solo hasta este momento me quité el tapabocas. Una inhalación profunda viene con la determinación de cerrar los ojos y confiar en mi fuerza, cuando no miro la distancia a recorrer para alcanzar la tela con la pierna mi cuerpo lo hace por sí solo. Ya me ha funcionado. Inclinación y subir la pierna izquierda mientras la derecha sigue totalmente estirada, manteniendo la fricción en la tela necesaria para no caer. Ahora la parte de atrás de mi rodilla toca la tela, engancho⁵ y suelto la respiración que no sabía que estaba reteniendo mientras mi mano izquierda trepa sobre la tela y se intercambia de extremos con la derecha mientras vuelvo a meterme entre ellas girando mi cuerpo. Tomo ambos extremos y voy bajando lentamente hasta tocar mi estómago. Ahora la inversión:



« - No puedo, Yis. Me da miedo. - Sí, sí puedes. Respira, suelta una mano y trata de tomar la tela de abajo... ¡Sí, así! Ahora tómalala con otra, suéltate Aleja.» Respiro lento y profundo tratando de calmar mi agitación o, más bien, mis nervios y me suelto, agarrando rápidamente la tela con la otra mano. Pierna derecha estirada con el pie doblado, como si aún estuviera parada sobre la tela con mi peso en este, y estiramiento de espalda «¡Cuida el pie de seguro Aleja, en punta cuando estés lista para caer!» Las manos me sudan, no puedo doblar el pie. Es la primera vez que caigo desde tal altura en esta figura y Yicel no puede estar abajo para recibirme cuando lo haga.⁶ Respiro, tampoco puedo devolverme, no me queda fuerza en los brazos y

⁵ Fotografía 7. Postura de enganche descrita de “La dolorosa”, 2021.

⁶ Fotografía 8. Postura de inversión descrita de la figura “La dolorosa”, 2021.

la rodilla ya me duele por la presión que está ejerciendo la tela sobre ella. Aire adentro, cierro los ojos. Afuera, pie en punta y caigo.

«¡Eso es, linda la caída!» gritan algunas compañeras. Sin embargo, algo sale mal: al momento de quitar el seguro que se hace con la pierna totalmente estirada, sin quererlo al caer, estiré también la otra pierna que está en la parte de atrás de la rodilla, en la corva. Entonces, cuando caigo no lo hago con el seguro de la tela que dejaría una pierna doblada en la tela de tal forma que el peso y la fuerza de la caída quedaría en corva. Me encuentro suspendida de una pierna con la tela enrollada sobre el gemelo y no puedo zafarme. Yicel se acerca y me empuja desde abajo en la espalda para que, con una abdominal pueda subirme a la tela con las manos y desenrollar el nudo moviendo los pies.

Con los nervios ahora convertidos en energía renovada y éxtasis me desenredo. Pasó el peor escenario en mi mente, caí mal pero nada grave. Al caer con ambos pies en la colchoneta siento dolor en la pierna que quedó mal amarrada, Yicel sonrío «Te concentraste tanto en estirar una pierna que terminaste estirando las dos» Camino coja a la banca y me siento, estiro los brazos, me masajeo la pierna y respiro. Quiero hacerlo otra vez.» (Adaptación a nota de campo, 2021)



Fotografía 9. Caída ideal - no la descrita - de la figura “La dolorosa”, 2021.

Con esta descripción cierro la primera parte del análisis de la investigación ligado a cómo se experimenta la práctica en el cuerpo de sus acróbatas y qué implicaciones tienen las técnicas corporales en el performance del género. O, en otras palabras, cómo se entiende la corporalidad generizada desde la técnica de la práctica, desde sus figuras, amarres, caídas y más que todo, desde la forma en la que se dirige esta enseñanza corporal.

En este capítulo, expuse un ejercicio de vivencia plural de la identidad de género en las expresiones corporales de las acróbatas, cómo nos vemos a nosotras mismas y a las demás. A partir de la caracterización de las prácticas, movimientos y figuras corporales realicé un análisis sobre las interpretaciones asociadas a dichas figuras. Las interpretaciones pueden ser entendidas desde una constante transgresión o desaparición de dichas fronteras binarias por la manera en la que entendemos y *vivimos* la actividad física, es decir, desde cómo hablamos sobre las figuras que realizamos y cómo vivimos esas figuras.

Lo anterior, debido a que esta práctica acondiciona desde las técnicas corporales con el fin adquirir ciertos movimientos feminizados, tan cercanos al ideal de la corporalidad femenina o la expresión de feminidad que debe poseer una *Mujer*, pero es cuestionada por sus mismas practicantes. Aunque esto suponga un esfuerzo aún mayor para sus acróbatas el tratar de problematizarla, de desnaturalizarla. Habla, tal vez, de una resistencia cotidiana realizada por estos cuerpos sobre los límites impuestos por el sistema cis-heteropatriarcal durante las clases realizando una re-descripción de las narrativas sobre nuestra práctica, al menos por medio del diálogo que se esfuerza por pensar(se) desde las márgenes del “discurso hegemónico”, como lo propone De Lauretis.

Así, al situarse desde la corporalidad generizada, al mirarnos *desde* el cuerpo, fue posible exponer cómo se construyen significados sobre lo corporal en la práctica de telas. Explicando cómo esta práctica permite una construcción más profunda de los esquemas sociales e históricos, pues en tanto la corporalidad realiza “una puesta en escena” de las realidades simbólicas aprendidas (como la repetición de actos “femeninos” en las telas, según las interpretaciones sobre las figuras realizadas en ellas) se habla de una corporalidad generizada construida en el espacio de práctica de telas.

Yo no solo nos veo como “bonitas” nos siento como fuertes.

II. SEGUNDO CAPÍTULO

Estar en telas

“Estar en telas es súper bonito. Todas nos apoyamos, nos animamos y nos ayudamos. Me parece súper lindo cuando nos sale una figura por primera vez o cuando mejoramos haciéndola y nos aplaudimos (...) Es como un grupo de apoyo que se terminó formando de la nada, repentinamente, sin que ninguna lo pensara así antes o viniera a las clases buscándolo.”

(Entrevista a Luisa, 2022)

A lo largo del periodo de campo - desde septiembre del 2021 a agosto del 2022 - las personas que practican telas en Ruch, incluyéndome, han cambiado constantemente su rutina de entrenamiento dependiendo de su disponibilidad para asistir a las clases. Por lo que he dejado de ver a ciertas personas por temporadas, ya sea porque yo me tomo unos meses pues la universidad consume gran parte de mi tiempo o, porque las demás deben retirarse por motivos similares, muchas de forma temporal pero algunas en su totalidad.

Por ejemplo, en el segundo semestre del 2021 me encontré en varias clases con Luisa, María, Andrea, Angie y María Paula, mientras que en el 2022 muchas faltaban por varios factores: Andrea y Angie comenzaron a trabajar después de graduarse y María Paula se fue del país a hacer su especialización. Incluso con Luisa nos dejamos de encontrar en las clases debido a la falta de tiempo en nuestros horarios. Además, el mayor cambio de todos fue en el horario de Yicel, pues al empezar a trabajar con un horario laboral de 8 horas diarias desde enero del 2022 se terminó por disminuir aún más la disponibilidad de las practicantes.

Ahora las clases solo funcionan los sábados y domingos mientras que, en el 2021 había un horario tipo “universidad”: con huecos entre clases y donde algunas podían ser a las 6 de la mañana, mientras que otras terminaban a las 9 de la noche. Entonces, debido a estos cambios el espacio de práctica analizado para este trabajo variaba constantemente de número de practicantes de telas y de otras personas que componían el espacio, como los instructores del muro de escalada. Por lo que es importante tener en cuenta que esto cambió el *sentir* de muchas acróbatas sobre lo que es *estar en telas*.

Como ya mencioné previamente, yo ya era una practicante de esta actividad deportiva mucho antes del periodo de tiempo mencionado y al estar en telas e interactuar con sus practicantes, mi perspectiva sobre el espacio y la práctica en sí misma cambió debido a mi nueva postura como investigadora en trabajo de campo, además de acróbata. Este cambio de rol supuso (re)pensarme las dinámicas sociales y el uso de mi cuerpo dentro de las mismas a lo largo del ejercicio físico. Implicó cambiar, en muchos sentidos, lo que era *estar en telas*.

Sobre lo anterior, es importante decir que, en este espacio, el papel del cuerpo y su performatividad dentro de la estructura social generada en las clases de telas, como lo explica Butler (1990), está cargado de significados en cuanto a una identidad dentro de un contexto histórico social específico. Pues, el cuerpo es portador de significados sobre la jerarquía social presente en el espacio que, a su vez, se encarga de determinar cómo funcionan ciertas dinámicas a lo largo de las clases. Esto me permitió pensar y analizar a profundidad dichas dinámicas, desnaturalizándolas, en tanto ingresa mi papel como investigadora a mi *estar* como acróbata.

De esta manera, todo aquello que se narra en los siguientes dos apartados sobre las jerarquías, el ambiente, y las miradas pedagógicas y condicionantes representa un largo proceso de compartir en las telas con personas distintas durante diversos momentos temporales. Diferenciar estos apartados, a pesar de que se encuentran ligados entre sí, me permitió entender cómo afectaban la manera en la que se sentía la clase a nivel general debido a los cambios que producen en las dinámicas del espacio. Por ejemplo, cómo el que una practicante esté o no en clase cambia la organización espacial según la jerarquía. Además, distinguirlos me sirvió para (re)descubrir y analizar mi experiencia propia con respecto a ciertas clases. Es decir, exteriorizar mis sentimientos para poder plasmar y entender cómo influía, y era determinada, mi presencia como investigadora y artista en el campo.

Así, se realiza una triangulación de los hallazgos durante dicho proceso de compartir, es decir una triangulación entre las notas de campo, las entrevistas no estructuradas y la autoetnografía, para realizar un análisis completo sobre las dinámicas sociales presentes en las clases de telas. Por ello, con el fin de entender cómo se ve inscrita la performatividad al orden social propio del espacio, a lo largo de los apartados se describen los espacios de la práctica y la significación de estos ligados a ella; y se expone cómo se condiciona desde las miradas que están presentes en el mismo a las corporalidades generizadas.

Por estos motivos, ya no se trataba hablar *desde* la corporalidad, sino de entender cómo la práctica de telas inscrita en este espacio específico y acompañado por diversas personas, como las compañeras de práctica o los instructores de escalada, incide en la construcción de significados generizados *sobre* la corporalidad. En otras palabras, este cambio de rol supuso un deslizamiento del eje de participación observante que, en primer lugar, partió del análisis *desde* el cuerpo, para luego pasar a analizar las dinámicas entre los cuerpos en el espacio. Al situarnos desde esta perspectiva, se evidencia cómo las miradas de los otros sobre nuestros cuerpos inciden en la propia práctica y los sentidos que adquiere la corporalidad generizada.

2.1 Entrando a telas: de las jerarquías y “el ambiente”

Para comenzar, debo exponer que para comprender cómo se dan las dinámicas en las clases de telas y su influencia en la expresión corporal de las artistas, fue necesario estipular dos factores que las moldean: 1) las “jerarquías” y disposiciones espaciales entre las practicantes; y 2) las características de lo que se considera como “el ambiente”, siendo esta última una categoría nativa que representa una forma de percibir el espacio por parte de las practicantes de telas. Los factores se encuentran ligados, respectivamente, con las características físicas del espacio y la música, la conversación y las características de las personas que se mueven dentro del mismo, lo que termina por determinar cómo se *siente* o es percibida anímicamente la clase para sus practicantes.

2.1.1 De jerarquías y disposición espacial

Para hablar sobre las jerarquías es importante mencionar las características físicas del espacio de práctica. Este se encuentra dividido por dos lugares y dos momentos en el transcurso de la clase: el lugar donde se realiza el calentamiento y el lugar en donde se lleva a cabo la práctica con la tela, previamente mencionados en el primer capítulo. Espacios que, además, se encuentran en medio de los muros de escalar.

Ahora, el motivo por el cual denomine a un hallazgo específico en campo, sobre el orden social del espacio, como una *organización jerárquica* es debido a que la repartición espacial del lugar para cada una de las personas que se encuentran dentro de este al momento de la clase es una consecuencia de dos factores: a) su habilidad con la tela y b) su cercanía, en términos de relación, con Yicel. Por lo que, en tanto se vaya con frecuencia a las clases, se producen cambios dentro de la organización social del espacio dependiendo del desarrollo que tengan estos dos factores en cada individuo.

De esta forma, en lo que respecta a describir y analizar las características físicas y su repartición jerárquica en telas entre sus practicantes e instructora, es importante comenzar por el primer lugar, en el que inicia la práctica: el sitio de calentamiento. Allí, la jerarquía en el orden social del espacio puede ser vista en quienes se encuentran más cerca de Yicel al realizar el calentamiento pues, es ahí donde está la conversación y el foco central del espacio. Siendo este un análisis de las interacciones entre acróbatas “...todas estamos atentas a lo que pasa en la conversación que ella está teniendo, porque a veces no nos conocemos entre sí muy bien y a ella sí. Es el chicle de la conversación” (Entrevista a María, 2022)

Entonces, la ubicación espacial usualmente se ve estructurada con Yicel al centro y al frente de las demás practicantes, donde las personas que, como Luisa, son más cercanas a ella durante esa clase en particular, se encuentran sentadas directamente enfrente de Yicel. Lo cual, quiere decir que el orden cambia dependiendo de quienes se encuentran en el espacio y quienes no. Teniendo en cuenta mi experiencia personal en campo a modo de ejemplo, cuando yo estoy en la clase con María Paula quien es relativamente nueva a comparación de mi tiempo en la práctica y los años que llevo conociendo a Yicel, yo me ubico en la colchoneta al frente de ella (Yicel) y al centro del espacio. Mientras que, si está Luisa o Andrea durante el calentamiento, ellas son las que se ubican al frente y en el centro. Esto hace referencia al segundo factor de la repartición del espacio: el nivel de cercanía en la relación con Yicel, la instructora.

Para continuar con el análisis de dicho factor de repartición, se retomará el segundo espacio de la clase: el de las telas. El cual, se encuentra en medio del espacio - bodega cuadrada y techos altos - rodeado por los muros de escalar que se adhieren a las paredes y cuenta con tres bancas grandes que están ubicadas al frente de las telas. La distribución de quienes se sientan en determinados bancos, aunque no es un hecho explícito o una norma “formal” que se deba seguir, se percibe porque quienes están más cerca de Yicel, que se hace en el banco de la mitad, usualmente son las más cercanas a ella en cuanto a lazos de confianza e, incluso, amistad. Por ejemplo, Luisa es la más cercana amiga de Yicel entre sus estudiantes, pues salen a hacer planes por fuera de este espacio con bastante frecuencia.

Sin embargo, la repartición de estas telas también se da, como se mencionaba al inicio del apartado, por la habilidad corporal que posea cada una de las estudiantes presentes en el momento de la clase específica, siendo este el primer factor mencionado. El cual, es determinado por Yicel en su calidad de instructora, ella ubica a las personas dependiendo de su habilidad y, en varios casos, las empareja en una tela específica para que realicen los mismos

ejercicios y figuras. *“Así puedo permitir que todas avancen a sus ritmos y con cosas en sus capacidades sin interrumpir los avances de las demás. Además, trabajar con alguien que esté haciendo lo mismo que tu siempre ayuda”* (Nota de campo, 2022)

Motivo por el cual las personas que utilizan cada tela varían a lo largo del campo y dependiendo de quienes están presentes en ese momento. Entonces, hay dos factores de repartición jerárquica en el mismo espacio por habilidad y por cercanía con la instructora. La primera se da en las bancas frente a las telas y la segunda se da en las telas como tal. Lo particular aquí es que, efectivamente, quienes acceden a los lugares cercanos a Yicel lo hacen por su cercanía con ella y su habilidad corporal, en tanto se incrementa el nivel de habilidad de esta. Así, al incrementar la cantidad de clases tomadas, aumenta el nivel de cercanía con respecto a la relación con Yicel.

Por ejemplo, Andrea, quien tiene la mayor experiencia y habilidad, siempre que va a clase se sienta al lado derecho de Yicel y utiliza únicamente la tela azul, que queda al lado derecho y es la más suave de todas las telas. Por lo que únicamente su hermana, a lo largo del trabajo de campo, ha utilizado esta tela al mismo tiempo con ella, debido a la dificultad de las figuras que realizan y la complejidad de las caídas a las que recurre. Figuras que, a razón del incremento de diversas formas de anudar el cuerpo necesitan de una tela que *“sea suave con la piel, mientras nos acostumbremos al dolor de tantos nudos y caídas con ellos”* (Nota de campo, 2021).

Aunque ya se ha hablado en el capítulo anterior sobre el “reglamento interno” expuesto por Wacquant en el *gym* de boxeo, y cómo se puede ver en la rutina deportiva de las practicantes de telas, en este punto es imprescindible retomarlo debido a la repartición jerárquica de este segundo espacio. Nuevamente, aquí Yicel al ser la instructora y *organizadora* del recorrido corporal y el espacio, en tanto las practicantes se acomodan en este debido a su presencia, por nivel de cercanía y percepción que ella tenga sobre la habilidad de cada una, imparte el “régimen y la moral de entrenamiento” Pues, es ella quien direcciona y reglamenta cómo se emplea la acróbata en el espacio y en el tiempo de la clase. Esto la ubica en el punto más alto de la jerarquía del lugar. Para ejemplificar lo descrito:

“Por mi parte inicié las clases y el campo en el lado izquierdo, donde me sentaba en la tercera banca que está al lado de la tela aguamarina con otras dos compañeras. Aunque podíamos participar de la conversación, nos encontrábamos mucho más alejadas y realizábamos figuras

básicas: en mi caso la subida y Paella, y en el de las otras dos, solamente la subida. Sin embargo, esta repartición y por ende mi lugar en la jerarquía espacial aumentaba o disminuía por tres factores principales: a) en la medida en la que mis habilidades corporales lo hacían, b) dependiendo de quienes estaba en el espacio y sus habilidades individuales y c) cómo se estrechaba, a lo largo de mis idas a campo, mi amistad con Yicel. Por esto, en varias ocasiones a lo largo del proceso comencé a compartir tela con Luisa y, en mi última entrada registrada a campo yo me encontraba utilizando la tela azul, de la derecha, porque realizaba figuras más complejas que las otras personas que estaban tomando la clase.” (Nota de campo, 2022)

Así, de la misma forma en la que Michel y DeeDee eran figuras indispensables en el trabajo y recorrido corporal de sus boxeadores, expuestos por Wacquant en su capítulo “La calle y el ring” (2006), lo es Yicel. Estas son prácticas distintas, pero se trata de figuras similares, aunque Yicel no utiliza la intimidación inicial de los dos hombres mencionados para validar sus comentarios sobre las habilidades individuales y por ende, dónde decide ubicarnos en el espacio a partir de estas, su autoridad se respeta indiscutiblemente.

2.1.2 “El ambiente

Con respecto a las características ambientales me refiero al “control” ejercido sobre el espacio en sí mismo por parte de las acróbatas y cómo esto influye en la manera en la que dichas practicantes sienten y piensan el espacio y su práctica, o como lo perciben, en términos más o menos positivos. Cómo es percibido por las practicantes “el ambiente” influye en las expresiones corporales llevadas a cabo a lo largo de la actividad. Por ejemplo, dónde están ubicadas las bancas en las que nos sentamos; si podemos hacer uso de los dos lugares (el de calentamiento y el de telas) con total libertad; qué tipo de música escuchamos a lo largo de la clase y, por último, qué clases de conversaciones se dan a partir de ello son formas de control el espacio de la práctica - de forma física o simbólica - que influyen en el ambiente de la misma.

Dicho nivel de control depende de las personas que están en el espacio en un momento determinado, es decir, si en este solo hay personas que hacen parte de la práctica de telas, el control del espacio por nuestra parte se da y varía dependiendo con la familiaridad de dichas personas con el lugar y su posición en la jerarquía. Pero, si están presentes en el momento de la práctica personas que no hacen parte de las acrobacias en telas y, más específicamente, van al espacio a entrenar en el muro de escalar, el nivel de control del lugar que nosotras, las practicantes, podemos ejercer cambia y se limita drásticamente.

Por esto, en un principio se hablará de las maneras y herramientas que utilizamos para ejercer un control sobre el espacio cuando solo estamos presentes acróbatas de telas en este. Las cuales, aunque no son realizadas de forma consciente para esta finalidad en particular, sí son percibidas como características de una experiencia singular a comparación de otras clases o momentos en el espacio de telas.

La primera de estas herramientas, es el uso “global” del espacio. Esto se da cuando utilizamos, valga la redundancia, todos los espacios e instrumentos disponibles para la práctica deportiva y el acondicionamiento físico. Al usar, las barras para calentar hombros o hacer ejercicios de fuerza muscular con las pesas disponibles, es un ejemplo, pero creo yo que el ejemplo más explícito de lo que es tener el espacio controlado por y para nosotras, es cuando tenemos la libertad de utilizar los muros de escalada y sus respectivas colchonetas para nuestros ejercicios y acondicionamiento:

“El domingo 12 de julio volví a Telas después de casi cuatro meses de inactividad, en esta sesión estuvimos Yicel, Andrea, Luisa y yo. La cual, fue diferente a todas las demás sesiones pues no realizamos ninguna actividad en la tela, ni estiramientos (flexibilidad), ni trabajos de acondicionamiento físico, ni (obviamente) algún tipo de figura. En su lugar, trabajamos toda la clase en el muro de escalar.

Para iniciar, tuvimos un calentamiento por estaciones en la primera zona del lugar, al lado de la puerta principal. Al finalizar allí, Yicel nos guio a la parte principal del complejo, donde nos explicó qué ejercicios haríamos en el muro de escalar: seguir exactamente la misma ruta de escalada que la compañera creara. Esto, con el fin de mejorar nuestro “sentido del cuerpo” pues, Yicel afirma, a la hora de estar en la tela solemos botarnos en las caídas de ciertas figuras sin considerar ni “sentir” cómo está nuestro cuerpo. Al preguntarle a Yicel sobre a qué se refería con “sentir el cuerpo” ella explicaba que es estar consciente de este y, al no estarlo, podemos crearnos lesiones sin saberlo. Como, por ejemplo, a la hora de caer el no recoger la cabeza puede hacer que el cuello se lastime con la fuerza de la caída y el rebote que tenemos en la tela.

En ese sentido, escalar es necesario ya que debemos estar constantemente pendientes de todas las partes de nuestro cuerpo, incluso las que aparentemente no están ejerciendo alguna función en el momento, ya que son necesarias para seguir trepadas en el muro: como apretar el abdomen para generar fuerza. Mientras que en la tela, en palabras de Yicel, ‘ustedes se

relajan porque saben que ahí está la tela para sostenerlas por si algo sucede’.” (Nota de campo, 2022)

La segunda herramienta y, en mi opinión, una de las formas más interesantes que se utilizan para controlar el espacio, es la música. Que, al ser elegida y puesta en los parlantes que hay en el lugar por alguna de nosotras, demuestra que todo el espacio está para nuestro uso exclusivo, pues dichos parlantes suenan por todo el almacén. Aunque claro, poner estas canciones también tiene que ver con la posición en la jerarquía que cada una de nosotras tenga en el espacio. Por ejemplo, Luisa es quien suele poner canciones o *playlist* en las clases, pues se mueve con facilidad dentro del espacio por su cercanía a este, debido a su vasta experiencia yendo a clases, y su nivel de cercanía con Yicel después de años de práctica y amistad.

Ahora, en los casos en los que hay práctica de escalada, los instructores de esa disciplina son los que se encargan de la música, poniendo una *playlist* muy específica que no puede ser modificada por nadie además de ellos. Esto tiene un propósito específico en la actividad física que se lleva a cabo:

“Podés ver que la música que ponen siempre es tipo electrónica cuando están calentando y rock cuando están en la escalada. Creo que eso es tiene que ver con mantener un tipo de ritmo y potencia distintos en el cuerpo durante cada una de esas actividades” (Entrevista a Luisa, 2022)

En nuestro caso, la música también marca el movimiento de nuestros cuerpos a lo largo de la clase: si es movida o una canción conocida por quienes estamos en la práctica, los cuerpos se mueven con más energía al hacer el ejercicio y, a veces, recuperan la energía en medio de las figuras tarareando al ritmo de la letra. Es importante aclarar que sí, las acrotelas o la danza aérea como un tipo de práctica que se destaca por sus performances con fines estéticos dentro de escenarios como el teatro o el circo, deben contar con un apoyo musical dentro del contexto mismo del performance, por lo que sus acróbatas se mueven al ritmo de esa música determinada.

Sin embargo, a diferencia de los instructores del muro, estas canciones no son previamente elegidas y puestas en una *playlist* con el fin de ser escuchadas a lo largo de la práctica en telas, se tratan de canciones escogidas al azar y al gusto de las practicantes. Así que la forma de escoger la música a lo largo de la práctica no se piensa si esta es adecuada para las figuras o movimientos que realizaremos en la tela durante esa clase en particular.

Lo cual, se debe a que en estas clases de telas particularmente no nos estamos preparando constantemente para participar en competencias o en performances elaborados. *“Se parece un poco a cuando estamos en la Nacho, simplemente estamos entre gente chimba parchando. Aunque claro, aquí sí estiramos y calentamos como se debe”* (Entrevista a María, 2022)

De hecho, en el texto *Effects of positive and negative music on performance of a karate drill. Percept Mot Skills* de Ferguson A, Carbonneau M, Chambliss C (1994), se relaciona el escuchar música con una mejor ejecución de los movimientos corporales dentro de la práctica deportiva donde, además, exponen que la música es útil en el proceso de aprendizaje de nuevas habilidades motoras. Aunque en este trabajo se habla de practicantes del Karate, arte marcial japonesa, a la hora de realizar katas⁷ y no de una actividad que directamente se relaciona con la música, considero que sus apreciaciones son relevantes teniendo en cuenta que en Ruch, no entrenamos con el fin de acoplar nuestros movimientos a la música que está sonando.

“Es chimba cuando ponemos canciones moviditas porque guían los movimientos, el reggaeton y la bachata sirven pues no son erráticas, entonces una no se cansa tanto. Porque al concentrarse uno termina moviéndose con la música y en telas es importante moverse conscientemente, no de forma rápida y sin sentido (...) La música rítmica pero con pausas permite eso” (Entrevista a Luisa, 2022)

Por esto, es que la música es tan importante dentro de la práctica en el ámbito físico, de la experiencia corporal de las practicantes. Ahora, su relación en lo que respecta a una percepción colectiva del “ambiente” del lugar la música produce un sentimiento no verbalizado de “apropiación” del espacio, donde tenemos una forma de ejercer control físico pero también simbólico, en todo lo que esto implica sobre la práctica y las corporalidades de las practicantes al calentar, subir y amarrarse a la tela, la música ha mostrado ser un participante activo en la facilidad que adquieren las practicantes a la hora de realizar el ejercicio dentro del espacio y no solo me refiero a una ventaja física.

Ahora, para finalizar con las formas en las que ejercemos un control sobre el espacio, es importante introducir ciertas conversaciones tenidas en estos momentos específicos de práctica como una herramienta y una consecuencia de dicho control. Es decir, en el sentido en el que estas conversaciones *“nos permite sentir el espacio más nuestro”* (Entrevista a Yicel, 2022),

⁷ *Kata* (型 o 形) ('forma') Serie, forma o secuencia de movimientos preestablecidos que se pueden practicar tanto en solitario como en grupo en una clase de artes marciales japonesas.

son una herramienta para ejercer control; pero al ser estas conversaciones un producto de las previas herramientas mencionadas (el uso global del espacio y la música), se convierten en una consecuencia de este fenómeno.

Dichas conversaciones tratan temas variados, en ocasiones van de problemas académicos y dramas con las amistades a temas más delicados, como experiencias de agresión y violencia. Los cuales, por temas de confidencialidad, no puedo exponer en este trabajo. Sin embargo, es necesario que mencione el hecho de que toman lugar en la práctica, pues han sido un elemento necesario para formar lazos estrechos entre nosotras, donde nos apoyamos en otros aspectos de la vida además del recorrido corporal de la práctica. Por eso, especiales de este espacio. Conexiones que, además, se formaron de una forma orgánica, natural *“Yo llegaba a telas a entrenar y salía de ella con ganas de vivir. De vivir feliz”* (Entrevista a Luisa, 2022)

Teniendo todo lo anterior en cuenta, no fue hasta que experimenté telas con más personas ajenas a las clases, es decir que estaban en el espacio pero no hacían parte de la práctica, que pude notar la importancia del control que ejercíamos al espacio y cómo nos apropiábamos de este:

“En ese día en particular, no nos encontrábamos sentadas ni teníamos los mismos espacios y privacidad para hablar, pues nos habían quitado las bancas y había gente utilizando el sitio de calentamiento para sus ejercicios; sino que no teníamos ningún control sobre la música que se estaba tocando en el establecimiento, debido a que estaban varios instructores de escalada y sus respectivos estudiantes tomando clase al mismo tiempo que nosotras.” (Nota de campo, 2021)

“Uf, ese día fue un poco pesado. Sentía el ejercicio más difícil, no me podía concentrar en mi ejercicio y, a veces, era difícil hasta escuchar a Yicel cuando me corregía algo desde abajo - haciendo referencia a cuando ella estaba en el aire, montada en la tela y Yicel le hablaba desde el suelo - y en general el ambiente estaba cargado de demasiados estímulos. Entonces como que todo fue, no sé... demasiado.” (Entrevista a Luisa, 2022)

Entonces esta fue una experiencia que, a pesar de que se retomará en el siguiente apartado sobre las miradas, se convirtió en un “balde de agua fría” en lo que respecta a la idea que tenía sobre el establecimiento de Ruch como un espacio de acondicionamiento y convivencia entre practicantes de telas. Es decir, fue un baldado de agua fría sobre las dinámicas establecidas en

clases previas, tanto a las jerarquías como al ambiente, que impactó directamente en la expresión y el rendimiento corporal de las practicantes de telas presentes.

2.2 Mirar el cuerpo: lo pedagógico y lo condicionante

“Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo.” (Berger, 1972, p. 5)

Con el fin de introducir cómo funcionan las miradas pedagógicas y las condicionantes dentro del espacio de práctica de telas comenzaré por el insospechado “grupo de apoyo” y su importancia dentro de las dinámicas del lugar puesto que hace que el espacio se sienta *seguro* para la expresión de la corporalidad de quienes lo recorremos. En ese sentido, es importante tener en cuenta lo descrito en el apartado anterior sobre las jerarquías y el ambiente como maneras de ejercer control en el espacio y cómo al ser modificadas por factores externos a la práctica, como personas que no hacen parte de esta, cambia la percepción sobre el espacio, la práctica y las dinámicas que se dan allí.

Entonces, es importante entender que la práctica en variadas ocasiones se ha descrito o definido como un “grupo de apoyo” o “espacio seguro” por nosotras, las practicantes de telas, entre comentarios sarcásticos y risas en medio de la clase, el trabajo de campo y las entrevistas. Y, a pesar de que dicha descripción se haga en un contexto de conversaciones amistosas, donde la broma tiene cabida, en realidad el sentimiento de sentir seguro el espacio tiene que ver con una de sus características fundantes: el fenómeno de la “ovación”. El cual, aunque suele ocurrir en todas las clases independientemente si hay agentes externos a la práctica, se presenta con mayor fuerza y seguridad cuando tenemos el espacio solo para las acróbatas.

Fenómeno que, curiosamente, es el que causa las bromas cuando se toca este tema pues se presenta cada vez que una chica logra algún avance en lo que respecta a su habilidad en telas y, al hacerlo, las demás celebran, aplauden y dicen frases como “está divino”, “¡Eso!” y “¡Epaaaa que talento!”. Palabras que, aunque alentadoras, causan risa entre las demás compañeras cuando se recuerdan esos momentos. Desde mi experiencia, la ovación realmente causa motivación y felicidad al escuchar dichas frases de aliento en medio de un ejercicio o figura especialmente difícil. Además, al quejarse de los dolores que produce hacer telas o la dificultad de alguna figura, las demás demuestran su empatía con frases como “Uy, sí. Es que esa vaina cansa mucho”.

“Siento que a diferencia de cuando voy a hacer ‘whack’⁸ o voy al gimnasio esta ‘dinámica’ (risas) no se da. No es lo mismo. Obviamente no le voy a pedir al gimnasio entero que me alabe cuando levanto más de lo que podía en las pesas, pero es algo que extraño. Me hace falta que me digan que las cosas que hago están bien o que me celebren un logro cuando estoy haciendo deporte”. (Entrevista a María, 2022)

Entonces, se muestra una empatía con la expresión corporal de la otra que, de una u otra manera, forman lazos de apoyo entre las compañeras que no se dan comúnmente en otros espacios deportivos desde su experiencia particular. Fenómeno que se logra mirando el cuerpo desde lo “positivo y pedagógico” pero ¿qué ocurre cuando la mirada no se siente como positiva o pedagógica? Como se venía explicando en el anterior apartado, las personas ajenas a la práctica condicionan sus dinámicas, aunque esto no es lo único que logran condicionar.

De esta manera, con el fin de entender cómo se ve inscrita la performatividad al orden social propio del espacio, su práctica y cómo se condiciona desde la pedagogía del lugar y las miradas que están presentes en el mismo a las corporalidades generizadas, se hablará de la mirada como uno de los factores que condicionan la corporalidad de las acróbatas en su performance dentro de telas.

Sin embargo, ¿qué es mirar el cuerpo? o más bien ¿qué sería mirar? Considero que la perspectiva del escritor, pintor y crítico de arte británico John Berger es muy reveladora en lo que corresponde a los hallazgos que se expondrán en este apartado, pues para él mirar es un acto voluntario que implica no ver una cosa en sí misma, sino su relación entre esta y nosotros mismos. Es decir, la mirada es un ente constituyente y, en este contexto de práctica, depende de quién mire, se condiciona lo representado. La práctica no implica solamente quién la representa sino quién la mira.

Así, la auto percepción de nuestras corporalidades y la mirada que se les dan a los cuerpos ajenos, variando al sujeto que se encarga de mirar, cambia las dinámicas del espacio y, más visiblemente, impacta al “espacio seguro”. Influyendo en la manera en la que experimentamos y exteriorizamos nuestra corporalidad en las telas. En las miradas que experimenté y encontré

⁸ **Waacking** (también *whacking*, *posing* o *punking*) es un tipo de ‘street dance’ creado en los clubs LGBTIQ de Los Ángeles durante la era disco de los 70’s. Este estilo se caracteriza por los movimientos de rotación de los brazos y las poses con un énfasis en la expresividad de los artistas.

como punto en común dentro del diálogo entre practicantes, se dividen en dos tipos: la pedagógica y la condicionante.

2.2.1 Lo pedagógico

Para comenzar, es importante aclarar que a pesar de que la instructora es la encargada de determinar el recorrido corporal de las acróbatas, es decir, es quien más explícitamente posee la forma pedagógica de mirar los cuerpos esta no es única de ella: la mirada pedagógica también ocurre entre las practicantes que se encuentran tomando la clase. Así mismo, la forma pedagógica de mirar y su relación con el recorrido corporal de las acróbatas, tiene dos estrategias que fueron encontradas a lo largo del trabajo de campo: a) lo verbal y lo corporal como estrategia pedagógica, b) la mirada *artificial* como estrategia pedagógica.

En primer lugar, lo verbal y lo corporal como estrategia pedagógica se entiende como tal cuando es exteriorizada a partir de comentarios por quienes observan tu corporalidad, que pueden pasar de ser alentadores a ser perceptivos sobre tu forma de hacer los ejercicios. Entonces, la mirada pedagógica tiene como característica principal que se encuentra ligada a la práctica y es única de las acróbatas. La cual, se siente como tal porque inmediatamente después de mirar, se hacen comentarios desde una perspectiva deportiva sobre el rendimiento, la forma y la postura del cuerpo de la persona observada.

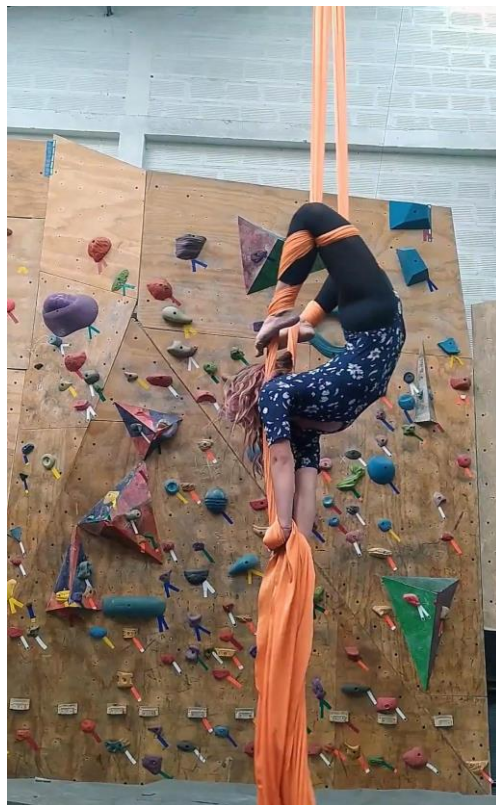
Además, quienes suelen hacer o hacen la mayoría de los comentarios técnicos son quienes poseen la mayor habilidad en telas, que conocen más figuras y llevan más tiempo realizando esta actividad. Por esto, aquí vuelve a jugar el papel de las jerarquías con respecto a la habilidad corporal de cada una, ya que los comentarios que se hacen sobre el cuerpo de las demás, desde lo que se observa, son con el fin de corregir o ayudar con ciertas figuras y/o posturas.

Esta mirada sirve para tratar de visualizar lo que está pasando con tu cuerpo, al no ser capaces de verlo en todo momento y al ser incapaces de enfocarnos en todas las partes de la anatomía al mismo tiempo esta mirada demuestra ser útil, pues según mi experiencia y la de mis compañeras “*Que alguien más te explique qué está pasando o cómo se ve tu figura ayuda muchísimo para mejorar, creo yo, más rápido... y aún más porque aquí no tenemos ni espejos para saber cómo nos está saliendo todo.*” (Nota de campo, 2021)

A pesar de que este caso en específico ya lo utilicé anteriormente para ejemplificar los calentamientos que se dan en las clases de telas, me gustaría retomarlo como un ejemplo clave

de la importancia del lenguaje corporal como herramienta pedagógica cuando no se puede utilizar el lenguaje verbal para comunicarnos y es el de utilizar los bancos en los que nos sentamos para poner nuestros muslos y el cuerpo bocabajo, dejando caer el tronco superior sobre el piso de tal manera que el abdomen quede pegado a el lateral del banco y el pecho quede sobre el piso, haciendo una “C” con las piernas. Como expliqué, en esta postura es tan difícil respirar con normalidad que no debemos hablar por el riesgo que esto supondría a nuestra salud, entonces nuestra compañera de trabajo debía estar pendiente de nuestras expresiones y movimientos para saber en qué momento debía detener el ejercicio.

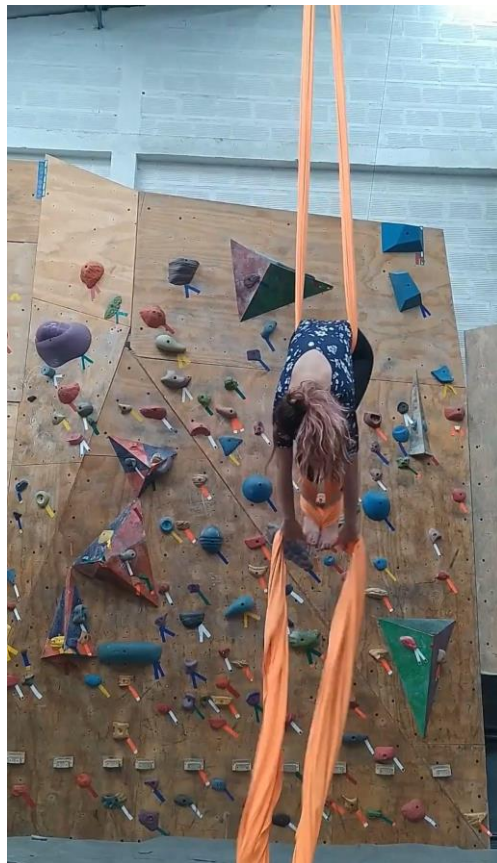
Ahora, lo corporal ha mostrado ser una herramienta necesaria cuando lo verbal falla en comunicar eficazmente los comentarios sobre nuestro cuerpo, la figura que estamos haciendo o lo que nos falta para mejorar. Por ejemplo, lo corporal sirve cuando nos encontramos en la tela y fallamos una figura pero no sabemos cuál movimiento específico nos hizo fallar: *“El 29 de septiembre del 2021 regresé a telas y, después de terminar el calentamiento, iniciamos con los patines en la tela para poder realizar el escorpión. Este ejercicio tenía como finalidad iniciar con los patines y El Escorpión.”*



Fotografía 10. Figura de “El Escorpión”, 2021

Entonces, después de pensarlo un rato Yicel decidió que Ana tendría una tela para ella sola, la que quedaba al lado izquierdo, donde practicó la subida básica y algunas cosas en el nudo; Luisa y yo estaríamos en la del medio; y Andrea y su hermana estarían en la de la derecha. Esto, debido que Luisa y yo solo haríamos El Escorpión y los patines, mientras que las hermanas harían El Escorpión con caída y La Bailarina.

Al comenzar Luisa ya sabía hacer los patines mientras que a mí se me dificultó mover las piernas en sincronía tal que la tela, que está separada en dos, envolviera cada una de mis piernas con los tres giros necesarios. En teoría, y por estética del ejercicio, las piernas deben moverse al tiempo, pero al subirme tres veces a la tela y fallar, Luisa me recomendó (con el visto bueno de Yicel) que moviera una pierna y luego la otra. Sin embargo, no entendía cómo debería funcionar ese movimiento pues nunca había visto que alguien más lo hiciera, así que ella tuvo que subirse en la tela de al lado y explicarme paso por paso cómo debía hacerse. Lo cual, funcionó.



Fotografía 11. El “suple”, 2021

Este consistía en tener cada una de las piernas con las telas envueltas en ellas, juntar los pies (para que las telas no se salieran) y hacer “Suple”, lo que yo siempre conocí como tocarse la

punta de los pies, para agarrar los extremos de las telas. Después de eso, se deben abrir las piernas hasta que lleguen sobre tu cabeza y ahí se debe realizar un arco como el que hicimos en el banco. Al primer intento fracasé y “seguí derecho”, aunque no me enredé en la tela como tal sí me golpeé un poco la cabeza con la colchoneta. Al segundo intento, en el que Yicel estaba con su atención concentrada en mí, pude realizar la figura con éxito gracias a sus indicaciones sobre cómo debía mover las piernas y en qué momento era necesario que me arqueara. Este arco era el mismo que realizamos en la banca lo único es que aquí no había ningún tipo de presión en el pecho que me impidiera respirar correctamente por lo que pude mantener la figura por más tiempo y, a mi próxima subida en la tela, logré que mis pies tocaran mi cabeza. Al lograrlo, los comentarios positivos sobre lo que pude realizar ocurrieron e incluso Andrea me felicitó, cosa que casi nunca sucede.” (Nota de campo, 2021)

Así, las miradas pedagógicas y su correspondiente comentario sobre la corporalidad de las practicantes hacen parte de un proceso de educación del cuerpo donde, como se expone en *Entre las cuerdas*, “una socialización determinada de la fisiología, en la que «el trabajo pedagógico tiene por función sustituir el cuerpo primitivo [...] por un cuerpo "habitado", es decir, temporalmente estructurado» y físicamente remodelado según las exigencias propias del oficio” (Wacquant, 2006, p. 67) Transmitiendo de forma práctica y directa el conocimiento de los esquemas propios de la práctica de telas.

En segundo lugar, se encuentra la mirada artificial como estrategia pedagógica que consiste en el uso de la tecnología para poder capturar figuras realizadas por una acróbata y mostrarles después con fines pedagógicos o estéticos:

“El miércoles 3 de octubre del 2021 estuve en otra clase acompañada por Luisa, Andrea y Yicel. Por lo que solo utilizamos una tela, la central. En esta ocasión tomamos bastantes videos de nuestro progreso pues Luisa trajo a colación que vernos podría ayudarnos a comprender mejor lo que nuestro cuerpo estaba haciendo. Sin embargo, de la única persona que tomaron videos en los que su expresión corporal no fue la “mejor” fue de mí. Es decir, de mí tomaban videos en cualquier momento sin que yo se los pidiera bajo la excusa de que me serviría aún más pero de ellas solo lo hacían cuando decían que la figura les iba a salir bien.

A pesar de esto, creo que en efecto hacer las figuras de La Paella, los Patines y La Bailarina y posteriormente ver los videos de las mismas sí me sirvieron para concientizar no solo cómo me veía sino qué forma adoptaba mi cuerpo en cada uno de estos ejercicios. Era una mirada externa, una mirada objetiva de mi cuerpo, de mi expresión corporal. Un posicionamiento y perspectiva que, a pesar de estar condicionado por la fotografía en cuanto su ángulo, me daba una información de primera mano que es usualmente dada a través de la verbalidad y la expresión corporal de Yicel. Es decir, acá pude darle una mirada a mi cuerpo y pude entender qué estaba pasando con este sin la necesidad de la corporalidad o la mirada de alguien externo a mí.” (Nota de campo, 2021)



Fotografía 12. “Los Patines”, 2021.

Así, los vídeos y las fotografías son formas de mirar el cuerpo donde “toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.” (Berger, 1972, p. 6) y estas formas de mirar, como me comentaba una compañera, son “*como un mecanismo ‘cyborg’ porque la cámara es una extensión, un instrumento pero al ser la persona quien termina por tomar esa foto, es una extensión de su mirada.*” (Entrevista a María, 2022)

Entonces, para concluir, en las ocasiones en las que el espacio está compuesto únicamente por Yicel y las otras practicantes, se siente como un lugar de apoyo y seguro, donde su mirada solo tiene fines pedagógicos. Y el espacio seguro que se da en telas, más específicamente el *estar en telas*, similar a lo que expone Wacquant (2006) sobre el gym de boxeo, representa estabilidad “ofrece un lugar de sociabilidad protegida, relativamente cerrado, en el que se encuentra un respiro a las presiones de la calle y del gueto”(p. 40), pues cuando ingresa una mirada externa a quienes participan en las actividades, que es en muchos casos masculina, se limita la expresión y condiciona el comportamiento de los cuerpos feminizados presentes. Generando un ambiente tenso con respecto a la libertad de realizar ciertas figuras o movimientos. Es decir, ingresa la mirada condicionante.

Sin embargo, debe aclararse que la razón principal por la que, considero yo, las practicantes sienten esta mirada como *únicamente* pedagógica tiene que ver con que inmediatamente después de mirar, se hace una apreciación dirigida a la habilidad corporal con respecto a telas. Es como si no dejara lugar a dudas que solo por eso se admira el cuerpo de la otra acróbata, aunque no es un hecho que se pueda determinar con certeza. Y este es el motivo por el cual la siguiente forma de mirar es interpretada como tal: la condicionante.

2.2.2 Lo condicionante

“Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos.

El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible. Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafórica o literalmente, ‘ves las cosas’, y un intento de descubrir cómo ‘ve él las cosas’.” (Berger, 1972, p. 5)

Para comenzar, es importante destacar que hay dos tipos de miradas que condicionan el cuerpo. Las cuales se diferencian por las implicaciones que tienen sobre la corporalidad de las practicantes: a) cuando lo condicionante lleva a una expresión estilizada del ejercicio realizado con fines de exhibición deportiva, b) cuando lo condicionante termina por afectar el sentir corporal de las acróbatas por la exhibición corporal y, por ende, termina por afectar las dinámicas del “espacio seguro”.

La primera de esta ocurre desde las miradas de las propias practicantes pues, son a ellas a quienes es dirigida la exhibición deportiva del cuerpo. Por ejemplo, en un día de trabajo de campo Yicel le pidió a Andrea que nos realizara una demostración en la tela de cómo “debería verse la bailarina” pues Yicel se encontraba lesionada en ese momento:

“Cuando Andrea nos hizo la demostración noté que hacía los movimientos lentamente y con una elegancia que, usualmente, se le ve solo a Yicel. No es que Andrea no sea elegante al realizar las figuras, lo es, sino que el ser el ejemplo que seguir condicionó su actitud con respecto a esta figura, tan así que Yicel la molestó diciéndole ‘tranqui, no estamos en una presentación. No estés tan rígida’. Creo que el sentirse tan ‘vista’ expuesta a nuestra mirada por ser un actor que nos ayudaría a aprender la terminó por obligar a esforzarse aún más de lo que usualmente se obliga a hacer” (Nota de campo, 2021)



Fotografía 12. Figura de “La bailarina”, 2021

Además, en ese momento en particular Yicel me pidió que tomara foto de la figura que estaba mostrando Andrea por lo “increíble” que le había salido. Lo cual, es positivo en cuanto a la mejoría de las habilidades propias en la tela, pues las figuras buscan verse elegantes y estéticas.

Ahora, con respecto a la segunda mirada condicionante, como se mencionaba anteriormente cuando ingresa una mirada externa a quienes participan en las telas como acróbatas se limita la expresión y se condiciona el comportamiento de los cuerpos feminizados presentes. Este fenómeno se presenta más comúnmente cuando están los instructores de escalada y sus estudiantes en el espacio, cuando caminan personas afuera del lugar o cuando alguien ajeno a nuestras actividades comenta sobre nuestros cuerpos.

Desde mi experiencia personal y a partir de una conversación que mantuve con Yicel, la instructora, concluimos que esto se podía atribuir a que en ciertas figuras no podemos saber qué *tipo de mirada* se le está dando a los cuerpos. Puesto que son figuras que al exigirnos una flexibilidad extrema o un tipo de suspensión invertida en el aire hacen que, por ejemplo, se nos suba la camiseta o se marquen ciertas partes del cuerpo.

El siguiente fragmento fue tomado de una nota de campo realizada el 30 de octubre del 2021, donde se ejemplifica este sentir contextual de una mirada condicionada:

“Para empezar con el tema del espacio debo mencionar que Yicel estaba un poco tensa, creo que el entorno tan lleno de personas diferentes nos puso a todas un poco nerviosas e incómodas. Por ejemplo, a la hora de subirnos a las telas, usualmente, nos retiramos el tapabocas porque, como pude notar hasta ahora, la respiración es fundamental para realizar correctamente las figuras. No es como si el tapabocas te impidiera respirar, pero es menor la cantidad de aire que puedes llegar a ingresar mientras haces la figura. Cosa que impide que el sudor facial se seque rápido, por el contrario, genera más sudor lo que produce una sensación de incomodidad aún mayor. Además, en figuras que requieren una inversión o caída, como la dolorosa, o cuando haces mal una figura y te enredas con la tela la respiración es fundamental para evitar el pánico y calmarse, que se obstruye un poco con el tapabocas.

En lo personal lo pude sentir a la hora de hacer La Dolorosa pues, invertirse en esa figura me produce demasiado pánico ya que el único seguro que tienes para no caerte de la tela proviene de la tensión que hace tu pierna con la tela siempre y cuando esté totalmente extendida. Entonces, cuando intenté realizar esa figura con el tapabocas puesto no solamente me sentía acalorada, sino que el no poder respirar “aire frío”, como lo dijo Yicel, me produjo un estrés tal que tuve que devolverme al paso anterior de esa inversión y bajarme el tapabocas.

Además de lo anterior, el lugar donde nos sentamos usualmente ya no estaba en el espacio, los tres bancos que utilizamos habían sido removidos para, supongo yo, que las demás personas

tuvieran más espacio en donde moverse. Por lo que tuvimos que sentarnos en el piso y sobre los bordes de las colchonetas que están dispuestas para quienes escalan en los muros. Entonces, no solamente el espacio se encontraba parcialmente modificado, sino que contaba con personas desconocidas y ajenas a nuestra expresión corporal en telas. Las cuales, por medio de su mirada, condicionan dicha expresión.

Por ejemplo, cuando Yicel realizaba las figuras con el fin de explicarlas la mayoría de las personas, incluyendo a los instructores, la miraban atentamente y apenas ella se bajaba de la tela volteaban, continuando con lo suyo, a lo que Yicel comentaba que era “chistoso” porque todas las veces hacía prácticamente lo mismo y todas las veces la volteaban a mirar. O cuando una señora se quedó mirándome fijamente durante y después de realizar la inversión en La Dolorosa lo que me puso tan nerviosa que se me dificultó hacer la abdominal para subir la pierna en la corva previa a la inversión. Esto, ocurrió porque a la hora de invertirme se me había bajado la camiseta de tal forma que se me veía el top y el estómago cosa que en condiciones normales del espacio no sería un problema o no se sentiría como un problema, como ya he mencionado en notas de campo previas. Sin embargo, al ser personas externas tal “exposición” del cuerpo aparentemente puede ser incómoda o así lo sentí.” (Nota de campo, 2021)

El hecho de que esta mirada suele aparecer con mayor frecuencia cuando no tenemos un control sobre el espacio, como se mencionaba en el primer apartado del presente capítulo, no considero que sea arbitrario. Creo que, la mirada condicionante es un fenómeno contextual que se origina desde la falta de control sobre el espacio, lo cual desencadena en dejar de sentirlo como un “espacio seguro” para la expresión de la corporalidad las cuales serían la(s) mirada(s) positivas que se les dan a los cuerpos, las personas que integran el espacio y, lo que pude concientizar en esta salida, el control que tenemos del espacio en sí mismo.

Pues, al limitarse las conversaciones, aplausos y comentarios positivos con respecto a la habilidad y expresión corporal, como los había en las clases pasadas, agregándole unas miradas externas a la de las compañeras y Yicel, la incomodidad que se produjo en esa salida se exterioriza en las conversaciones y se siente en la expresión del lenguaje corporal. Así, se puede estar interpretando estos modos de mirar el cuerpo exhibido en la práctica como lo expone Mari Luz Esteban en *Antropología del cuerpo* (2013), “la exhibición del cuerpo se reviste en muchas ocasiones de connotaciones sexuales, se sexualiza, y las mujeres son sexualizadas y convertidas en objeto de deseo de una forma diferente de los hombres” (p. 79)

“No es como si una se achante porque hay manes específicamente en el espacio, o en los alrededores pues. Porque en mi caso, en la Nacho están todo el tiempo en las telas, es decir, ellos también hacen telas y nos enseñamos mutuamente vainas en la tela... Creo que el espacio se siente acá diferente cuando hay manes, que cuando hay manes allá (en la Nacional) porque los que están acá no hacen parte de la práctica. Entonces, en mi caso es como si lo estuvieran juzgando a uno todo el tiempo. Y pues, cuando son personas que pasan por la calle y nos ven, allí ya es distinto, ya me hace sentir un poco morboseada. Entonces es como que una se vuelve más consciente de lo que hace y cómo lo hace, creo que en eso sí cambia un poco cómo nos movemos” (Entrevista a María, 2022)

Ahora, en lo que respecta a los cuerpos masculinizados dentro de la práctica de telas, como se había mencionado en la introducción, en este espacio en particular no hay. No porque sean excluidos explícitamente, sino porque como ya se ha analizado previamente hay una serie de estereotipos de género sobre las prácticas corporales que puede estar limitando esta participación. Además, durante una conversación mantenida con Yicel sobre el tema de las miradas y los cuerpos masculinizados dentro de la práctica ella explicaba que:

“Aunque en esta clase no hayan hombres no significa que no hagan telas, yo tenía compañeros de clase que les apasionaba mucho pero pues digamos que las limitaciones van mucho más allá. A veces, la forma en la que debemos tocar a las personas, como si alguien se enreda en la tela o algo, incomoda dependiendo de si viene de un hombre o una mujer. Porque casi siempre esto lo practican mujeres, entonces que el entrenador tenga que tocarlas para ayudarlas es un freno. Es diferente el contacto de mujeres entre mujeres que el de hombre a mujeres. Aunque eso es algo que debe cambiarse.” (Nota de campo, 2021)

Aunque Yicel afirmaba que es un poco “retrograda” que no hayan muchos instructores, hombres, de telas, afirmaba que este ejercicio sí requiere de estar observando y tocando constantemente el cuerpo de quienes toman las clases. Entonces, durante la conversación se hablaba de cómo es más fácil sentirse en una situación de vulnerabilidad, debido a las experiencias de acoso y violencia sexual previas, por la mirada, las observaciones y el contacto desde un cuerpo entendido como masculino que por uno que se entiende como femenino. Condicionando así, la experiencia en telas.

En este punto creo que, hablar desde mi caso particular es necesario para arrojar un poco más de luz a lo que implica haber pasado por una experiencia de acoso sexual y su repercusión en

las actividades deportivas y de expresión corporal aunque esto no sea el centro de mi investigación. Y es que, durante alguna parte del camino en los nueve años que realicé Taekwondo fui víctima de acoso sexual por parte de uno de mis profesores, desde sus formas de mirarme, comentarios sobre mi cuerpo y expresión corporal.

Yo era una menor de edad y este profesor me sacaba unos diez años de diferencia, aunque no es necesario entrar en detalles, mientras hacía este análisis comencé a cuestionarme porqué me sentía en una situación de incomodidad algo extrema cuando estaban los instructores de escalada en el espacio y es que sus miradas intensas cuando estaba realizando un ejercicio en particular, a pesar de que estas no tuvieran una finalidad de sexualizar mi cuerpo, me recordaban constantemente a las miradas de mi agresor. Esto, claro, sin que yo lo concientizara, pero inmediatamente tomaba medidas al respecto, me cubría más el busto o hacía los movimientos rápidamente para poder bajarme de la tela lo más pronto posible. En este sentido, la manera en la que yo interpreto las miradas debido a una experiencia pasada condicionaba en ese momento y aún condiciona cómo me desenvuelvo en una práctica corporal y, lastimosamente, afecta directamente cómo me siento con respecto a mi cuerpo dentro de esa práctica.

Entonces, más que ser un hecho que esta mirada tenga connotación diferente a la deportiva y, más específicamente, una connotación sexual, esta es una interpretación libre de la mirada. Lo cual, a diferencia de la pedagógica, se da porque como expone Berger (1972):

“Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (p. 6)

Es decir, en el contexto de la mirada pedagógica no hay cabida a la interpretación puesto que, después de mirar, se verbaliza la opinión o comentario sobre el cuerpo observado. En cambio, en este caso, no se comunica en ningún momento.

El segundo capítulo expone lo que es *estar en telas*, hacer parte de sus dinámicas, sus jerarquías, su disposición espacial y el condicionamiento de distintos tipos de miradas. Un *estar* que cambia constantemente en tanto cambian sus practicantes y el entorno, que se desenvuelve en el camino de cada una de las acróbatas al mismo tiempo que realizan su recorrido corporal y desarrollo de habilidades individuales con la tela.

El *estar* es condicionado por habitar un espacio que nos pertenece y, al mismo tiempo, no lo hace. Un espacio en el que somos sujetxs que al poder observar, al mismo tiempo podemos ser observadxs. Donde esa observación, ese ejercicio de ser miradxs, tiene consecuencias visibles en cómo transitamos la práctica en tanto condiciona nuestro recorrido corporal en ella. Esto depende de si percibimos explícitamente la mirada como un hecho pedagógico o como un hecho sexualizado.

Así, a diferencia del primer capítulo, en este segundo se enfatiza cómo las acróbatas transitan la práctica en un espacio dado, en lugar de cómo la práctica transita a las acróbatas, haciendo énfasis en las resistencias y apropiaciones se hacen desde el espacio común, no desde la cotidianidad de los cuerpos y los diálogos introspectivos.

III. Conclusiones

“Más que poder mirarse es poder percibirse”

Para dar una respuesta a la pregunta principal de la presente investigación se hizo uso de las notas de campo, la información suministrada por las personas entrevistadas y la autoetnografía como herramientas metodológicas para investigar de qué manera se construyen sentidos sobre las corporalidades generizadas en los espacios de telas de Ruch. Estas formas de construcción de información, de forma transversal a la participación observante, me permitieron realizar una detallada narración y descripción a lo largo de la presente investigación, gracias a la diversidad de opiniones, sentires y vivencias expresadas por el grupo de practicantes de telas y mi propia reflexividad corporalizada.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante hacer énfasis en la autoetnografía por su papel esencial a lo largo del proceso, no solo como estrategia metodológica. Dicha estrategia, al ser un complemento de las entrevistas y la etnografía, me permitió hacer una triangulación de datos constantemente con mis vivencias propias como practicante. La inscripción de mi cuerpo dentro de las construcciones de una corporalidad generizada me convirtió en sujeto de estudio, además de investigadora. Me implicó estar en un constante proceso de cuestionar(me), en tanto me permitió realizar una constante desnaturalización de todos los conceptos y nociones previamente aceptados por mí, como practicante e investigadora. Eso fue lo valioso de tener en cuenta la autoetnografía durante los procesos de investigación y escritura.

Ahora, con respecto al análisis posterior de la información construida durante el trabajo de campo, este fue posible gracias a que durante el proceso el eje se mantuvo enfocado en la corporalidad y el género como temas centrales. Esto permitió que durante el análisis de datos se pudieran relacionar los hallazgos y visualizar cómo los conocimientos adquiridos a través del cuerpo, es decir la corporalidad, de la mano con un performance de los guiones sociales sobre el género y los estereotipos que lo marcan, son lo que produce significados sobre las corporalidades generizadas en la práctica de telas descrita. Así, las estrategias metodológicas y el análisis de datos, permitieron que las voces y experiencias, particulares y colectivas, dentro del espacio de práctica de telas fueran la base de la respuesta principal a la pregunta de investigación discutida a lo largo de los capítulos.

Durante mi trabajo de investigación me pregunté sobre la manera en que se construyen sentidos sobre las corporalidades generizadas en los espacios de telas de Ruch. Por un lado, el primer

capítulo se encargó de caracterizar las prácticas, movimientos y figuras corporales dentro del espacio de telas y las interpretaciones asociadas a ellas. Se hizo la exposición de lo que constituye la práctica de telas como experiencia que atraviesa el cuerpo de las acróbatas, donde progresivamente se la incorporando como un soporte digno de confianza para el desarrollo de distintas figuras en el aire. Al crear con la tela, estamos en una constante relación con ella a través de nuestro cuerpo. Al calentar, subir, amarrarnos y descender, enseñamos al cuerpo lo estipulado por la práctica, lo acondicionamos, lo volvemos una realidad corporal.

En el primer capítulo también expongo las interpretaciones de las practicantes con respecto a las figuras y movimientos que realizan con la tela y durante la práctica y los simbolismos generizados asociados a ellos. Pues, las telas, las acrotelas o la *danza aérea*, son una práctica que busca que sus acróbatas realicen movimientos feminizados, acondicionando desde las técnicas corporales a sus practicantes mientras danzan con la tela. Sin embargo, algunas de las practicantes muestran ser conscientes de cómo estos acondicionamientos impactan la forma en la que se entiende socialmente su cuerpo. Ese proceso de reflexión se pone en juego a través de afirmaciones como la siguiente: “*No podemos quedarnos en el discurso, hay que traer nuestra forma de vernos al lenguaje. Y yo no solo nos veo como “bonitas” nos siento como fuertes.*” (Nota de campo, 2022) Entonces, estas reflexiones y diálogos pueden terminar convirtiéndose en formas de resistencia a ciertas imposiciones cis-heteropatriarcales presentes en la actividad física en tanto, como practicantes, construimos y deconstruimos estos simbolismos, a partir de nuestros comentarios, conversaciones y acciones, relacionándolos con nuestras vidas por fuera de las clases de telas.

En el segundo capítulo he descrito analíticamente los espacios de la práctica y la significación de estos. Para ello presté especial atención a las dinámicas generizadas entre los sujetos presentes en el espacio y su impacto en la práctica corporal. A través de esta descripción se detalla lo que significa *estar en telas*, es decir, cómo las personas atraviesan el espacio de práctica y le dan un significado al mismo por medio de las dinámicas que producen durante su estadía. Analizo cómo las dinámicas impactan a las personas que se encuentran allí y son impactadas por dichas personas a través de las miradas, las jerarquías, la disposición espacial y el control sobre el ambiente.

Este trabajo de investigación busca aportar a la perspectiva antropológica sobre la relación entre cuerpo y género. Por una parte, los hallazgos descritos sugieren la fuerte tendencia a una adscripción a los roles y estereotipos que diferencian a los cuerpos, desde el dimorfismo sexual,

debido a los significados propios del sistema social en el que nos encontramos cuando se desarrolla una actividad física como la danza aérea. Esto abre la puerta a discusiones y debates feministas pues, expone las resistencias y críticas de las practicantes, desde sus vivencias y diálogos en el espacio común hacia las prácticas propias, en una actividad corporal que se encarga de acondicionar los cuerpos desde movimientos feminizados. Lo cual, constituye a las telas como una forma de validar estereotipos de género a través del cuerpo de sus acróbatas. Pero que, al mismo tiempo, es una práctica donde sus propias acróbatas son conscientes de ello y por ese motivo lo enuncian y critican.

En ese sentido, se reconoce al cuerpo como una construcción social, que permite deconstruir la idea de que este es un mero objeto natural. Al cuerpo, en su encuentro con el espacio de telas, se le asigna un lugar en los simbolismos propios dentro de dichas dinámicas. En tanto se ve afectado por los acondicionamientos corporales feminizados dentro de este espacio específico, él es sujeto de formas de mirar que cambian su autopercepción durante la ejecución de ciertas técnicas corporales. Esta dinámica enuncia una relación constante entre el género, el cuerpo y la mirada. El cuerpo, es entendido como un agente que produce y reproduce construcciones sociales, aprendiendo con el cuerpo, volviéndose una corporalidad.

En este caso en particular, además, se realiza un análisis introspectivo, *desde* mi corporalidad y no solamente *sobre* la corporalidad, donde se entabla un diálogo sobre las experiencias compartidas con las otras practicantes de tela. En este sentido, la autoetnografía vuelve a cobrar importancia como uno de los aportes que realiza mi investigación al campo de la antropología pues, permite replantearnos los objetivos y metodologías de nuestra disciplina en tanto el foco de la investigación parte del auto reconocimiento de las huellas que construyen nuestro cuerpo como un sujeto que produce y reproduce significados sociales e históricos dentro de un grupo humano específico.

A través de la presente investigación pude repensar(me) y poner en práctica el acercamiento a campo como practicante e investigadora, desde mi cuerpo y entre cuerpos. Al igual que cuando estaba en la tela y hacía una figura mal, cuando fallé y me estancué en este proceso, tuve que poner en práctica la frase “más que poder mirarse es poder percibirse”. La cual, quiere decir reconocer mis errores y sesgos; replanteando, desnaturalizando y analizando constantemente, en todas las etapas de la investigación, mi papel dentro de ese espacio social determinado. Más que poder mirarse es poder percibirse llama a la introspección corporal en la práctica, a la introspección académica y personal durante todo este proceso de tesis.

Para finalizar, se deben tener en consideración las posibles investigaciones a las que daría paso esta investigación. En primer lugar, teniendo en cuenta que este espacio de práctica era controlado (en tanto se trataba de un lugar privado y a diferencia de otras prácticas de telas no se apropiaba de un espacio público) me pregunto qué pasa con los choques entre el sujeto que habita el espacio a través de la práctica y, por ende su corporalidad, cuando dicho espacio no está establecido para las telas. Más aún, teniendo en cuenta la historia reciente de las personas haciendo acrobacias en telas en el marco del Paro Nacional como forma de protesta. Me pregunto sobre los posibles choques que han podido tener las acróbatas al apropiarse de dichos espacios públicos con alguna forma de autoridad, como la Policía Nacional u otros actores que ejercen su autoridad en estos espacios públicos.

En segundo lugar, es importante destacar uno de los vacíos más grandes de mi investigación que es la interseccionalidad del género. A pesar de que personal y políticamente busqué guiar mi investigación desde posturas de autoras interseccionales como Mara Viveros, estas no hicieron parte de mi investigación desde la teoría pues, mis hallazgos estaban más centrados a una interpretación corporalizada del género y, por ende, Butler y De Lauretis fueron más afines para analizarlos. En ese sentido, sería interesante ver cómo las construcciones de corporeidad feminizada son atravesadas por otras categorías, como la raza, las capacidades físicas, o la etnia, y en ese sentido me parece valioso que en otras investigaciones y otros ámbitos sociales de prácticas acrobáticas, danza o deportivas se tomen en cuenta estas perspectivas interseccionales.

IV. Bibliografía

- Blanco, M. (2012) "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos" en: *Andamios Volumen 9*, número 19, mayo-agosto, 2012, pp. 49-74
- Berger, J. (1990). *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series (1.)*. Penguin Books.
- Butler, J. [1990] 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18: 296-314.
- Cachorro, G. (2013) "Memorias del cuerpo en la ciudad" en *Ciudad y prácticas corporales* en: (Ed.) *Ciudad y prácticas corporales* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 353 – 367
- Citro, S. (2014). "Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas" en: *Corporografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 1(1), 10-43.
- Contrera, L & Moreno, M. Luz. (2021) *Cuadernillo de sensibilización sobre temáticas de Diversidad corporal gorda*. Material desarrollado para la Subsecretaria de Políticas de Género y Diversidad Sexual; Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual de la Provincia de Buenos Aires: Provincia de Buenos Aires.
- De Lauretis, T. (1989) "La tecnología del género" en: *Technologies of gender. Essays on Theory. Film and Fiction*. London, Macmillan Press, 1989, págs. 1 – 30.
- Douglas, M. (1998) *Símbolos naturales: Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Duranti, A. (2000). *Antropología lingüística*. Ediciones AKAL.
- Errendasoro, M. B. (2015). *Danzar en el aire*. El Peldaño-Cuaderno de Teatrología, (13).
- Ellis, C. (2003), "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Thousand Oaks, California: Sage.
- Esteban, M. L. (2016). Antropología del cuerpo, itinerarios corporales y relaciones de género. *Perifèria. Cristianisme, postmodernitat, globalització*, 3(3).
- Ferguson A, Carbonneau M, Chambliss C. (1994) *Effects of positive and negative music on performance of a karate drill. Percept Mot Skills* ;78:1217-8.

- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Boulch, J. (1981). *El desarrollo psicomotor desde el nacimiento hasta los 6 años, práctica de la psicomotricidad en preescolar, consecuencias educativas*. Madrid: Doñate. Traducido por Isabel Andraka y Lucho Vásquez.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, S. L. c/ Rafael Finat 58, 2º4 - 28044
- Mauss, M. (1971). *Sociología y antropología*. Madrid, España. Editorial Tecnos.
- Molejón, A (2013) “Modos de producción de las prácticas corporales” en *Ciudad y prácticas corporales* en: (Ed.) *Ciudad y prácticas corporales* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 305 – 317
- Mora, A. (2008). *Propuestas desde la antropología para el abordaje de las dimensiones socio-culturales del cuerpo: Un aporte al debate Educación Física/Educación Corporal*. *Educación Física y Ciencia*, 10, 59-73.
- Puglisi, R. (2019) “Etnografía y participación corporal. Contribuciones metodológicas para el trabajo de campo” en: *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social. N°17. Año 9. Abril– Septiembre 2019*. Argentina: ISSN 1853-6190. Pp. 20 – 35
- Restrepo, Eduardo (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Robert E. Washington and David Karen. (2001) "Sport and society," en: *Annual Review of Sociology* 27: 187-212.
- Rucq, J. (2013) *La expresión corporal en la altura – El sostén: la tela*. Rosario: Escuela de Comunicación Social Facultad de Ciencia Política y RRII Universidad Nacional de Rosario.
- Sangiao, G. (2013) “Lógicas y Performances aéreas del Circo”, en: (Ed.) *Ciudad y prácticas corporales* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 243-266
- Sangiao, Gisela y Juan Pablo Villagrán (2019) “Ciudad, espacio público y prácticas corporales alternativas. Tras las huellas de la apropiación colectiva en la ciudad de La Plata.” *13o Congreso Argentino y 8o Latinoamericano de Educación Física y Ciencias, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Ensenada, 30 de septiembre al 4 de octubre de 2019 ISSN 1853-7316*

- Schmalz, Dorothy & Kerstetter, Deborah. (2006). Girlie Girls and Manly Men: Children's Stigma Consciousness of Gender en: *Sports and Physical Activities. Journal of Leisure Research*. 38. 536-557.
- Valles, M. (1997) *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Viveros, M. (2004) “El concepto de “género” y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias” en: *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- Wacquant, Loïc. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Argentina: Editores Argentina S. A