

BAILARINA AMATEUR

por Carla Lamoyi

*Forget your troubles and dance
Forget your sorrow and dance
Forget your sickness and dance
Forget your weakness and dance*

“Them Belly Full (but we hungry)”
Bob Marley and the Wailers

“No sabes mover la cadera”, me dijo Fabiola un día del 2002 cuando sonaba una cumbia de Celso Piña y me explicaba con paciencia el movimiento con su cuerpo, para que yo pudiera replicarlo con el mío. Me desesperaba y mientras me burlaba de mí misma, me movía como si mi coxis estuviera plastificado.

Durante alrededor de diez años, he tomado clases de varios estilos dancísticos que van desde *ballet*, al *tap*, pasando por la danza contemporánea, la bachata, las danzas africanas tradicionales, el *hip hop*, la zumba, el *bellydance*, el *twerk*, el danzón y el *dancehall*; de algunos por un tiempo considerable, y de otros, por una sola vez. Tratar de seguir los pasos de una coreografía y llegar en los tiempos (1, 2, 3, 4... 5, 6, 7, 8), muchas veces hace que mi cerebro colapse y que se me escurra materia gris por las fosas nasales, al mismo tiempo que contengo las ganas de llorar por la impotencia de no hacerlo “bien”. Pero no hay nada que disfrute más que bailar, cuando suena la música mi cuerpo se activa y se conecta con ella, como cuando presionas el botón de encendido de un juguete de batería. Y si me lo preguntan, si tuviera que autotitularme de alguna forma, diría que soy una bailarina amateur profesional.

“Yo quiero bailar, yo quiero sudar y pegarme a ti, mi cuerpo rozar... y eso no quiere decir que pa’ la cama voy”¹

Tenía 13 años y regresaba caminando de la escuela secundaria a mi casa, cuando oí por primera vez la canción de *reggaeton* “Gasolina”, sencillo de Barrio Fino, el tercer álbum de Daddy Yankee. Recuerdo cómo me gustó ese nuevo ritmo y que en cuanto vi los videos musicales de esta canción y de otras de Tego Calderón, La Factoría y Don Omar, quise imitar las coreografías que hacían las bailarinas; pero al igual que sus explícitas letras que hablaban de sexo sin limitar las palabras, había algo dentro de estos movimientos de pelvis, cadera y culo que me intimidaban, que me parecían ajenos.

Esa música que representaba la realidad de una otredad había viajado y ahora hacía rebotar nuestras rodillas, logrando que cientos de personas alrededor del mundo reafirmáramos o construyéramos nuestros prejuicios sobre lo “bajo”, nuestro temor al lenguaje sexual explícito y nuestra supuesta superioridad moral y de buenas costumbres. Había conseguido que nos alarmáramos ante las líricas que declaraban que a las mujeres les gustaba el sexo y lo disfrutaban.

Me parece que la censura hacía mi gusto por el *reggaeton* vino primero de mi círculo cercano de amigos. Como adolescentes clasemedieros nos sentíamos obligados a rechazar la música tropical o todo lo que no fuera rock o sus derivados. Lo tropical era sinónimo de lo exagerado, lo exuberante, lo colorido y lo apretado, que iba en contra del negro holgado que nos gustaba vestir, de las playeras de Led Zepellin y los Ramones, los estoperoles, el delineado negro mapache, de la cultura europea o gringa a la que nuestros padres siempre nos dijeron que teníamos que aspirar. La música tropical era la del camión, la del tianguis y el puesto de tacos; la del tacón, la falda y las lentejuelas. No nos dábamos cuenta de que por todas esas razones, el *reggaeton* era lo más disruptivo, por que era la música que lograba que nuestras madres giraran los ojos y se llevaran la mano a la boca, en un gesto de “dios mío”.

Nuestra conciencia sobre el baile y lo que es bailar bien, viene de observar a los otros, y de esto se desprende un anhelo o miedo a movernos y vernos de cierta forma, muchas veces frenando la posibilidad de cualquier acción. Las primeras en negarnos la posibilidad de bailar al ritmo del *reggaeton* con nuestros cuerpos púberes en evolución, deformes por su crecimiento natural, fuimos mis amigas y yo. Creíamos que la sensualidad estaba reservada para las otras, teníamos miedo de provocar al enseñar demasiado y ser vulgares, además de tener que lidiar con la realidad del acoso en las calles de la Ciudad de México. Al haber sido educadas para ser “decentes” bajo el mandato del sistema machista y católico mexicano, pensábamos, como otras tantas mujeres, que nuestros movimientos eran exclusivamente para seducir la mirada masculina, y “perrear” sin duda implicaba que queríamos que nos penetraran. En las fiestas de adolescente, bailaba sobria al ritmo de “Lo que pasó, pasó entre tú y yo”, fingiendo que estaba borracha o que lo hacía en contra de mi voluntad, para no aburrirme y no quedarme dormida en la silla, pero en realidad disfrutaba de la música, ondular mi cuerpo muy cerca del de mis amigos y amigas, sin necesariamente buscar una relación sexual.

En la casa y la escuela nos hablaban poco sobre la sexualidad, sólo se hacía desde una idea de la reproducción y la salud, pero no desde el disfrute y nuestro placer, el autoplacer de las mujeres. El sexo estaba confinado al espacio privado, a las relaciones monógamas y en su mayoría heterosexuales. La masturbación femenina, la experimentación sexual y la posibilidad erótica del baile quedaban fuera del tema, además, yo no conversaba de esto con nadie por vergüenza y desconocimiento. Recuerdo que esto me marcó tanto que, años después, durante un encuentro sexual, mi pareja pidió que me masturbara frente a él. Su petición me hizo sentir tan incómoda e intimidada, que preferí vestirme e inventar una excusa para largarme. Yo no me

tocaba a mí misma: no había aprendido a hacerlo y por lo tanto creía que no me gustaba, me daba un no sé qué sentir que era mi mano la que me frotaba. Claro, para mí la masturbación era cosa de hombres, algo normal y cotidiano para ellos, y desconocido para nosotras. La reciprocidad de placeres no nos fue enseñada como prioridad. Pensaba que nuestro disfrute con todas las gesticulaciones y sonidos que produce era secundario o estaba en función de ellos, como también nos ha enseñado la pornografía; y la única vez que alguien preguntó si yo me daba placer era porque le parecía atractivo y lo excitaba. Crecí deseando experimentar con mi cuerpo y sus posibilidades, pero juzgando a las demás y a mí misma, autocensurándome en cada momento.

“Y donde quiera que ésta está el baile se pone a gozar, con su pareja sin parar, baila que baila sin cesar, y resistiendo dice así: que no se meta nadie aquí... Aaay pero síguelo, aaay que se sepa, que bailo dulce y sabroso”²

A los 22 años de edad me fui a vivir a Bogotá para hacer un intercambio académico mientras estudiaba artes plásticas. Cuando aterricé, mi primera impresión fue que no me había ido demasiado lejos. Visualmente, entre aquel lugar desconocido y el lugar donde había nacido no había tantos contrastes, ambos escenarios tenían esa atmósfera gris de contaminación y el aura que flota en las ciudades adversas. En esos primeros días comencé a descubrir aquella capital y sus particularidades. Caminaba por sus calles y carreras tratando de identificar sus detalles con la mirada, buscando en sus formas lo que no existía en mi país. Las imágenes me seguían pareciendo similares, era un caos de colores que me era cotidiano, pero un sonido bestial que emergía por las bocinas callejeras era lo que marcaba la diferencia, lo que me avisaba. Me subía a un taxi y sonaba “Decisiones”, de Rubén Blades, me bajaba, entraba a una tienda y la canción continuaba como si aquellos desconocidos se hubieran puesto de acuerdo entre sí, o como si yo fuera parte de un gran acto musical en el que se contaban tres historias con desenlaces trágicos: un embarazo adolescente, una infidelidad con venganza y un accidente de automóvil ocasionado por un conductor borracho. Su letra me atrapaba en su narrativa y la música de nuevo, me hacía pensar en mi cuerpo.

Esta música sonaba por todos lados con sus canciones que hablaban de los multicontextos sociales y políticos en los que había sido creada: el de los “solares” en Cuba a principios del siglo XX y el de jóvenes migrantes puertorriqueños en la década de los sesenta Nueva York. Este género, que en un flujo inverso también fue llevado por inmigrantes a Latinoamérica, primero conquistó los barrios populares y marginales, y después, a partir de un proceso complejo de intercambio y mediación de clases, llegó a distintos estratos sociales para convertirse en un elemento identitario de la cultura colombiana, en especial, de la ciudad de Cali,

en el Pacífico, donde fue apropiado como en ningún otro lado, que se consagró como “la capital mundial de la salsa”.

Algunas de estas piezas musicales, producto del Caribe y su diáspora, hablaban de esa historia en común, la de los ancestros de esa región insular que sufrieron y resistieron durante la colonización europea, por ejemplo, la canción “Plantación adentro”, de Willy Colón, que describe el trabajo forzado en los plantíos de caña; “La rebelión”, de Joe Arroyo, que narra una revuelta de esclavos negros, o “Anacaona”, de Cheo Feliciano, que cuenta la historia de una cacique taína que opuso resistencia a los invasores españoles. Era como escuchar audiolibros que abarcaba un sinfín de temas políticos, sociales e históricos y sobre todo tristes en un ritmo alegre, que además se podían bailar al ritmo de sus *descargas* o improvisaciones musicales.

La noche en Bogotá empezaba temprano, a las 5:30 de la tarde ya había oscurecido. La gente se guardaba con recelo, salían los vagabundos a fumar basuco y cuchichear en las esquinas, disminuían los transeúntes, empezaba la fiesta y la música se multiplicaba. El descubrimiento de la salsa y su baile me permitió reinventarme lejos de mi entorno, transformar mi gusto y cuestionar lo que se me había enseñado como “culto”. Esperaba los fines de semana para ir a Disco Jaguar, Quiebracanto, Mi Tierrita o a la casa de cualquiera que organizara una fiesta en las que invariablemente sonaban La Fania, Joe Arroyo, El Gran Combo y por supuesto, Grupo Niche, la banda mítica de Bogotá. Ahí, mis maestros eran amigos y desconocidos que habían aprendido a bailar desde niños con sus tías en las fiestas familiares, quienes a su vez habían aprendido en las salsotecas, los carnavales o las fiestas de los barrios, similares a los eventos organizados por los sonideros que ponen cumbia en México. El baile era algo que se heredaba y se aprendía en colectivo. Los primeros pasos fueron improvisados por los bailarines que en los setenta siguieron con la tradición de los bailes de pareja, donde los roles están determinados por el género. En esa época sólo se podía aprender a bailar en la calle o los bares, en la experiencia urbana de goce colectivo; las escuelas y los espectáculos de exhibición vinieron después, con la popularización e internacionalización de la salsa.

Aquella música era parte de la educación sentimental, de la sociabilidad de los colombianos y sobre todo un ejercicio de seducción. Yo observaba los pies, las caderas y las manos, tanto de las mujeres como de los hombres. Cada uno tenía su estilo, que por lo general dependía de la zona en la que habían nacido. Los bogotanos que conocí eran reservados con su baile, alternaban suave los pies y la cadera a un ritmo sincopado, sin mover demasiado el resto de cuerpo. Los del Pacífico movían las piernas con velocidad haciendo figuras, picando el suelo con los zapatos y me daban cientos de vueltas. Los de la costa del Caribe me acercaban y pegaban mi pecho hacia ellos, me tomaban de la cintura y apretaban mi espalda baja, me movían como capturada. Bailando pegadito, acepté con temor y reticencia la reducción del espacio entre mi cuerpo y el de los desconocidos, disfrutaba ese control que se ejercía sobre mí. Cada cultura y país tiene reglas no explícitas sobre el espacio que debe haber entre los cuerpos a la hora de bailar. A pesar de que en la Ciudad de México el espacio vital en el espacio público es casi nulo

por la densidad demográfica, en el baile hay por lo menos medio brazo de distancia entre uno y otro. Tuve que desaprender estas normas, al estar en contacto con cuerpos extraños, descubrí mi propia sensualidad y mi poder.

En mis caminatas y en la fiesta también descubrí el resto de la música colombiana: el vallenato, la otra estrella nacional, la música de la gaita y el sombrero vueltiao que se baila en pareja, casi abrazados y marcando pasos simples o dobles hacia los lados. El mapalé, una danza folklórica de origen afro cuyo nombre proviene del nombre científico de un pez, ya que los movimientos de su baile recuerdan la violencia, la fuerza y la rapidez con la que se agita ese animal mientras agoniza fuera del agua. La champeta, un ritmo contemporáneo urbano que nació también en las comunidades afrocaribeñas de Cartagena de Indias, que se baila con las rodillas flexionadas y abiertas, ondulando la cadera. Y la cumbia de tambores del Caribe, un ritmo afrocaribeño de la época de la esclavitud que una amiga me enseñó a bailar con un pie inmóvil, imaginando que tenía un grillete en el tobillo, mientras que con la ayuda del otro pie y la cadera se daban vueltas despacito. Recuerdo aquella última experiencia y pienso como el cuerpo ha sido controlado y dominado por otros (sobre todo los cuerpos que son considerados otros), disciplinado y convertido en máquina, despojado de su capacidad creadora. Sin embargo, a través de un movimiento de cadera, de un pie, o de cualquier parte del cuerpo, las comunidades negras han resistido y celebrado las potencias individuales y colectivas, y todas esas músicas y bailes nos han llegado digeridos, transformados por el tiempo. El cuerpo no es solo una herramienta de trabajo, si no un lugar donde se libran las batallas.

Cuando regresé a México, buscaba desesperada el momento para ir a bailar salsa, cumbia y otros de esos ritmos tropicales que tanto me habían cambiado, pero a ninguno de mis amigos les gustaba demasiado. Celebré mi cumpleaños 23 en un extinto bar de ficheras del centro de la ciudad, del que nos echaron a las pocas horas por que no estábamos consumiendo lo suficiente, ni le pagábamos a las señoras para que bailaran con nosotros. La solución a mi capricho hubiera sido entrar a una escuela de baile para encontrar un grupo con quien salir a bailar, porque la salsa en este país es una cosa de nicho o se baila en espacios populares a los que por mi clase social no puedo acceder, pero lo que a mí me gustaba era esa indisciplina que me había dado el aprendizaje con los otros en la calle y la fiesta en Colombia, y esa libertad de no tener ninguna estructura clara o regla aprendida, que me bloqueara y limitara mis pasos. Me provocaba una sensación de orgullo y de placer saber que los movimientos que había aprendido a pesar de mi condición de extranjera me habían llegado por la transmisión entre las generaciones de un país, y no quería perder esa sensación.

“Lo siento, no hablo, yo hablo con mi culo...”³

En Buenos Aires, la noche tenía otra dimensión. La gente terminaba de cenar a la una de la madrugada un bife de chorizo, se tomaba su café y se iba de fiesta hasta el amanecer. Era recomendable llegar a los boliches (como se les dice a los antros) después de las 2:00 de la mañana. El autobús 152 en ese momento iba tan lleno que parecía hora pico. Cuando me mudé a esa ciudad, en 2017, comencé a ir a fiestas de música electrónica donde cada uno bailaba en su lugar, cerrando los ojos y entrando en trance. Me daba esa sensación de que, a mis nuevos amigos, los que me invitaban a esos lugares, el baile de pareja les gustaba poco, a pesar de la importancia nacional del tango. La música electrónica nunca me entusiasmó. Su falta de letra y su ritmo de máquina no me invitaban a los movimientos cadenciosos, no lograba conectar con mi cuerpo y por eso mismo me era imposible disfrutar esa música sin consumir drogas. Pedía desesperada que pusieran un *reggaeton* y pronto comenzaron a llamarme la “pesadilla del DJ”.

Un día de esos primeros meses, recibí una invitación para ir la Hiedrah Club de Baile un evento mensual en el que ponían electrónica mezclada con perreo, *hip hop*, *dembow* y *dubstep*. Fui emocionada con un amigo colombiano que estaba igual de desesperado que yo. Entramos por la puerta de la avenida Córdoba al boliche Beatflow y llegamos a recibidor negro donde nos cobraron la entrada, pasamos al salón iluminado en azul, cuando cantaba una *reggetonera* lesbiana llamada Chocolate Remix. Era la primera vez que oía una canción de este género que no tuviera la misma narrativa heterosexual de siempre y que hablara de la independencia sexual femenina, o que tocara temas relacionados con la violencia en la que vivimos las mujeres. En el escenario había bailarinas en tanga y medias de red, miré a mi alrededor, había cuerpos disidentes, no binarios, transexuales, vestidos con ropas inventadas y desvestidos, moviéndose con su propia libertad. El vapor del sudor se acumulaba en el aire y creaba un halo de misticismo. Con los ojos en todos lados, empecé bailar. Me daba la impresión de que en este sitio nadie se me iba a acercar sin mi permiso y para quitarme el calor me baje el vestido hasta los huesitos de la cadera, me quedé en corpiño. Bailé y me volví parte de la masa que se movía con fuerza y se desplazaba como un monstruo furioso por el lugar. Sentía la sumisión de mi cuerpo al ritmo de la música y una excitación enorme de ser parte de ese todo. De repente dejaban de importar las identidades, éramos solo cuerpos que danzaban en círculos, en parejas, en trenecitos, unos encima de otros, pegando los culos, las pelvis, los pechos, los cuellos y las caras.

En un fanzine que me regalaron en aquel evento decía: “Si te sentís sola, probablemente lo estás. De un lado o del otro del Estado de las cosas solo hay soledad. El baile puede ser el umbral para dejarte afectar y afectar a los demás en manada. Pero no te olvides que es responsabilidad de cada cual encontrar su propia herramienta personal e intransferible para dejarse contagiar”. En esa fiesta se buscaba la concientización política del baile, parecía como si la tradición de la militancia argentina hubiera llegado hasta las pistas: la fiesta se transformaba en un lugar de goce y lucha, un espacio para las minorías identitarias. Esta postura estaba ligada a la construcción ideológica de los movimientos LGBTTI, y se podía trazar una línea directa hasta expresiones como la cultura *ballroom* en Nueva York de las comunidades afrolatinas y *queer*,

donde los cuerpos, la pose y la pistas de baile funcionaron como herramienta de resistencia para inventar formas disidentes de belleza y deseo.

Meses más tarde conocí a las Altas Wachas, un grupo de danza urbana fundado por la bailarina Estefi Spark enfocado en el *twerk*, que daba clases en la calle de Piedras, cerca de la oficina donde yo trabajaba. Fui a mi primera clase exclusiva para mujeres usando shorts de fútbol. La chica que daba informes me dijo que me tenía que comprar unas rodilleras como las que se usaban para jugar voleibol y también me recomendó comprar un *culotte* o cachetero para que se me notara el movimiento de la nalga y la vibración de la grasa. Me daba pena. No me sentía cómoda mostrando tanto, estaba insegura por los kilos que había subido por comer medialunas. Con el tiempo este miedo se fue desbloqueando y empecé a usar ropa más descubierta para bailar, disfrutaba mirarme en mi conjunto, con mis medias de red y mis rodilleras.

En realidad, con los pasos básicos del *twerk*: *woble* (círculos), *shake* (sacudidas de arriba a abajo), *jiggle* (sacudidas laterales), *bootyclap* (palmadas) y *bounce* (rebotes), lo que se movía era la cadera, las rodillas, las piernas, los tobillos y la espalda baja, apretando el abdomen y aflojando y poniendo en un lugar focal el culo, que rebotaba y parecía independiente a las otras partes del cuerpo. Había que hacerlo en diferentes posiciones, de pie, en sentadilla, en plancha, en posición de mariposa o de ranita, además de aprender acrobacias, como *splits*, arcos y parados de cabeza, cosa que elevaba su dificultad. Se necesitaba mucha fuerza y elasticidad para *twerkear*, cualidades que yo no tenía. A diferencia de los otros bailes que había practicado, éste me seducía como ningún otro, me gustaba ver la diversidad de cuerpos orgullosos que lo practicaban y quería lograr esa soltura en mi cadera y trasero.

Se pueden encontrar los orígenes del *twerk* en danzas afrourbanas que se originaron en Estados Unidos entre las décadas de los ochenta y noventa, como el *Jucking* que surgió en los clubes de baile que frecuentaban los descendientes afroamericanos en Florida, y en el *bottydance* que se creó dentro de la cultura *bounce* ligada al *hip hop*, en las comunidades negras de Nueva Orleans. Muchos creen que este baile es implícitamente sexual, debido a que a principios del siglo XX en Estados Unidos y otras lugares de occidente, los movimientos pélvicos eran realizados exclusivamente en danzas para el entrenamiento masculino, pero en realidad los movimientos del *twerk* pueden rastrearse hasta danzas ceremoniales y festivas de África Occidental relacionadas a la vida y a la fertilidad, por ejemplo, en el Mapuka de Costa de Marfil o en el baikoko de Tanzania, traídas a América por los esclavos negros durante la colonia. Por esta razón, en un comienzo el *twerk* era practicado sólo por mujeres y personas LGBTTI negras, que habían heredado esta técnica en sus barrios.

Históricamente, la mujer negra ha sido representada como una mujer con un apetito sexual insaciable y animal. Con una actitud masculinizada que, por lo tanto, no puede ser femenina ni considerada como un individuo complejo, sino únicamente como un cuerpo sobre el que se permite toda clase de abusos. En contraposición, la mujer blanca ha simbolizado la “normalidad” sexual, el virtuosismo y la feminidad, se le atribuyen todas las cuestiones de romance. Estas

ideas sobre los cuerpos racializados, reflejan la dicotomía binaria de Occidente: la civilización ligada al raciocinio y el cuerpo a la barbarie. Como cuenta Niamba Baskerville en su tesis *Twerk It: Deconstructing Racial and Gendered Implications of Black Women's Bodies through Representations of Twerking*, por esta antigua representación de la mujer negra hipersexualizada, la práctica del *twerk* ha sido polémica y ha estado llena de contradicciones desde un inicio. Por un lado, *twerkear* sostiene esta imagen objetivizada de la mujer gracias a la ayuda de los medios de comunicación y los videos de *hip hop*; por el otro, les permite crear una expresión de resistencia para reclamar su cuerpo y su disfrute.

En 2013, la cantante Miley Cyrus hizo una presentación para los Video Music Awards del canal MTV. Durante el show, intentaba *twerkear* vestida primero con un leotardo plateado con la cara de un oso y después con un conjunto plastificado de color carne, mientras sacaba la lengua y se golpeaba la pelvis con una manopla de goma. Su objetivo era destruir la imagen inocente que había construido durante su trayectoria como artista de series infantiles, pero ignoraba lo que la práctica del *twerk* significa para la cultura afroamericana y cómo su presentación perpetuaba las construcciones históricas hechas sobre las mujeres negras. Este acto puso sobre la superficie y problematizó la cuestión de la raza dentro del baile: ¿qué pasaba cuando un cuerpo blanco bailaba *twerk* u otra danza de origen afroamericano? ¿Cómo se podía negociar la apropiación cultural y todas las nociones raciales que se enfatizaban? No me queda claro en qué momento se dispersó esta interrogante o si en algún momento tuvo respuesta, pero gracias a la presentación fallida de Miley Cyrus, la coreógrafa rusa Elena “Fraules” y otras bailarinas de Europa del Este, empezaron a practicarlo y lo popularizaron para crear una versión coreográfica del *twerk*, que fue la que yo conocí.

La internacionalización de los bailes cambia la forma en la que son percibidos, en cada territorio se resignifican y se mezclan con otras danzas e ideas que permiten un nuevo tipo de lectura. En Argentina —donde ya había una tradición de movimientos de cadera gracias a la cumbia villera—, tomó una dimensión política y feminista también ligada a los movimientos LGBTI —que no es apoyada por muchas feministas— en cuanto a estrategias y conceptos para apropiarnos de nuestros cuerpos, darles libertad y alejarnos de la educación católica y moralista que es común en la mayoría los países de Latinoamérica. Desde esta perspectiva, este baile puede ser una herramienta para quebrar la imagen social y el control patriarcal de cómo deben comportarse los cuerpos y darles autonomía, en específico al cuerpo femenino. La dicotomía de la mente sobre el cuerpo se anula, se puede pensar y hablar con el culo, porque somos cuerpos que sienten/piensan, como dirían las zapatistas. Para mí, el *twerk* es una forma de disciplina que no apela a un disciplinamiento para encajar en un molde, sino a una toma de conciencia, control y aceptación del cuerpo, y este como una herramienta poderosa que me permite desbloquear miedos e inseguridades, así como para seducir a los otros.

Hace poco más de un año regresé a México y busqué lugares para seguir aprendiendo a *twerkear*. Encontré un gimnasio atrás del Palacio Nacional en el que daban clases. La maestra

Zyanya Covarrubias había inventado una marca y le había dado una dimensión *fitness* y popular al *twerk*, alejada de la perspectiva feminista argentina, lo que fomentaba la diversidad de mujeres que acudían a las clases. Ya no eran en su mayoría jóvenes con una posición política asimilada, sino mujeres que buscaban ejercitarse, como podían hacerlo con la zumba. El 1 septiembre de 2019, me sume a *un flashmob* de *twerk* organizado por Zyanya, quien convocó a todas sus discípulas a bailar una coreografía breve en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Ciento ochenta mujeres (y uno que otro hombre) de distintas edades, procedencias y profesiones, uniformadas con cacheteros negros, medias de red y una playera que decía #Imfreetwerking (soy libre twerkeando), nos reunimos para recorrer el camino del Zócalo al Hemiciclo a Juárez y ejecutar la acción frente a ese monumento. Mientras caminaba feliz por la calle de Madero con el culo al aire en compañía de mi amiga Alessandra me daba cuenta de la potencia política de esa acción en este contexto, aunque ése no fuera su propósito. Desfilear juntas, mostrar nuestros cuerpos diversos, sentirnos fuertes y cómodas con ellos sin ser bailarinas profesionales, para mover nuestras nalgas frente a un solemne monumento a la patria, era una acción con un potencial subversivo en una ciudad donde el acoso callejero y el feminicidio es cosa de todos los días. Era una experiencia de sororidad. Todas, las que twerkeábamos como parte de nuestro feminismo y las que lo hacían por otras razones, estábamos tomando el espacio público para reclamarlo con nuestros movimientos pélvicos.

“You can dance, you can jive, having the time of your life. See that girl, watch that scene dig in the dancing queen...”⁴

Durante este recorrido errático e indisciplinado por el baile, además de adquirir consciencia de las partes que componen mi cuerpo, aprender a moverlas, intentar disociarlas practicando frente al espejo y conseguir cierto *flow*, *tumbao* y *swing*, me han surgido esta serie de pensamientos e interrogantes, sobre el movimiento de mi cuerpo y del cuerpo de los otros, de la disciplina y el disfrute, y sobre los contextos y circunstancias en los que se originó cada baile que he intentado aprender. Comprendí que bailar no es un acto inocente y los espacios de baile son un microcosmos donde se visibilizan, se perpetúan y se desafían las normas sociales de cada cultura, en donde se ponen en juego y se explicitan las categorías de género, raza y clase. A través de un paso, de un movimiento, de un gesto podemos tanto subvertir o reafirmar prejuicios, como convocar a una serie de fuerzas ancestrales y transgredir el tiempo y el espacio, como si se tratara de un acto de brujería.

He comprendido que sobre mi cuerpo se han construido una serie de reglas y una manera en la que es percibido, que están fundadas en mi propia opresión y mi privilegio históricos. En este sentido, conocer el origen de cada música, escuchar sus letras, los cuerpos que lo bailaban y sus devenires, permiten establecer un diálogo. Ahora entiendo que el control y el prejuicio que hay sobre mi cuerpo es menor que el que existe sobre las otras, para las negras, para las pobres,

para las indígenas y para las trans, y que muchas veces corro menos riesgos que los que ellas han experimentado al bailar o actuar de una forma u otra. En su texto *En alabanza al cuerpo danzante*, Silvia Federici dice que “el acto de danzar es una exploración e invención de lo que un cuerpo puede hacer: sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones de los esfuerzos de nuestro ser... la danza imita los procesos por los que nos relacionamos con el mundo, conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros mismos y al espacio a nuestro alrededor”. Estas palabras resuenan en mi cabeza, cuando bailo hago un recorrido por todos estos momentos y aprendizajes. Cuando bailo invoco fuerzas poderosas que son capaces de transformarme. Cuando bailo mi cuerpo me cuenta cosas que solo él sabe.

¹ Ivy Queen (2003). Quiero Bailar. En Diva platinum edition [CD]. Los Angeles, Estados Unidos.: Universal Music Latino.

² Javier Vázquez y su salsa. (1974). Siguelo, en La verdad [LP]. Estados Unidos.: Alegre Records.

³ Mala Rodríguez, Guyana, Big Freedia (2020). Dame Bien. En MALA [Digital]. Los Angeles, Estados Unidos.: Universal Musica Latino.

⁴ ABBA (1976). Dancing Queen. En Arrival [LP]. Estocolmo, Suecia.: Glen Studio.