

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

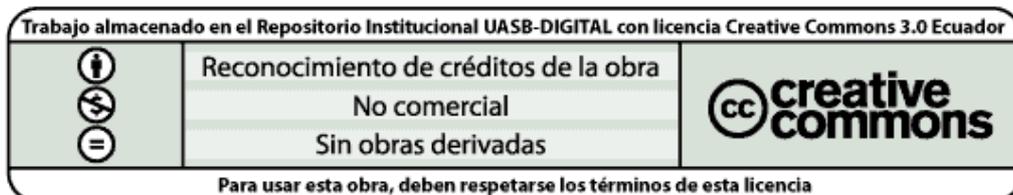
Mención en Comunicación

**Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia)
2006-2016**

Autora: Liliana Echeverri Ochoa

Director: Alex Schlenker

Quito, 2017



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, Liliana Echeverri Ochoa, autor/a de la tesis intitulada *Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia) 2006-2016* mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 07/02/17

Firma: Liliana Echeverri

Resumen

El presente trabajo versa sobre la construcción de identidad y de espacio social a través del baile y el cuerpo. Me propongo analizar cómo los usos sociales del baile participan en la construcción de identidad y de espacio social en la comuna 3 Manrique (Medellín, Colombia) en la última década. Focalicé mi atención en tres géneros: tango, salsa y hip hop. Me posiciono en una mirada interdisciplinar desde varios campos de las ciencias sociales: antropología y filosofía del cuerpo, estudios culturales y geografía crítica.

Recurro al concepto de *cuerpo* de Arturo Rico Bovio (1998) y de David Le Breton (2002; 2010), a la propuesta sobre el *baile* y la *callejería musical* de Alejandro Ulloa (2009; 2010; s.f.), a la teoría de la *identidad* de la diferencia de Stuart Hall (2010) y a los planteamientos de *espacio social* de Henri Lefebvre (1974; 2013). Postulo como conceptos propios el *cuerpo que baila* y el *cuerpo del barrio que baila*, en torno a la relación del cuerpo con el baile y con la identidad y el espacio social.

A través del método etnográfico realicé un trabajo de campo a profundidad sobre las prácticas por medio de la aproximación al hecho social y de la interacción con sus protagonistas. Hice uso de las conversaciones espontáneas y las entrevistas semiestructuradas, los recorridos vivenciales, el diario de campo y los registros orales y audiovisuales. Implementé la observación participante y la no participante.

Concluyo que el baile es partícipe de la construcción de identidad en Manrique gracias a los lazos familiares y vecinales, a los cafés y bailaderos de la 45, a la tangovía... Que ha dejado huella en el territorio a través de una iconografía, una imaginaria y una disposición de espacios para el baile y la música. Y que el baile permanece a pesar de las tensiones y cambios que han transformado en Manrique esta práctica social.

Palabras clave: baile; identidad; cuerpo; espacio social.

A mi familia que me mostró este mundo del baile en fiestas familiares cuando era niña. En especial a mi mamá que me enseñó mis primeros pasos en tropical en el patio de la casa de la abuela y que me apoyó en esta investigación a pesar de sus reservas. A mi queridísima amiga Juana Manuela por impulsarme a bailar en la universidad, a encontrar mis caminos.

A Camilo por tantas y tantas horas de conversaciones y de bailes, de fuerza física, emocional e intelectual. Por inducirme a romper esquemas. A él le debo este proyecto desde su concepción hasta su resultado.

A Alex Schlenker por escuchar siempre la misma historia y tener una palabra más para decir. Por leerme y creer en este cuento. Y a los lectores de la presente tesis, Santiago Arboleda y Alicia Ortega, por sus oportunos comentarios y su dedicación. Por compartir conmigo sus más sinceras impresiones.

A Manrique, por su acogida y por abrirme las puertas de su casa. A Gustavo Rojas del Café Alaska por el cariño, la presencia y las cervezas. A José Fernando de la Casa Gardeliana por su entrañable amistad y su constante preocupación. A los chicos de Bello Oriente, por su compañía y su dispuesta colaboración y apoyo. En especial al Pupi.

A mis profesores de baile. A Jeisson Martínez por enseñarme a mover el cuerpo en otras direcciones. A Alex Wais por compartirme sin reservas sus conocimientos. A ambos por mostrarme qué es un escenario.

Al Laboratorio en Estudios Geográficos y Territoriales de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, y al profesor Iván Escobar por el apoyo, la dedicación y los aprendizajes invaluable en este espacio. Por enseñarme a conjugar la academia con la vida.

Al convenio de becas de intercambio del Programa de Reciprocidad Ecuador-Colombia por posibilitarme la experiencia de estudiar y conocer el país ecuatoriano.

In memóriam del Café Alaska...

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo uno. Manrique: “Rinconcito tropical de Medallo”	14
1. “Manrique: un barrio que nació con el tranvía”	14
2. El tango llegó en forma de noticia trágica	22
3. Los Juanitos alimaña.....	29
4. Bello Oriente: un pueblito en la ciudad	34
5. Una apuesta por el género urbano.....	38
Capítulo dos. El cuerpo que baila	41
1. “Bailamos esta o la que pasó”	43
2. ¿Corbata azul y tacones mate?.....	61
3. Al otro lado de la pista de baile	68
4. Magia echa baile	70
Capítulo tres. Identidad: el cuerpo del barrio que baila.....	80
1. “¡Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango”	80
2. De la prohibición social a la identidad barrial	85
3. La <i>callejería musical</i>	89
4. El cuerpo del barrio que baila	99
Conclusiones.....	104
Lista de referencias	108

Lista de imágenes

Imagen 1. Comunas de Medellín	15
Imagen 2. Barrios de Manrique con rango de población	16
Imagen 3. Estratificación socioeconómica	17
Imagen 4. Mosaico de Manrique la 45 (parte baja)	18
Imagen 5. Mosaico de Bello Oriente (parte alta).....	18
Imagen 6. Hidrografía.....	20
Imagen 7. Estatua de Gardel	27
Imagen 8. Vista ascendente de Manrique	34
Imagen 9. Bello Oriente en sus inicios	35
Imagen 10. Escalas y escaleras	36
Imagen 11. Una casa en el aire	37
Imagen 12. Invitación a la milonga	45
Imagen 13. Fiesta decembrina	48
Imagen 14. Abuelo y nieta bailando	48
Imagen 15. Bailando en la disco	50
Imagen 16. Bailando reguetón	54
Imagen 17. Sillón de Bello Oriente	55
Imagen 18. Experiencias de baile urbano	59
Imagen 19. <i>Tango zapatos</i>	63
Imagen 20. <i>Tango calzones</i>	63
Imagen 21. Los urbanos.....	65
Imagen 22. Godines bailando con el vestuario	66
Imagen 23. Identidad de los colores	67
Imagen 24. Euforia	69
Imagen 25. Abrazo profundo	73
Imagen 26. De recocha	78
Imagen 27. Alfonso Zuleta, Cucharita, bailando en la casa	83
Imagen 28. La masculinidad en el Café Alaska.....	88
Imagen 29. Callejería musical	90
Imagen 30. Festival Internacional de Tango 2016 en Manrique	92
Imagen 31. Mosaico del Gardel del comercio	95
Imagen 32. Letrero del Café Alaska	96
Imagen 33. Grafiti de Bello Oriente	99
Imagen 34. La negra que baila.....	101
Imagen 35. Rostro de Gardel	101
Imagen 36. <i>Volver</i> en las escaleras	101

Introducción

Cuenta la leyenda que Manrique baila y canta. Que el tango llegó con la muerte de Gardel y se quedó en las calles, casas y cafés del barrio. Que tanto bailarines como cantantes de Manrique le pueden hacer la competencia a los mejores tangueros de Buenos Aires, y que se considere que Medellín es la segunda capital mundial de tango es debido, en gran medida, a Manrique. Que la salsa la escuchan y la bailan los muchachos de los *combos*¹ y que hasta le dieron un toque original: se baila con brinquito. No tan rápido como los caleños, que tienen un motor para mover los pies, aunque parecido.

La leyenda también cuenta que los fines de semana se reúnen los habitantes de Manrique, cierran las calles para que no transiten los carros, matan el marrano, sacan los bafles a las aceras y prenden la música a todo volumen. Niños, jóvenes y adultos *azotan baldosa* hasta que los pies no den más. Que lo más sorprendente de estas faenas es que todos saben bailar. Aquí una vuelta, allí una parada, por aquí un cortejo, por allá un trío.

Yo empecé a escuchar este tipo de leyendas urbanas alrededor del baile y la música en Manrique tras mi arribo a Medellín en el año 2005 para adelantar mis estudios de pregrado. Mi amigo Javier un día quiso aprender a bailar tango y fue a clases en la Casa Gardeliana, porque “no hay nada más simbólico que aprender tango en la casa que lleva el nombre de Gardel”. En otra oportunidad, mi amiga Natalia me contó emocionada que la habían invitado a bailar tango en Manrique y había quedado sorprendida: “el bar estaba tan lleno que la gente bailaba en las aceras y en la calle. Y todos bailaban tango”.

Estas historias sobre Manrique, la música y el baile empezaron a llamar mi atención. No obstante, no visitaba yo a Manrique por aquella época. Mi mamá siempre me decía que era un lugar muy peligroso, ya que era conocido su alto índice de criminalidad y de consumo de sustancias psicoactivas. A pesar de ello, esos comentarios seguían rondando mi cabeza y mi curiosidad aumentaba a medida que aumentaba mi pasión por el baile.

Por esta razón, insistí en mi idea. En la actualidad tuve la oportunidad de aprovechar mis estudios de posgrado para acercarme a Manrique y a su modo de

¹ Los *combos* son grupos delincuenciales vinculados con el narcotráfico, el sicariato, la extorsión y el control del territorio.

vida. Así que me puse en la tarea de aplicarme a visitarlo en busca de la leyenda, para conocer sus experiencias con la música y el baile de la mano de sus habitantes.

La pregunta central o el objetivo general que guio esta experiencia es cómo los usos sociales del baile² participan en la construcción de identidad y de espacio social en la comuna 3 Manrique (Medellín, Colombia) desde 2006 hasta 2016. Para dar respuesta a este interrogante me tracé tres objetivos específicos: 1. Elaborar una panorámica social, histórica y cultural de la comuna Manrique y una contextualización en torno a los géneros musicales que allí se bailan; 2. Analizar el cuerpo en movimiento a través de la experiencia personal y colectiva de la práctica de baile en la comuna por medio de interrogantes como quiénes bailan, con quiénes, por qué, en dónde, etc.; 3. Proponer al baile³ como elemento constructor de identidad en Manrique y leer el espacio como un cuerpo donde el baile deja huella.

Es sabido que en Medellín se baila en muchos barrios y sectores. Y que quizá existan más lugares de baile en zonas como la calle San Juan o el Barrio Antioquia. No obstante, he elegido como escala a Manrique por las razones personales ya mencionadas y por lo interesante que me resulta la conjugación entre la historia musical de Manrique, los cambios urbanos que ha sufrido, la proliferación de las academias de baile y la vida comunitaria que se descubre alrededor del baile.

Visto el territorio extenso que comprende la comuna, he de precisar que esta es una investigación discontinua espacialmente. Sin dejar de hacer mención a diferentes barrios y sectores, focalizaré mi atención en dos zonas: la calle 45 (especialmente entre los barrios Manrique Central 2, El Pomar y Campo Valdés 2) y

² He decidido hablar de baile y no de danza porque un gran número de las personas con quienes establí conversaciones en Manrique usan la palabra baile, y al interrogarlos sobre ambos conceptos, consideraban que no existía diferencia alguna. Jaime Londoño, profesor del grupo de baile Las Pilositas y Los Pilositos, fue una de las excepciones a la regla: “La danza es una normatividad para mí. Para practicar danza necesito saber coordinación, planimetría, planigrafía, ritmo; tengo que ejecutar mis movimientos en diferentes métricas del sonido. En cambio, el baile es popular, lo que yo pueda mover, lo que yo pueda hacer a través de un ritmo. No necesito ese cúmulo de reglamentos que se requieren para ejecutar una buena danza” (comunicación personal, 6 de mayo de 2016). De esta forma, intento superar el “prejuicio social y cultural” que Ulloa (s.f., 127) desvela a la hora de diferenciar danza y baile: algunos estudiosos insisten en adjudicarle a la primera un componente artístico del que el segundo adolecería.

³ En mi propuesta de investigación planteo estudiar el baile en Manrique. No obstante, durante mi trabajo de campo me encontré con la estrecha e indisoluble relación entre música y baile. Puesto que bailar es corporizar la música a través del movimiento. Es decir, fui consciente de que en un estudio sobre baile no se puede excluir la música ni a los aficionados y coleccionistas de tango, porque ellos también establecen relaciones con los bailarines, la música, la identidad y el espacio social. Por este motivo, hago alusión a la música en varios momentos de la tesis.

Bello Oriente⁴. Los he elegido por su fuerte filiación con el baile, porque presentan diferentes características (geográficas, socioeconómicas, de acceso a servicios e inversión estatal...) y porque viven el baile de diferentes formas (en una zona más institucionalizado, en la otra más comunitario). Asimismo conviene añadir que no hablo de un Manrique cercado y aislado por las rayas administrativas del mapa, ya que los territorios se configuran también en comunión con otros sectores de la ciudad. Por ejemplo, hago referencias a la relación de Manrique con el centro de la ciudad, y al proponer a la 45 como uno de los ejes centrales de indagación, soy consciente de que estoy hablando de la frontera de la comuna Manrique, el lugar donde se encuentra y se relaciona con otra comuna y otros barrios.

He seleccionado como delimitación temporal la última década porque desde el año 2006 hasta la actualidad han ocurrido acontecimientos que han repercutido en las dinámicas culturales de la comuna, entre ellas, las relacionadas con el baile. No obstante, hago mención de sucesos históricos que han confluído para que Manrique sea lo que es hoy. Los hechos más significativos de la última década son las transformaciones urbanas, el cambio generacional y la ola de violencia. Me interesa hacer hincapié en las tensiones producidas por las transformaciones urbanas debido a la implementación de Metroplús, el sistema de transporte masivo de la ciudad, para favorecer la movilidad, el impulso del comercio y la internacionalización de la ciudad.

La importancia de llevar a cabo estudios de este tipo radica, por un lado, en la necesidad que subsiste en el campo del baile y la danza de documentar, analizar, escribir, dialogar y aumentar los repositorios de estudios sobre baile. Ya que las cifras de investigación en danza en Colombia hablan del déficit de investigación en este campo cultural: según Colciencias, para el año 2011, del 7 % correspondiente al área de artes escénicas, solo el 2 % fueron de investigación en danza. “La disciplina con menor producción era el área de danza. Igualmente, es la disciplina que tiene un menor número de académicos con estudios de posgrados y, asimismo, de personas dedicadas al registro, y a pensar formas de medición para este conocimiento” (Santamaría-Delgado *et ál.* en Salazar Ospina 2012, 178).

Adicionalmente, hago eco de las posturas de Arturo Rico Bovio (1998) y de Henri Lefebvre (2013) sobre el cuerpo: un proyecto revolucionario y liberador hoy,

⁴ La información disponible sobre Bello Oriente es considerablemente poca; de allí que el lector pueda encontrar desproporcionadas las menciones a Bello Oriente en comparación con la 45 o Manrique.

que se vaya en contravía de la “irracionalidad de nuestras culturas, encadenadas a ritmos productivos impropios para su realidad” (Rico Bovio 1998, 168), debe implicar una reapropiación del cuerpo y una reapropiación del espacio. Es decir, considero importante realizar este tipo de indagaciones para propiciar la construcción de nuevos procesos identitarios y nuevos tejidos sociales. Además, pienso que es necesario apostarle más a proyectos culturales en nuestra ciudad que velen por la conservación de la memoria histórica y las tradiciones de nuestros barrios y de nuestra gente, y para que nuestro patrimonio material e inmaterial no siga siendo destruido y no quede en el olvido.

A cuatro categorías de análisis recurrí en mi indagación: *baile*, *cuerpo*, *identidad* y *espacio social*. Para ello, me posicioné en una mirada interdisciplinar desde varios campos de las ciencias sociales: antropología y filosofía del cuerpo, estudios culturales y geografía crítica. Me basé en el concepto de *cuerpo* de Arturo Rico Bovio (1998) para sustentar que el cuerpo es una mixtura de varios elementos y que, por tanto, se debe estudiar en su complejidad. Para una comprensión del cuerpo social en el baile me remití principalmente a Alejandro Ulloa (2009; 2010; s.f.), de quien tomé prestados conceptos como *bailadores* y *bailarines* para establecer la diferenciación entre los cuerpos que bailan. Además amplié dichos conceptos para conjugarlos con los espectadores. Ulloa también fue fundamental para comprender la función del vestuario en la práctica de baile y los códigos de comunicación no verbal que establece la pareja. También fueron valiosos los aportes de David Le Breton (2002; 2010) sobre el componente moral del uso del vestuario y la relación dialéctica que se establece entre los espectadores y el cuerpo que baila en escena.

Para desarrollar la categoría de *identidad* me apoyé en Stuart Hall (2010), autor ubicado en la teoría de la identidad de la diferencia, para contar la historia de quién es y cómo es Manrique. Desde allí postulo que la mismidad del tango tuvo que vérselas con la otredad de la salsa y el género urbano para ser partícipes de la construcción de identidad en Manrique. Por último, la categoría del *espacio social* la trabajé desde los postulados de Henri Lefebvre (1974; 2013) para analizar la tensión entre las prácticas sociales del espacio y las representaciones del espacio de políticos y urbanistas. Adicionalmente, volví sobre Ulloa (2009) para vincular el espacio público con las expresiones artísticas musicales en el concepto de *callejería musical*.

Ahora bien, para llevar a cabo mi propuesta de análisis consideré necesario postular dos conceptos que remiten a la experiencia corporal de identificación del

baile situado. El primero es el *cuerpo que baila*, que hace referencia a ese cuerpo del movimiento, del ritmo, de la identidad colectiva, de la herencia familiar y vecinal, entre otros. El segundo es el *cuerpo del barrio que baila*, mediante el cual conjugo espacio social, identidad, cuerpo y baile. Es decir, en este concepto reúno las cuatro categorías de análisis para plantear conclusiones sobre mi lectura de la leyenda urbana de Manrique.

La metodología que implementé es de corte cualitativo: conocí a profundidad las prácticas por medio de la aproximación al hecho social y de la interacción con sus protagonistas y no por medio de estadísticas. Es decir, recurrí a un método etnográfico que me permitió incluirme en la cotidianidad del baile en una perspectiva de trabajo que se extendió por varios meses. De allí que en esta investigación tenga mucho peso el trabajo de campo, pues lo que me interesa analizar es la experiencia particular de Manrique. Por esta razón, le doy preeminencia a la información suministrada por la misma comunidad.

Entre las técnicas que empleé para recabar la información están las conversaciones espontáneas y las entrevistas semiestructuradas. Platiqué con líderes comunitarios, profesores de baile, bailadores, bailarines, espectadores, administradores de bares y de instituciones, niños, jóvenes y adultos... Los recorridos vivenciales me permitieron conocer el espacio social y relacionarme con diferentes protagonistas de esta historia. Hice uso del diario de campo para documentar emociones y detalles de la experiencia en campo. Registré las prácticas con ayuda de audios, videos y fotografías; algunas fotos y transcripciones de audios las incluí en el cuerpo del texto.

Fue imprescindible para mi investigación la observación participante. Considero que utilizar mi propio cuerpo como herramienta es un principio básico para este tipo de indagaciones, puesto que mi experiencia como bailarina me permitió hablar con más propiedad de las prácticas de baile de la comuna y aguzar los sentidos para una comprensión integral del hecho social. Fui alumna en algunas clases de baile y hasta profesora en otras; fui espectadora de eventos de baile programados por la Alcaldía o por la comunidad; participé en reuniones sobre las decisiones a implementar en el territorio; escuché música y bailé en bares, milongas, discotecas y fiestas familiares. Y también practiqué en algunas situaciones la observación no participante.

Mi fuente primaria es la información recolectada directamente en campo con los protagonistas de la práctica, a través de las conversaciones y de mi participación en clases, eventos y festividades. Las fuentes secundarias a las que recurrí son documentos escritos por fundaciones pertenecientes al barrio o por la Administración Municipal; las historias de Manrique con tono personal y autobiográfico escritas por habitantes de los barrios en el marco del concurso “Escriba la historia de su barrio” impulsado por la Alcaldía Metropolitana de Medellín y la Secretaría de Desarrollo Comunitario, y la teoría relacionada con mis categorías de análisis.

Quedaron por fuera de la investigación algunas temáticas que me habría gustado incluir. No obstante, quedan como materias pendientes para continuar a futuro la investigación. Por ejemplo, solo ahondé en los géneros musicales con los cuales yo tengo cierta cercanía, que me han llamado la atención o que yo sabía de antemano que existían en la comuna. Para mí fue toda una sorpresa encontrarme con la proliferación de grupos de baile folclórico de los adultos de la tercera edad y con el gusto exacerbado de los jóvenes por el reguetón. También sería interesante ampliar el estudio a más grupos, expresiones y territorios. Por ejemplo, incluir otros barrios como La Cruz, que también tiene su forma particular de vivir el baile. Asimismo, cuento entre los temas pendientes a continuar la identidad étnica en relación con el baile de los negros venidos del Chocó. Si bien es un tema que se insinúa en este estudio, no lo desarrollo en profundidad por falta de espacio, ya que en cien páginas no hay mucho chance para ahondar en ciertas temáticas; considero que este tema merece más detenimiento del que podría haberle dado en el presente escrito. Valdría la pena ampliar la investigación en estas perspectivas de estudio para una próxima oportunidad.

La primera tarea que me propuse en esta indagación fue entender cómo Manrique ha llegado a ser como es hoy. Y de eso se trata el primer capítulo: de comprender cómo Manrique ha ido tejiendo la historia de su territorio y de su gente con la música, porque la historia del baile y de la música en Manrique va de la mano con la historia y la construcción y expansión del barrio. Es decir, esta leyenda se va formando desde los inicios de Manrique como barrio, alrededor de los años 20.

En el segundo capítulo me pregunté por ese cuerpo que baila en Manrique: cómo está constituido, a quién pertenece, con quién y de qué forma establece relaciones, a qué eventos asiste, cómo prepara su cuerpo para el baile, cómo se comunica con otro cuerpo, qué lo motiva a poner el cuerpo en movimiento, etc. Al

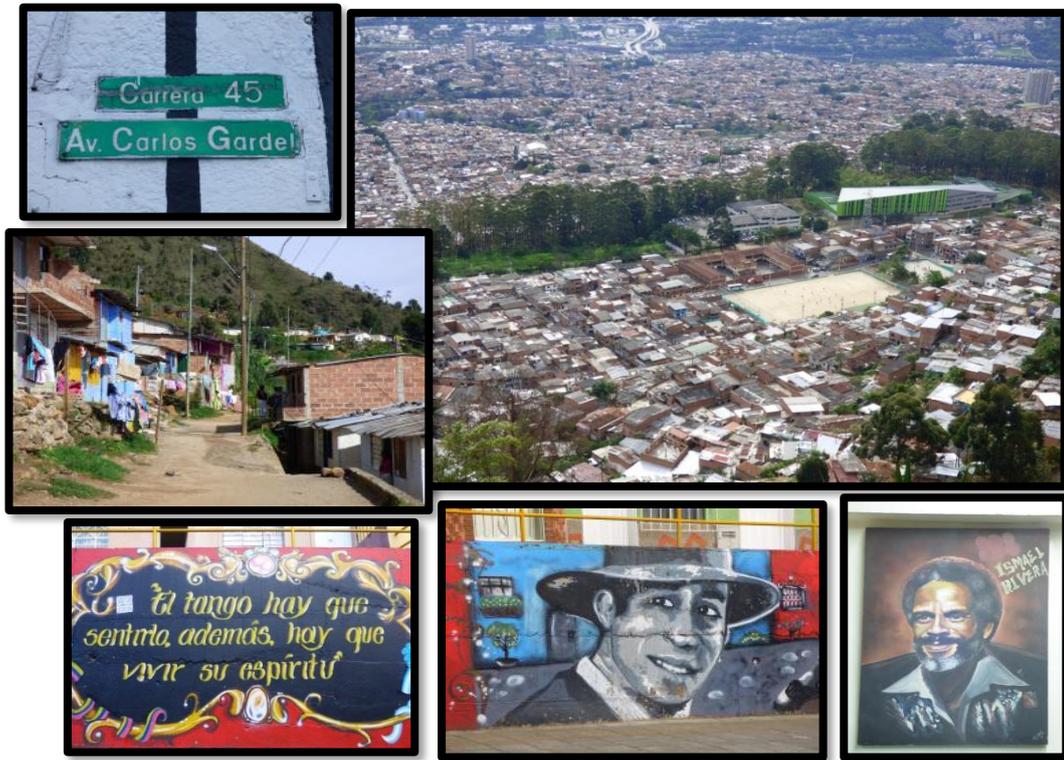
mismo tiempo, dejé insinuados algunos vínculos entre el cuerpo, el baile, la identidad y el espacio como abono para el capítulo siguiente.

En el tercer capítulo exploro, por un lado, los territorios de la identidad construida a partir de las prácticas de música y baile en Manrique y, por otro, el uso y la apropiación de los espacios de los cuerpos que bailan. Mi último propósito fue postular el concepto *cuerpo del barrio que baila* para demostrar el maridaje de baile, cuerpo, identidad y espacio en Manrique.

Cada capítulo tiene una intencionalidad diferente. Esto es, los capítulos están distribuidos de forma estratégica, de menor a mayor complejidad. El primero cumple una función histórica: contextualiza al lector en la constitución de Manrique como comuna y describe cómo llegaron algunas prácticas artísticas al territorio. El segundo tiene un papel antropológico e incluso periodístico: ubica al lector en el presente de las experiencias sociales de baile y lo introduce en la teoría del cuerpo que baila. El tercero tiene el cometido de conducir al lector por terrenos más teóricos y propositivos: para abordar los temas de identidad y espacio social, y su relación con las temáticas planteadas en el capítulo anterior. Y para proponer el concepto-metáfora del *cuerpo del barrio que baila*.

Capítulo uno

Manrique: “Rinconcito tropical de Medallo”⁵”



1. “Manrique: un barrio que nació con el tranvía”⁶”

Antes de adentrarme en la historia de Manrique y de las prácticas de baile y música de sus habitantes considero necesario, en primera instancia, ubicar a Manrique en un mapa de ciudad. Medellín está dividido en dieciséis comunas⁷; Manrique es la comuna 3. Está ubicada en el sector nororiental de Medellín y comprende veinticinco barrios de la ciudad⁸, a saber: Manrique Oriental; Manrique

⁵ Medellín es llamada comúnmente *Medallo* en algunos sectores populares de la ciudad.

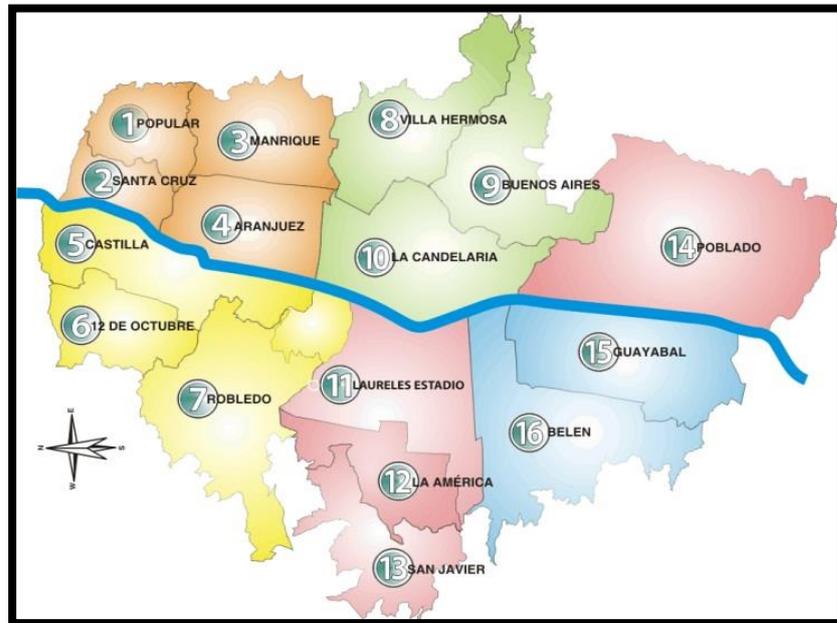
⁶ Tomo prestada esta expresión del título de la investigación adelantada por Los Yepes (1986) en su historia del barrio Manrique en el marco del concurso de la Alcaldía Metropolitana de Medellín y la Secretaría de Desarrollo Comunitario.

⁷ Una comuna es una división política administrativa urbana que agrupa diferentes barrios y áreas institucionales.

⁸ Según el Decreto 346 de 2000 sobre sectorización de barrios y comunas de Medellín, la comuna 3 tiene quince barrios. No obstante, los habitantes de Manrique consideran que los diez restantes son barrios y no sectores por el alto flujo de personas que se establecen en estas zonas. En consonancia

Central; El Pomar; El Raizal; Las Nieves; Versalles 1, 2 y sector sur; San José La Cima 1 y 2; Bello Oriente⁹, María Cano Carambolas; La Cruz; La Honda; San Blas; Las Granjas; La Salle; Santa Inés; Balcones del Jardín; Brisas del Edén; Brisas del Jardín; Jardín; Barrios Unidos; Probien, y Campo Valdés 2.

Imagen 1. Comunas de Medellín



Fuente: Alcaldía de Medellín. Página web oficial. Mapas Medellín.

La comuna 3 asciende por una ladera de fuerte pendiente y se extiende desde su parte baja (oeste) en la calle 45 hasta el borde montañoso del plan alto de Santa Elena (este), corregimiento de Medellín. Al norte limita con la quebrada El Zancudo y al sur con la quebrada El Ahorcado. La comuna Manrique comprende un territorio de 549 hectáreas, equivalentes al 4,95 % del territorio urbano de la ciudad de Medellín.

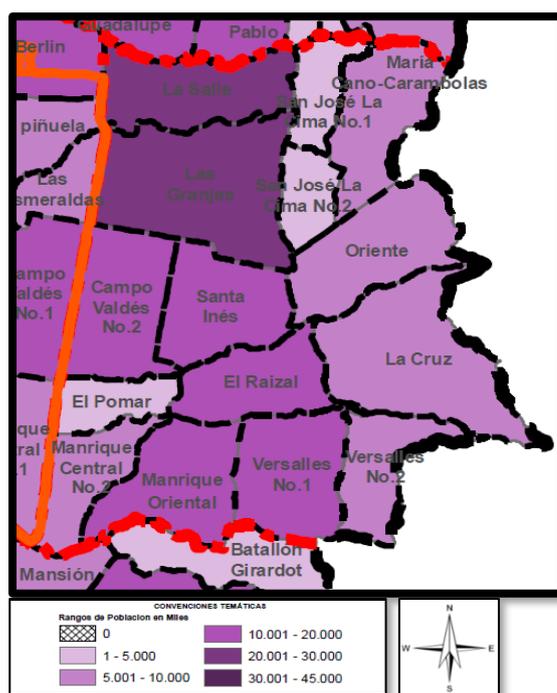
En la imagen 2¹⁰ se muestra la densidad poblacional de la comuna para el año 2012. La mayor concentración de la población se encuentra en la parte baja de la comuna con dirección norte, en los barrios La Salle y Las Granjas, con un aproximado entre 20.000 y 30.000 habitantes. En los barrios de la zona alta se presenta menos densidad poblacional; entre 5.000 y 10.000 habitantes por barrio.

con lo anterior, me basaré en la percepción de los habitantes de Manrique para la delimitación territorial de la comuna.

⁹ Desde la Administración Municipal se nomina como Oriente. Sin embargo, todos los habitantes del barrio lo llaman Bello Oriente. Por tanto, este es el nombre con el que lo nombraré a lo largo del texto.

¹⁰ Por ser mapas oficiales, solo se delimitan los quince barrios reconocidos por el decreto.

Imagen 2. Barrios de Manrique con rango de población



Fuente: Departamento Administrativo de Planeación 2012 con énfasis propio

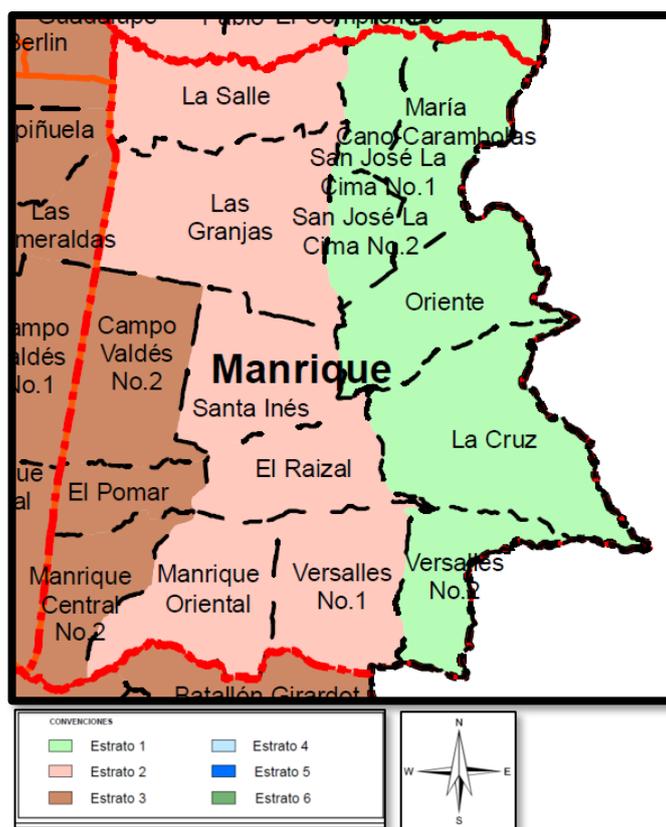
Se estima que en el año 2014 había un total de 158.877 pobladores. Esto es, en la comuna 3 habita el 6,54 % de la población de Medellín para ese año. Lo anterior convierte a Manrique en la quinta comuna más poblada de la ciudad. Esta situación se explica por el alto flujo de personas desplazadas y víctimas del conflicto armado que arribaron al territorio desde otras regiones. En particular, alojadas en la parte alta de la comuna (Alcaldía de Medellín 2014).

Dicha población requiere una atención específica para cubrir necesidades de salud, vivienda, alimentación, recreación y deporte. Sin embargo, la intervención del Estado en este frente no ha sido satisfactoria. De allí que la población vulnerable continúe viviendo en condiciones precarias. Así lo revela el mapa de estratificación¹¹ socioeconómica de la comuna (ver imagen 3).

Los estratos socioeconómicos prevalecientes son el 1 y el 2, los más bajos. Justamente en los territorios donde se instala más población desplazada. El estrato 3 prevalece en las zonas más bajas de la comuna, aunque su presencia es minoritaria. Debe notarse que están ausentes los estratos 4, 5 y 6.

¹¹ El Congreso de Colombia dictó la Ley 142 de 1994, “por la cual se establece el régimen de los servicios públicos domiciliarios”. La estratificación socioeconómica en Colombia quedó definida según las características de la vivienda, de acuerdo con una escala de 1 a 5, así: 1 (bajo-bajo), 2 (bajo), 3 (medio-bajo), 4 (medio), 5 (medio-alto) y 6 (alto).

Imagen 3. Estratificación socioeconómica



Fuente: Subdirección Metroinformación 2012 con énfasis propio

También se puede deducir a partir del mapa que las zonas más cercanas al centro de la ciudad y más bajas cuentan con una mayor estabilidad económica (zona suroeste). Incluso, tienen mayor acceso a transporte y servicios públicos, mejor planeación del territorio, mayor inversión estatal, mejores condiciones de las viviendas, etc. Mientras más alejados los territorios del centro y más altos en la pendiente, menos estabilidad económica. En las zonas más altas, las casas están construidas con palos y madera, las calles son estrechas y con poca continuidad, hay mínimo acceso a servicios públicos, etc. En conclusión, “la comuna 3 – Manrique cuenta con una infraestructura moderada, para atender las necesidades en educación, salud, cultura y recreación de sus habitantes. Gran parte de la existente se concentra en la parte baja de la Comuna, mientras que los sectores más altos evidencia todavía marginación social” (Alcaldía de Medellín 2014, 107).

Imagen 4. Mosaico de Bello Oriente (parte alta)



Fuente: archivo personal.

Imagen 4. Mosaico de Manrique la 45 (parte baja)



Fuente: archivo personal.

Asimismo, en las partes altas adolecen de:

un subsistema de espacio público que se articule con el sistema de ciudad, ya que las vías, andenes y espacios públicos efectivos en estos sectores carecen de regulación, son precarios y generalmente desarticulados, pues en su gran mayoría son antes que espacio público, áreas residuales del proceso de urbanización informal. Paralelamente a las dinámicas propias de la planificación urbana, se presenta una realidad relacionada con el incumplimiento de los propósitos del ordenamiento: el crecimiento acelerado de los asentamientos irregulares en las periferias de la ciudad, como es el caso de la franja alta de la Comuna 3 – Manrique, que da como resultado una “ciudad irregular”, construida al margen de la ciudad planificada, con omisión

de las normas de construcción, con lo cual se implementan mecanismos precarios y deficitarios en los barrios de la periferia, situación que amenaza con derrumbar los postulados de igualdad y libre acceso a los espacios de ciudad. (Alcaldía de Medellín 2014, 111)

Adicionalmente, los barrios ubicados en las zonas altas (entre ellos Versalles 1 y 2, Bello Oriente, San José de la Cima 1 y 2, La Cruz y Carambolas) deben enfrentar un problema más. Su suelo ha sido declarado como zona de riesgo no recuperable. Es decir, por la inestabilidad y la alta pendiente del terreno, esos territorios deben ser desalojados y sus habitantes deben ser reubicados. En su lugar, el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) 2014 propone realizar en la zona un jardín circunvalar para el disfrute de locales, nacionales y extranjeros.

Con respecto al tema del uso del suelo, participé en una reunión el 27 de agosto de 2014 para la discusión del POT con la comunidad. Los habitantes de Manrique sentaron su posición de rechazo frente a las disposiciones de la Administración. Sus sólidos argumentos, su amor por el territorio y la defensa del tejido social de los barrios reinaban en el ambiente. Entre sus comentarios resaltaba la idea de que ellos son desplazados por la violencia y que ahora la Administración quiere desplazarlos nuevamente, en vez de protegerlos y asegurarles una vida digna. Y también retumbó en el aula una frase que me impactó personalmente: “No hay zonas de alto riesgo, sino zonas de alto costo”.

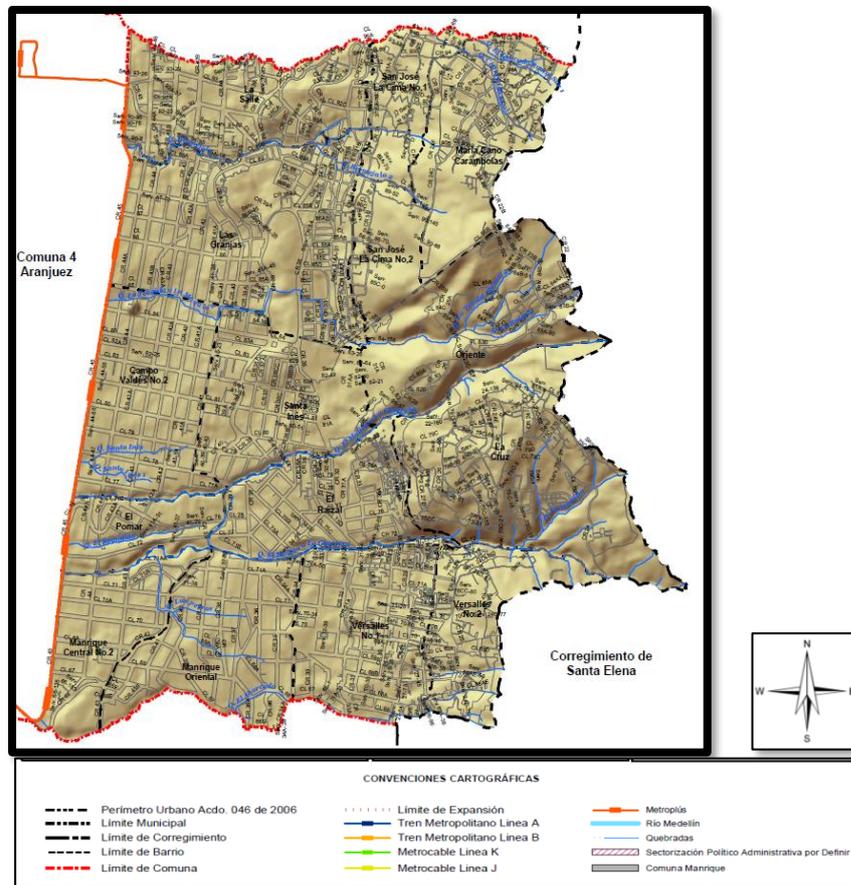
El Estado ha tenido tan poca presencia en estas zonas periféricas de la ciudad que brindarles condiciones dignas a estas familias significaría una fuerte inversión; en este sentido, el Municipio de Medellín sigue estando en deuda social con las zonas altas. La academia también apunta en esta misma dirección. El profesor Iván Escobar¹² de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín expresó que las zonas de alto riesgo dejan de ser de alto riesgo cuando se comercializan, y mientras tanto, exigen de inversión a la administración pública.

Ahora bien, entre los elementos físicos con más importancia para la comuna está la amplia red hídrica. Su relevancia radica en que esta demarca en la actualidad los límites de la comuna y los barrios, y antaño marcó el camino de los asentamientos urbanos, puesto que las personas buscaban el agua para consumo en sus hogares. Las quebradas hacen su recorrido de oriente a occidente, y la mayoría tienen su nacimiento en el plan alto de Santa Elena. En general, las quebradas han

¹² En el curso “Ordenamiento Territorial” del Laboratorio en Estudios Geográficos y Territoriales dictado durante el segundo semestre de 2014 en la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.

sido ocupadas, desviadas y tapadas. No obstante, ello se ha convertido hoy en una problemática ambiental, ya que no están protegidas las riberas de los cauces y son zonas geológicamente inestables, con riesgo de inundación.

Imagen 5. Hidrografía



Fuente: Subdirección Metroinformación 2012 con énfasis propio

Manrique es un poblado relativamente nuevo. Al principio del siglo XX, el panorama de la ladera era bien distinto. Manrique era solo fincas y haciendas pertenecientes a personas adineradas. Por ejemplo, Manrique Central era la hacienda Berlín y Manrique Oriental, establecido posteriormente en la parte alta de Manrique Central, era dos fincas grandes: La Marina y La Favorita. Ahora bien, ¿cómo estas grandes haciendas terminaron convertidas en uno de los principales barrios de la ciudad? La respuesta es sencilla: los terrenos se vendieron para lotearse. Así Manrique empezó a poblarse de pequeños caseríos.

Por estos mismos años, en 1923, se inauguró el tranvía que comunicaba el centro de la ciudad con el sector nororiental. Para ese entonces, Manrique Central ya había sido fundado en 1919. El tranvía trajo consigo más migrantes, quienes no solo aprovechaban el transporte, sino que también se establecían cerca de las quebradas

para aprovechar sus aguas. De esta suerte, el poblamiento de Manrique se dio en un principio básicamente en torno a dos elementos básicos: la quebrada El Ahorcado y en la dirección de la ruta del tranvía, referentes que en la actualidad coincidirían con la demarcación de la comuna, en los límites con la comuna 8 Villa Hermosa y la comuna 4 Aranjuez.

El tranvía de Manrique venía desde Parque Berrío, el corazón de la ciudad, hasta el sector conocido como Palos Verdes en Manrique. En este punto se desviaba a la derecha y avanzaba en sentido norte hasta llegar a la terminal. Este último trayecto del tranvía dio vida a la calle principal de Manrique: la 45, llamada posteriormente avenida Carlos Gardel. Y este no fue el único tranvía que tuvo Manrique. Gracias a su ubicación estratégica con respecto a zonas cercanas de la ciudad, en Manrique se construyó el expreso de Oriente, un tranvía que comunicaba la ciudad con el Oriente Antioqueño desde Manrique. Así, este territorio ganó un nuevo protagonismo en la ciudad. Es decir, el tranvía facilitó la comunicación de Medellín con la zona oriental del departamento, posibilitó el transporte de pasajeros y de carga, delimitó la ruta de asentamiento de pobladores en el barrio... Y como la gente no viaja sola, sino que viaja con sus costumbres, sus ideas, sus sueños... también llevó la música desde Guayaquil, barrio del centro de la ciudad, hasta Manrique. Así llegó la vida y la alegría a este “rinconcito tropical de Medallo”, llamado así por Hugo Ochoa (1994, 5) en su historia de Manrique.

“Antes de que Gardel muriera en Medellín, en esta ciudad ya se escuchaba tango. Desde finales de los veinte, llegaba en discos que viajaban en el Ferrocarril de Antioquia desde Puerto Berrío, en el Magdalena” (Castro 2015). Estos discos provenían de contrabando desde Buenos Aires; por un lado grababan bambuco y, por el otro, tango. El tango llegó en ferrocarril a Guayaquil, “el principal barrio del tango en Medellín” (Castro 2015) para la fecha.

En los alrededores de la terminal de transportes de Guayaquil había varios bares. Allí las meseras y prostitutas eran quienes bailaban tango con los campesinos o comerciantes que arribaban a la ciudad por medio del ferrocarril desde diferentes pueblos antioqueños. No obstante, el ferrocarril no fue el único medio de transporte por el que viajó la música en el siglo XX. Las chivas y sus terminales también hicieron su parte. Los choferes frecuentaban los bares y se dejaban atrapar por las voces melancólicas de los tangueros argentinos. Y llevaban estas melodías por los barrios de la ciudad.

Así me contó esta historia Jaime Jaramillo Panesso, integrante de la Asociación Gardeliana de Medellín:

La Plaza de Cisneros también era terminal del tren, pasaba el tranvía, los carros de escalera que llegaban también de los pueblos y también las flotas de los barrios que llegaban allá a la plaza a recoger mercados. Entonces el tango se expande a través de los choferes y los transportadores; se va a las terminales de los buses, por ejemplo, las terminales del tranvía en el barrio Buenos Aires, en Sucre, en Manrique. Los elementos de transporte de la época se vuelven correo de transmisión. No el instrumento, sino las personas que lo manejan. Y eso hace que lleguen a las terminales los tangos. Y luego se expande un poco a los demás cafés y bares de los barrios. (Jaime Jaramillo Panesso, comunicación personal, 27 de octubre de 2015)

♪*Todo tiene su final, nada dura para siempre, tenemos que recordar que no existe eternidad*♪, canta Héctor Lavoe. Por diferentes motivos, el tranvía de la ciudad dejó de funcionar en 1951 y ahora ni siquiera quedan sus rieles para memoria y remembranza de sus habitantes, pues “fueron recogidos o recubiertos por el asfalto”, cuentan los Yepes (1986, 10) en su historia. El tranvía se fue, pero la música se quedó.

2. El tango llegó en forma de noticia trágica

En el mundo del tango hay una discusión: si Gardel es francés o es uruguayo. Pero lo que hay que estar seguro es que Gardel murió en Medellín. No vale la pena ponernos a pelear por eso.

Jaramillo Panesso 2015

En Manrique se recuerda un hito que marcó la llegada del tango al barrio: la muerte de Carlos Gardel el 24 de junio de 1935 en el aeropuerto de la ciudad; el tango llegó así a Manrique en forma de noticia trágica. Podría decir que la historia de la música de Manrique se divide en dos: antes de la muerte de Carlitos, como se le conocía por cariño, y después. No porque antes no se escuchara música ni se bailara, sino porque de la mano de la muerte de Gardel, el tango llegó para quedarse en el barrio.

“Si Gardel hubiese muerto de un infarto del miocardio en su lecho del Abasto, Medellín no sería tanguera”, así lo declara Alberto Aguirre en 2006. Según su investigación, Gardel en vida no tenía tantos adeptos en Medellín: “Cuando vino a Medellín no tuvo ningún éxito. Llegó el lunes 10 de junio de 1935. *El Colombiano* trae la noticia en escueta columna de la primera página, sin foto, y se limita a decir

que “tuvo un recibimiento entusiasta”¹³. Apenas estaba ganándose un nombre en la ciudad cuando sucedió el siniestro. No obstante, después de ese fatídico día, los medellinenses se interesaron como nunca en los tangos, el baile y las películas de Gardel.

El amor por Gardel trascendió coyunturas y personalidades. Coyunturas porque no fue una moda que nació con la muerte y se difuminó cuando la noticia dejó de aparecer en la portada de los principales diarios del país, y personalidades porque no solo se trató de un amor por Gardel, sino que despertó una pasión por el tango entre cantantes, bailarines, coleccionistas y asiduos visitantes de los cafés de Manrique. Otros cantantes argentinos que tuvieron gran acogida fueron Agustín Magaldi, Alberto Gómez, Agustín Irusta y Charlo (Iral 1994).

El tango se bajó del tranvía y los buses para alojarse en las tabernas y cafés de la 45. A estos lugares concurrían los vecinos de Manrique a escuchar la musicalización de historias escritas en lunfardo y a tomar tinto, gaseosa o licor. *Cuesta abajo, El día que me quieras, Volver, Tomo y obligo, Sus ojos se cerraron*, fueron las canciones de Gardel que se escucharon a diario en las calles de Manrique, incluso en las voces de los cantantes criollos que se lanzaron a interpretar al máximo expositor del tango canción.

En mi primera conversación con José Fernando, actual administrador de la Casa Gardeliana, le pregunté por qué él consideraba que Gardel había cogido tanta fuerza en el barrio. Me dijo que su teoría era que la proliferación de bares y tabernas en el barrio Manrique, asociadas al alcoholismo y la prostitución de la época, fue el ambiente propicio para que el tango y su melancolía hicieran nido y amasaran una identidad que llega hasta nuestros días.

Según David Gómez, el tango llega a Medellín en el momento en que se desencuentran en la ciudad dos formas de estar en el mundo: la urbana y la rural.

¹³ Alberto Aguirre (2006) se basa en la información publicitaria del periódico *El Colombiano* sobre la presentación artística que Gardel realizó en Medellín días antes de su muerte. Y concluye: “Sus actuaciones –sólo dos– estaban previstas para el martes 11 y el miércoles 12, ‘faltando un cuarto para las nueve de la noche’, en el Circo España, que no era un teatro sino una carpa en la que se desarrollaban funciones de toros, de circo y de farándula. No da noticia el periódico de la primera presentación. Dice que en la segunda ‘se presentó fuerte lluvia, lo que obligó a los habitantes a recogerse muy temprano’. O sea, que no fue casi nadie. Entonces el empresario, Alberto Mejía, anunció que harían una tercera presentación ‘el jueves 13, a precios populares’, esto es, a sesenta centavos luneta y a veinte centavos general. Para tener una medida, la entrada a cine en ese mismo Circo España valía cuarenta centavos. Cuando un espectáculo fracasa, hay alargue a precios reducidos. Pero se mató a los diez días, nadie se acuerda del fracaso y sucede la adoración funeraria, que alcanza la eternidad”.

Para que estos nuevos integrantes fueran aceptados estos tendrían que calzar sus pies, limpiar su cuerpo, cuidar sus maneras, trabajar, educarse, producir, ahorrar, verse bien, civilizarse, es decir contribuir con el desarrollo. El desencuentro de ambas posturas produciría un nuevo orden social que será vehiculizado por el tango en las márgenes de una ciudad. Es entonces desde las costuras del relato del progreso, desde el margen, desde lo que oculta y niega ese pacto social, que el tango permitirá que un grupo específico de actores pongan en cuestión la reglas del juego. Produciendo, así, un orden propio. (Gómez 2013, 5)

Ese orden al margen de la ciudad que menciona Gómez se relaciona en Manrique precisamente con las tabernas y los bares. A estos espacios confluían los desplazados y los migrantes a buscar sociabilidad y diversión, ya que no siempre lograban encajar en las lógicas de la ciudad: limpieza, educación, ahorro, desarrollo... Vivían y viajaban con la nostalgia del pasado. Allí es que entra el tango en escena:

Mejor dicho, fue por la desaparición de su mundo rural y su llegada a la ciudad que surge el tango como expresión de las nuevas formas de estar juntos. Dice Héctor Velásquez Lema que el tango no se puede explicar en una sociedad pre-capitalista, pues este es expresión de formas de un nuevo modelo económico, va a ser expresión de nuevas culturas; clase obrera, desempleados, y marginales. (Gómez 2013, 23)

El tango de la cantina, siguiendo a Gómez, hizo posible que personas provenientes de diferentes lugares hicieran comunidad por medio de la identificación con una música y un sentimiento. En ese espacio y a través de esa música hubo relaciones entre aquellas personas que se sentían impotentes ante el medio. Las quejas, las incomodidades y los sinsabores empezaron a gritarse y entonarse en melodía de tango.

Desde el sector de Palos Verdes en la calle 67 hasta la calle 80 había mal contados treinta locales, entre bares, cantinas y cafés. El Río de Oro, la Cita, el Perlitas, Cien Guitarras, el Rincón de Buenos Aires, el Templo del Tango, el Califa, el Molino, el Bar D'Arienzo, los Cuyos, Bar Social, Esquina del Tango, Farolito, el Orfeón, Bar el Oasis, Callejón de la 45, Bar Central, Café Alaska, son los nombres que recoge la historiadora Luz Marina Jaramillo en una investigación en el marco del programa de Memoria y Patrimonio de la Secretaría de Cultura Ciudadana (Spitaletta y Gómez 2016).

El Café Alaska, por ejemplo, tiene vida desde 1939, según la documentación que reposa en el Archivo Histórico de Medellín. Está ubicado en la carrera 45 con calle 79. Fue un sitio de encuentro para trabajadores de empresas como Coltejer y Fabricato, textileras emblemáticas en la ciudad para ese tiempo. En las primeras décadas de existencia, el barrio no estaba tan urbanizado. A su alrededor, solo había unas cuantas casas y unos pedregales. Por ello, los tangos resonaban más fuerte y

llegaban hasta las casas vecinas. Así terminaron enamorados del *gotan* algunos incautos del barrio, como es el caso de Gustavo Rojas, el actual administrador del Café Alaska. Gustavo nació, creció, vivió y vive hasta la fecha en la calle del frente al Café. Su primer aguardiente, su primer desamor y su primer tango tienen sello Café Alaska.

Por aquella época, la pasión despertada por el tango se veía reflejada en la escucha de aquellas melodías; el gusto por el baile vendría después.

El tango no era para bailar, era para escuchar, porque el tango le llega a la gente para escucharlo porque el tango entre nosotros no nace con la danza, sino con el oído, con las letras. Entonces la tesis es esta: el tango que se oye en Colombia y en Antioquia no es para bailar, sino para escuchar las letras y para hacer una especie de recorrido sentimental de su juventud o de sus padres o del desarraigo, depende de la edad que se tenga. Y el tango llega a Medellín es por las letras de los tangos. Se diferencia en que en Argentina el tango nace para bailar y en nosotros el tango nace para llorar, para poner una hipérbole. ¿Por qué nace para llorar? Porque el tango tiene ese sentimiento de amor, desamor, madre, barrio, amigos; es tan rico en escenarios temáticos que no lo tiene ninguna otra música popular. (Jaime Jaramillo Panesso, com. pers.)

Los Yepes (1996) refuerzan esta apreciación de Jaime Jaramillo al escribir en su historia que el tango llegó al alma de los paisas porque estos son por naturaleza románticos, y el tango canta al amor y al compañerismo y a la traición. Pero no llegó únicamente al alma, sino al cuerpo. José Fernando recuerda que en medio de la pasión por Gardel, se veían algunos hombres caminando por el barrio como si fueran la viva estampa del personaje gaucho: afeitados, con el sombrero, el saco y hasta la sonrisa picarona. Era quizá un intento por traer al ruedo al grande del tango.

Alrededor de los años 55 llegaron los papás de Vicky Cano, una de las bailarinas más reconocidas del barrio, a vivir a Manrique. En una conversación con ella, Vicky me cuenta que sus padres visitaron un día Manrique y su mamá dijo: “Mijo, imagínese yo con una casita y con esa quebrada ahí para yo lavar allá”. Después su mamá “vio que estaban haciendo una fila y que estaban vendiendo solares y mi mamá hizo la fila y consiguió el solar” (comunicación personal, 1 de noviembre de 2015).

Una gran parte de la población que llegó al barrio, aunque no sabía de construcción, sí construyeron sus casas. Este fue el caso de los padres de Vicky, quienes compraron los materiales de su casa sin ni siquiera saber de planos. Otros más que llegaron al barrio sí tenían conocimiento de construcción, ya que trabajaban en la edificación de las casas de los ricos de ese entonces, en los barrios Prado,

Buenos Aires y Boston. De esta forma, algunos de los obreros de la construcción pudieron construir sus casas a semejanza de estas.

Así, el barrio fue expandiéndose gracias también a la acción de los mismos habitantes. De acuerdo con Alfonso Iral (1994), el Comité de los 100 fue un grupo representativo de personas que se reunieron alrededor del año 1963 para construir centros educativos como la Escuela Porfirio Barba Jacob, acondicionar calles y quebradas, el acueducto, el alcantarillado y el alumbrado público... Por aquel entonces, el barrio era ocupado mayormente por artesanos, obreros, carpinteros, sastres, zapateros y vendedores puerta a puerta.

El auge de la construcción en la ciudad, junto con el aumento de la población, significó una nueva oleada de migrantes a Manrique. Los nuevos habitantes venían de regiones del departamento de Antioquia a la ciudad por dos razones, principalmente: huyendo de la violencia y en búsqueda de un futuro soñado en las urbes. La población continúa creciendo y “para inicios de la década del 60 el crecimiento de la malla urbana en la Comuna 3 alcanza un 40% del territorio en donde se conformaron los barrios La Salle, Manrique Oriental y El Raizal. En 1978 avanza a un 65% con los barrios Las Granjas y Santa Inés” (Unión Temporal 2009b, 31). Según comenta Iral (1994) en su historia sobre el barrio, Manrique y barrios y sectores aledaños a Manrique empezaron a crecer y a unirse como si fueran un solo barrio.

La afición por el tango no se instaló únicamente en casas, bares, cantinas y cafés. La calle 45 se llenaba cada mes de música y baile con la tangovía¹⁴.

La tangovía consistía en lo siguiente: cada dos cuadras o tres se ponía un tablado y se programaban los diferentes cantantes que hubiera en la ciudad, tanto extranjeros como colombianos. Y entonces se cerraba la vía y se convertía en un bulevar, donde los cafés y la gente también de sus casas sacaba sus asientos con las mesas. Solamente la parte muy central era para caminar. Entonces uno iba, veía el tablado, iba caminando al otro y al otro. Eso iba más o menos hasta la calle ochenta, donde estaba Comfama. Y en el tablado también bailaban parejas de baile, pues, espectáculo. (Jaime Jaramillo Panesso, com. per.)

En los tablados se reunían músicos, cantantes y bailarines. Había tres concentraciones: el tango, la milonga y el chachachá. La tangovía significó la ocupación de la calle por la música y el baile. Y duró hasta que la violencia, el

¹⁴ Los habitantes de Manrique no tienen una fecha clara de inicio y finalización de la tangovía. El rango temporal de inicio abarca desde los años 60 hasta la década del 90 y la finalización coincidiría con la época de la violencia. Estas divergencias se deben, en gran medida, a que las tangovías fueron suspendidas y retomadas, y fueron organizadas inicialmente por la comunidad y después asumidas por la Administración.

narcotráfico y los homicidios dejaron. Porque estos se ensañaron principalmente en las tangovías: si se presentaba algún inconveniente con un *paquete*¹⁵, los *muchachos* se desquitaban echando bala en las tangovías.

El argentino Leonardo Nieto es un apasionado incansable por Gardel. Llegó en 1960 a Medellín de turismo, pero se enamoró de la ciudad y se instaló aquí. Medellín y Manrique le deben mucho a Leonardo en el tema de la difusión y el disfrute del tango. Fundó al lado de personajes como Manuel Mejía Vallejo, escritor de la reconocida novela *Aire de Tango*, la Asociación Gardeliana de Colombia.

E impulsó el Festival de Tango en Medellín. Su primer encuentro fue en el año 1968. Sobre este primer festival, cuenta Leonardo: “Fletamos un avión de Aerolíneas Argentinas y trajimos a 80 músicos, entre ellos reconocidas estrellas. Una locura” (Giraldo 2005). Entre los artistas que llegaron al primer encuentro se cuentan a Aníbal Troilo, Tito Lusiardo, Edmundo Rivero y el Cuarteto del Centenario.

Imagen 6. Estatua de Gardel



Fuente: archivo personal.

“Y ahí aparece la idea de ‘coronar’ el evento con la inauguración en el barrio tanguero de Manrique de una estatua al Rey del Tango” (Mundo Gardeliano 2015). Fue así como por intermediación de Leonardo Nieto y con la colaboración de la

¹⁵ Carga de sustancias psicoactivas como cocaína o marihuana para ser vendida en el exterior.

Federación de Cafeteros de Colombia y del gobierno militar argentino, llegó la estatua¹⁶ a Manrique procedente de Argentina el 12 de octubre de 1968. Debo decir, como dato curioso, que fue la única vez que Gardel pisó la tierra de Manrique, puesto que en vida nunca lo hizo.

Pocos años después, alrededor de 1973, Leonardo Nieto y sus cómplices continuaban con la idea de construir un lugar para el disfrute del tango. Fue así como nació la Casa Gardeliana. En este espacio fueron comunes las jornadas culturales en torno a los bailes de tango, la música, el teatro, la literatura y el cine. Fueron especialmente fructíferos sus primeros años, en los cuales era visitada no solo por los tangueros locales, sino por artistas argentinos que pasaban por la ciudad.

En este ameno lugar solíamos reunirnos a tomarnos una copa y a escuchar grupos de tango de talla internacional en vivo; ese era el plan obligatorio en esos años ochenta para quien visitaba la casa, ubicada en el barrio Manrique en la Cra. 45 n.º 76-50 sobre la avenida Carlos Gardel. Fueron unas noches de tertulias inolvidables, iban Jorge Luis Borges, Manuel Mejía Vallejo, muchos intelectuales. En ese momento no se había convertido en museo ni en monumento histórico y cultural de Medellín, como hoy; sin embargo, la casa siempre fue un sitio con una mística especial. (Jaramillo 2011)

Alrededor de los años 80 empezó el auge de las tabernas en la 45, entre ellas Estudio 33 y Los Violines. No obstante, la música, el baile y las tabernas no llegaron solos. Por esa época, Medellín estaba padeciendo problemáticas sociales en torno al narcotráfico y Manrique no fue ajena a esa situación. A la par que aumentaba la música y el baile en la calle, se agudizaban problemáticas como prostitución, delincuencia y drogadicción. Era la época de Pablo Escobar, jefe del cartel de Medellín. En palabras de Velilla y Betancur (1986, 37), “empezó una mortandad día a día, noche tras noche, solo se escuchaban las ráfagas de los disparos y muertos todos los días, así hasta terminar el año 85 viéndose extinguida esta generación entre ellos mismos”.

A raíz de la violencia desplegada en la ciudad por Pablo Escobar, los habitantes de Manrique se vieron obligados a cambiar su ritmo de vida. No se podía salir de noche porque las calles eran un caos y se debía “pasar por el lado de los muertos” (Vicky Cano, com. pers.). Los bares comenzaron entonces a perder

¹⁶ No obstante, vale aclarar que la estatua de Gardel que hoy posa sobre la 45 no es la misma que hizo su debut en ese octubre. De hecho, es el tercer Gardel que se hospeda en esa misma esquina de la avenida. Para conocer los detalles de esta historia, recomiendo visitar el blog Mundo Gardeliano (2015) titulado “Medellín: Historia de una estatua”.

clientela. La Casa Gardeliana también cerró sus puertas por aquella época. Aunque esta fue solo una coincidencia, me aclara Jaime Jaramillo Panesso:

A partir de la época de Pablo Escobar, la Casa Gardeliana se cerró, que es un elemento que coincide, y los bares comenzaron a perder clientela porque la gente no salía de noche. Entonces comienza una mutación y los barrios de Manrique comienzan a cambiarse a la salsa, por lo menos de Manrique Central. (Jaime Jaramillo Panesso, com. per.)

3. Los Juanitos alimaña

Las historias de vida del tango y la salsa en la ciudad de Medellín se encuentran en varios puntos: llegaron al centro de la ciudad provenientes de otras regiones del continente, encontraron en el corazón de Medellín sus épocas de bonanza y fueron desplazados años después por la violencia. Ambos encontraron en las comunas populares de Medellín un asilo.

La salsa no llegó a Guayaquil, el barrio tanguero del centro de la ciudad, sino que se instaló muy cerca, en la calle Palacé. Allí los bares abrieron sus puertas a la música estrepitosa, a los timbales y claves, al licor y la rumba hasta tarde, a los estudiantes y las prostitutas... La salsa parecía destinada a llegar a Medellín, pues no provino por una sola vía, sino desde diferentes frentes, puesto que para esta época se facilitaba la comunicación entre las diferentes ciudades del país y fuera del país. Barranquilla, Buenaventura, Venezuela y Estados Unidos son los responsables de dar a conocer la salsa en la Ciudad de la Eterna Primavera:

La música latina hecha en Nueva York llegó, como muchas otras cosas, a lomo de carretera, en los baúles de camiones y autobuses que traían emigrantes o visitantes provenientes de los dos principales puertos marítimos, Barranquilla y Buenaventura donde, claro está, ya eran notorios. A ellos había que sumar la importante diáspora nacional —en especial antioqueña—, que por la trocha, había llegado a la entonces floreciente Venezuela “saudita” de los años de escasez del petróleo y a la cada vez mayor que se iba, por el hueco, por el mar o por las vías legales, hacia los soñados pero distantes Estados Unidos. Las últimas en regar el cuento de la salsa por la ciudad fueron las estaciones de radio porque hasta las disqueras se habían adelantado al nuevo fenómeno de la cultura latinoamericana. (Gómez y Santana 2014, 163)

Y si el tango llegó a Manrique con el tranvía y la muerte de Gardel, la salsa arribó con los combos en la época de la violencia y con la emisora Latina Stereo. El cambio de gusto del tango a la salsa la describe Gómez (2013, 123) así: “Los hijos de los tangueros de Guayaquil van a encontrar en la salsa y no en el tango el lugar desde el cual significar su propia realidad. Para los primeros la vida rural era un pasado reciente, para los segundos es una imagen que se contrapone a la selva de cemento;

allí, a principios de los ochenta Medellín conocería una violencia nunca antes vista, la del narcotráfico”.

Las épocas cambiaron y los medios de transporte perdieron el protagonismo de antaño. Ahora la música llegaba al barrio gracias a frecuencias radiales. En este sentido, quizá sí fueron las últimas, pero no por eso las menos importantes. Fueron las primeras emisoras radiales salseras antioqueñas las encargadas de despertar la pasión por el *tumba'ó*, entre ellas La Voz del Río Grande, Radio Visión, Emisora Claridad, Radio Sutatenza, La Voz de la Independencia, Radio Súper y Radio Popular (Gómez y Santana 2014).

Debido al deterioro y cierre de los bares de Palacé y gracias a la acogida de la salsa en los barrios, algunas casas de las comunas se dispusieron como bares para albergar la salsa, los salómanos y los bailarines. En los años 80 se instalaron en Manrique y Aranjuez, el barrio vecino, “Cuarta Dimensión, Los Lebrón, Hipocampo, La Cuna del Son, Mayarí —de Carlos Silva—, La Fania, Heladería Montecarlo, La Clave y en los últimos días La Zafra —de Carlos Sepúlveda—” (Gómez y Santana 2014, 187).

En la 45 la salsa encontró un lugar al lado del tango, los múltiples bares dedicados a la música porteña y las tangovías. Pero también encontró una historia que la uniría para siempre con los narcotraficantes de la ciudad. Jaime Londoño tiene claro cómo funcionaban estas relaciones:

El arte de la danza estaba invadiendo otro término más fuerte todavía que existía en Medellín que era la violencia del narcotráfico que existía en ese tiempo. De todas formas esa es una revoltura entre los narcos y los bailarines de salsa, que eran los que generaban el arte. Al narco le gustaba ver bailar salsa en Medellín. En esa época, cuando ya los sitios de salsa ya no podían estar en Palacé y que habían emigrado a los barrios periféricos, entró a la 45 La Dimensión Latina, más o menos en los años de los setenta a los ochenta, donde el tango era el sitio predilecto, puesto que en ese tiempo se hacían las tangovías y había muchos sitios de tango. Meterse a esa olla del tango con salsa era algo de discusión. Pero había algo muy importante: al fan del tango le gustaba la salsa y al fan de la salsa le gustaba el tango, porque son géneros que se correlacionan en movimientos. El que baila tango, puede muy fácil bailar salsa y el que baila salsa puede muy fácil bailar tango. Eso hizo que no hubiera ese choque de género, sino que por el contrario, se complementara. A aquel romántico del tango muchas veces se le cambiaba la adrenalina de su estado emocional: “voy a hacer más alegre”, entonces buscaba un sitio de salsa. En ese tiempo estaba en su apogeo La Fania, Richie Ray, Héctor Lavoe, Willie Colón, Ismael Rivera. Todos esos intérpretes de la salsa estaban en su apogeo. (Jaime Londoño, comunicación personal, 6 de mayo de 2016)

Y si bien los narcos estuvieron muy inmiscuidos en el tema salsero, no fueron los únicos. Las academias de baile, que hasta ese entonces en Manrique se dedicaban

a la enseñanza y la profesionalización de bailarines de tango, voltearon la mirada hacia este nuevo gusto del barrio:

A partir de ese momento ya se vino a generar un complejo rostro de formación artística en la comuna 3 Manrique. Ya existían las academias de tango, porque Manrique era un centro tanguero de la ciudad y hasta internacionalmente, puesto que teníamos dentro del patrimonio cultural de Manrique estaba la Casa Gardeliana, que se daba el lujo de haber recibido al señor Carlos Gardel, uno de los íconos de la historia del tango de la ciudad de Medellín. A partir de ese momento, las academias de baile, más que todo de tango, voltearon la mirada hacia la salsa y empezaron a generar actividades, porque muchos de los muchachos les gustaba también la salsa. En ese tiempo estuvo ya El Balcón de los Artistas como pionero de esa formación artística en salsa y hoy en día tiene campeones mundiales de salsa. También estuvo Semillas y Vientos de Tango, que en un tiempo fueron de tango, pero también voltearon la mirada a formar personajes en salsa. (Jaime Londoño, com. pers.)

¿Y quién les enseñó a los papás de los papás a bailar salsa brava? Porque bailaban era salsa caleña, de esa del motor en los pies y el movimiento rápido de rodillas. Pues quiénes más si no nuestros compatriotas los caleños. Vicky Cano (com. pers.) recuerda que el furor de la salsa llegó a Manrique tras el Grupo Niche y las telenovelas sobre salsa caleña que pasaban por la televisión. Pero además, debido al fenómeno de migración de población, numerosos caleños llegaron a vivir al barrio. “Y decían: ‘Vean, esto se baila así’”.

¿Y quiénes eran los que bailaban y escuchaban salsa en las barriadas populares? La salsa estuvo asociada en aquella época con los Juanitos alimaña de Manrique. La sintieron cercana porque contaba historias urbanas de sectores populares que les eran familiares. Iba acorde con su sentimiento generacional.

Son los barrios populares por excelencia, hábitat de la población mayoritariamente negra y mulata, proletarios y subproletarios, artesanos, trabajadores informales, desempleados, malandros, prostitutas y rebuscadores de la supervivencia, que conviven en las calles ruidosas donde habitan los excluidos. Barrios, escuelas de la malicia, donde se pone a prueba la astucia de los dominados para sobrevivir. Refugiados del saber ancestral donde el habla también es ritmo, donde igual suenan los tambores y los relatos de la cotidianidad, musicalizados, en medio de la marginalidad y el estigma. (Ulloa 2009, 54)

Pero en Manrique no solo se escuchaba salsa, también se tocaba. Entre los músicos más recordados se encuentra Jairo Grisales Ángel, nacido en Manrique. Jairo aprendió a tocar acordeón diatónico desde niño. Posteriormente, armó un conjunto de música con niños del barrio y ensayaban en la acera de la casa. Años más tarde conformó el famoso Conjunto Miramar. Dice Jairo:

“Nosotros oíamos mucho a la *Sonora*, nos sentábamos a escucharlos y a Pérez Prado y la *Sonora* nos encantaba. Nos íbamos para los cafés en Guayaquil o a unos cafecitos que había por aquí [en Manrique], y uno escuchaba la *Sonora* con Bienvenido Granda, con *Carlos Argentino*, con todos esos cantantes, y nosotros en

vez de irnos por el vallenato, nos fuimos más bien por la guaracha”, explica Grisales. [...] La decisión estética no era sencilla. Habían pasado de tocar vallenatos y cumbias, muy aceptados en las verbenas y festivales pro templos parroquiales, a las guarachas y los mambos, ni de lejos bien vistas por las autoridades eclesiásticas porque eran géneros musicales, por decir lo menos, excesivamente paganos para la feligresía. (Gómez y Santana 2014, 118)

Mas no solo por tratarse de una música popular fue que tuvo acogida la salsa en Manrique. También tuvo mucho que ver que la salsa versaba sobre temas ya cotidianos para los jóvenes de la época, entre ellos el narcotráfico y las drogas, puesto que no solo se le cantaba a las necesidades y la pobreza extrema, sino al consumo de psicoactivos. ♪*No sabe hace cuánto tiempo / entró en el negocio / la verdad es que ha progresado desde aquel ayer / Ramón es parte de un mundo en que juega todo / un mundo del cual jamás se puede volver / (cocaína, mariguana, contrabando, huele a cana) / vendiendo mal en las calles de la ciudad / (cocaína, mariguana, el dinero todo paga) / a veces la propia muerte viene a cobrar*♪, cantó Willie Colón en 1993.

Pero no solo los *muchachos* del barrio se sintieron atraídos por la música caribeña. Las cajas de sonido de las casas despedían estrepitosamente timbales y tambores a cualquier hora del día. Según Vicky (com. pers.), había una hora en especial en que todos los radios estaban sintonizados: “Allá en Manrique a las 3 de la tarde escuchabas siempre: ‘Una hora con la Sonora Matancera’”. Este gusto se extendió a las familias manriqueñas, para las cuales era tradición realizar reuniones familiares salseras cada cierto tiempo, ya sea para una celebración o sin motivo ninguno. Viviana Londoño, habitante del sector San Pablo en la comuna Manrique cuenta de qué se trata esas reuniones familiares:

Nos reunimos hermanos, sobrinos, hijos de sobrinos, los cuñados. Nos reunimos desde las 9 de la mañana más o menos. Empezamos con un desayuno, hacemos sancochada y todo el día es escuchando salsa. Y nos quedamos hasta la una de la mañana más o menos. Nos reunimos en la casa de alguno de nosotros. Sacamos la olla a la calle y muchas veces se juntan vecinos... es una fiesta en grande. Sacamos el baffle... (Viviana Londoño, comunicación personal, 7 de mayo de 2016)

Es decir, en estas reuniones no podía faltar la comida y el licor en abundancia, la música a máximo volumen, el *baile guapachoso*... Y la fiesta no siempre duraba un día con su noche o un fin de semana, la fiesta era por varios días seguidos, hasta que el cuerpo aguantara. Y si la fiesta era en grande e iba para largo, entonces cerraban las calles con lazos o cintas de colores para evitar el tránsito de los carros y destinar un escenario para la música y el baile, y un espacio en la calle para

el fogón. Tradicionalmente se comía marrano, que incluía todo un ritual: se compraba el marrano y se mataba en la mitad de la calle con una puñalada al corazón a la vista de niños, jóvenes y adultos, quienes se reunían en círculo para presenciar el espectáculo; después se abría en mitades, se separaban las carnes para la fritanga y la sangre para la morcilla; se fritaba en aceite bien caliente, y por último, venía la comilona.

Pero la hegemonía no solo la tenía el tango y la salsa. Había un tercer ritmo musical que seducía los cuerpos y oídos de bailarines experimentados o no tan experimentados. El porro marcado. Ese porro interpretado por Buitrago, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, la Orquesta Sonolux, la orquesta de Edmundo Arias... El porro como música vino a Medellín desde la Costa colombiana, pero el porro marcado es un estilo de baile surgido en Enciso¹⁷, que recibe influencias del tango, el pasodoble, el merengue y la salsa.

El porro marcado nació en la calle, con parejas que improvisaban pasos de diferentes ritmos, en especial de tango, bajo la música del porro. A finales de los años 80 se crearon las porrovías, un concurso que se llevaba a cabo en las calles y que premiaba a las parejas con más destreza en el baile del porro marcado. Hasta Enciso llegaban los bailarines de Manrique: “Tenían unas fechas especiales. Y si tú llegas allí o te paras a ver bailar, tienes que llegar con un parejo bien puesto. Yo muchas veces fui allí a bailar, pero con un buen parejo” (Vicky Cano, com. pers.). Así fue como Manrique se fue dejando envolver por la pasión por el porro marcado.

La violencia generada por el narcotráfico y la guerra entre guerrilla y paramilitares en la década del 80 provocó un nuevo oleaje de desplazados tanto al interior de la ciudad como del departamento. Los nuevos desplazados debieron ocupar zonas de alto riesgo en las laderas de la comuna en forma de asentamientos informales. Esta población está asentada en zonas de riesgo por movimientos en masa, inundaciones y avenidas torrenciales.

En esta misma década se vivió una expansión de los barrios aledaños a Manrique, hasta que finalmente esas manchas de luces en la montaña nororiental de Medellín se unieron y ascendieron hasta el borde montañoso para formar una sola mancha llamada la comuna 3.

¹⁷ Enciso es un barrio popular de Medellín ubicado en el centro oriente de la ciudad.

Para la década del 80 surgen nuevos asentamientos por invasión tales como María Cano o Carambolas, La Cruz, Versalles parte alta. Son todos asentamientos localizados en la parte alta de la Comuna considerada no urbanizable, por ser de alto riesgo debido a la inestabilidad geológica. Para 1993 se da una ampliación del perímetro urbano de la ciudad incorporando a la Comuna Tres-Manrique los barrios Versalles No. 2, La Cruz, Bello Oriente, San José la Cima No. 1, San José la Cima No. 2 y María Cano-Carambolas. (Unión Temporal 2009b, 31)

Imagen 7. Vista ascendente de Manrique



Fuente: archivo personal.

4. Bello Oriente: un pueblito en la ciudad

La ocupación de las tierras altas de la comuna Manrique se caracterizó por la invasión de personas con pocos recursos económicos que provenían de diferentes municipios de Antioquia huyendo de la violencia o buscando mejores oportunidades en la ciudad, o de barrios populares de Medellín, ya que no contaban con recursos para pagar una renta.

Así cuenta el padre Ignacio Beltrán cómo se fue poblando el barrio:

Aquí fue la furia de la invasión... como una chispa devora en cosa de minutos un cañaveral, así corrió la fiebre de invasión los estratos bajos de Medellín. Los sábados y domingos desde tempranas horas del día se veían desfilar como en romería hombres y familias de los cuatro puntos cardinales de Medellín en dirección a Bello Oriente. Brechas a medio trazar o banqueos disímiles significaban posesión adquirida, por lo mismo intocable. Fueron apareciendo ranchos a medio cubrir con telas asfálticas o cartones de contextura endeble. (Usma y otros 1989, 15)

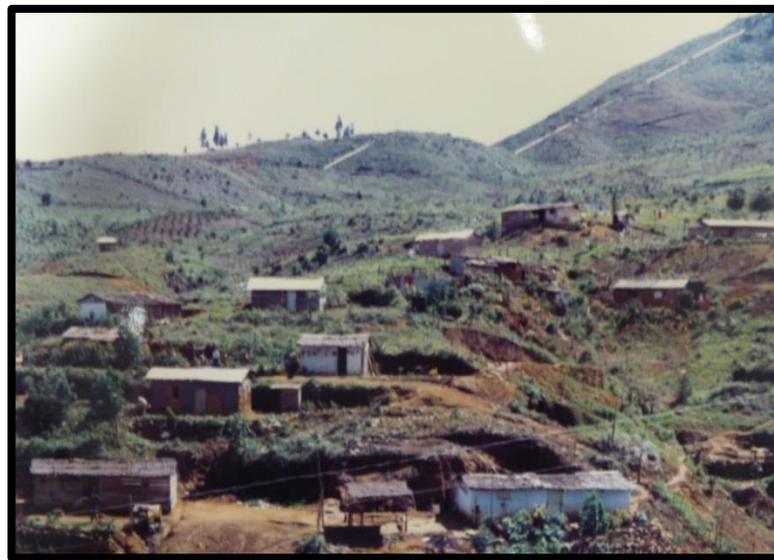
El primero que llegó a Bello Oriente fue Emilio Guerra, quien provino de Ituango en 1980. Su hijo Juan Pablo me contó la historia de cómo fue la llegada de su papá al barrio mientras ingresábamos a la sala de la primera casa construida en Bello Oriente:

Por aquí vino mi papá, pero estos terrenos eran de un señor que se llamaba Darío Restrepo. Mi papá llegó y empezó una búsqueda de cómo hacía para radicarse por acá. Mi papá toda la vida ha sido una persona muy sociable, entonces le supo llegar a ese señor. Darío le dijo: “Vaya y marque su terreno, y van a seguir yendo muchas

personas al barrio. Viene otra persona y usted la va a ubicar en otra parte. Esos lotes van a ser gratis para que los trabajen”. Mi papá los mandaba para allá para arriba, para la escuela. Mi papá cogió una finca grande, de café. Y todas las personas iban llegando y también marcaban sus parcelas y hacían sus fincas. El que quería venir y no hayan espacios, cada propietario podía dar el lote favorable.

Esto aquí era una montaña. Este fue el punto de la primera casa que hubo en el barrio. Mi papá fue el primero que vivió en el barrio. Yo tengo treinta, y yo abrí los ojos por acá. Y todo era monte, monte. Nosotros somos propiamente fundadores del barrio. A partir del tubo ya se despliega un paisaje exótico, como un pueblito. Desde un principio, mi señor padre creyó en eso y visualizaba eso. Entonces es un visionario por completo y todos creímos en él. He visto crecer el barrio, he visto llegar las primeras tiendas. (Juan Pablo Guerra, comunicación personal, 3 de marzo de 2015)

Imagen 8. Bello Oriente en sus inicios



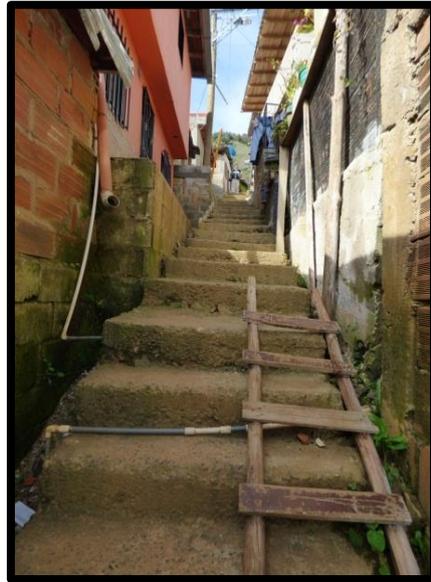
Fuente: Usma y otros 1989

A Bello Oriente también llegaron varias familias de desplazados afrodescendientes provenientes principalmente del departamento del Chocó, de la región de Urabá y de la ciudad de Cali, quienes en su mayoría vinieron a Medellín a buscar un mejor futuro. Desde la creación del barrio arribaron los primeros negros, pero desde hace treinta años no han dejado de llegar. En particular, llegan jóvenes chocoanos, quienes son recibidos en casas de familiares ya instalados. Su meta es hacerse otra vida en Medellín, estudiar y trabajar.

Bello Oriente no tiene una calle turística ni planificada ni emblemática y mucho menos con insignias o hitos del barrio como la 45 en Manrique. Bello Oriente tiene una sola calle por donde transita el transporte público o privado, por donde caminan las gentes, por donde se comunican con los barrios vecinos, donde están los negocios comerciales y las dos únicas discotecas del barrio. Bello Oriente tiene solo

una calle; el resto son callejones. A veces pavimentados por la misma comunidad, a veces de materiales como piedras y tierra, que se convierten en pantano con las lluvias. Y cuando el espacio no es suficiente ni para improvisar una calle, se recurre al uso de escalas y escaleras.

Imagen 9. Escalas y escaleras



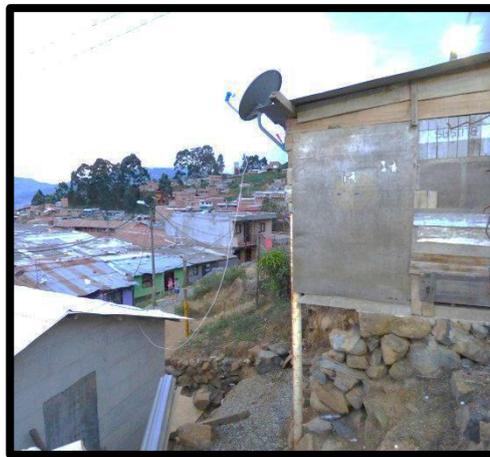
Fuente: archivo personal.

La calle principal de Bello Oriente sirvió como ruta de poblamiento para los primeros inquilinos del barrio. Pero cuando la calle no fue suficiente, entonces se miró hacia lo alto de la montaña: “se copó un sector que no tenía carretera, y después se les hizo la carretera. Es el sector de San José. Por lo general fue alrededor de la carretera, y así se fue uno extendiendo, hasta que llegamos a la periférica” (Fredy Rivas, comunicación personal, 20 de mayo de 2016).

Y cuando digo calle principal del barrio no me refiero únicamente a la calle más ancha (porque, de hecho, en algunos trayectos curvados ni siquiera pueden transitar dos carros al mismo tiempo) ni a la más larga, ni a la mejor trazada, ni la que cuenta con normas de seguridad. Digo calle principal porque todos los carros, ya sean de transporte público o privado, deben entrar por el tubo de agua que desciende de la montaña hasta la ciudad y que demarca el límite entre los barrios María Carambolas y Bello Oriente. Y salir por el mismo tubo. Es decir, al final del barrio la vía no tiene continuidad y la única opción es deshacer el camino andado.

Las casas, por su parte, son hoy todavía erigidas por la comunidad. A veces, cuando hay forma, de ladrillo o adobe, a veces de palos. Incluso, algunas casas ni siquiera están construidas sobre suelo, sino que se sostienen en el aire gracias a palos o tubos, al mejor estilo de *Voy a hacer una casa en el aire* del maestro Rafael Escalona: *♪Como esa casa no tiene cimientos /en el sistema que he inventado yo / me la sostienen en el firmamento / los angelitos que le pido a Dios♪*. Pues, como se dice popularmente, esas casas están en el propio vola'o. Además, por ser territorios de invasión, los ocupantes no tienen títulos de pertenencia; por tanto, se presenta un grave problema de legalización de predios.

Imagen 10. Una casa en el aire



Fuente: archivo personal.

Pero Bello Oriente posee unas características que pocas comunidades urbanas contemporáneas pueden disfrutar: cuenta con nacimientos de agua, con tierras aptas para huertas ecológicas y con una ubicación estratégica para miradores urbanos hacia la ciudad de Medellín. Ello gracias a su cercanía con el límite del área rural de la ciudad y por ubicarse en el borde montañoso. No obstante, el barrio enfrenta otras problemáticas relacionadas, en su mayoría, con la falta de presencia del Estado en el lugar. Por ejemplo, hay un manejo inadecuado de aguas residuales y carencia de servicio público de alcantarillado. Por este motivo, las quebradas se transformaron en caños, puesto que la red de aguas residuales de las viviendas no está conectada con el alcantarillado público de EPM (Alcaldía de Medellín 2014).

5. Una apuesta por el género urbano

La historia de Bello Oriente con el baile no es tan histórica como la del barrio Manrique, así como su barrio tampoco lo es, pues apenas surgió en los años 80. Lo tradicional en Bello Oriente no es el tango ni la salsa ni el porro. Aquí tomaron fuerza entre los jóvenes géneros urbanos como el hip hop.

El gusto por el hip hop se explica porque por los años de consolidación del barrio llegó el auge del género a Medellín de la mano de los hermanos “Constantinos”, quienes se instalaron en la zona centrooccidental de Medellín provenientes de Estados Unidos. “El Hip Hop ha sabido traducirse, apropiarse y recrearse en los micro espacios urbanos y han sido los y las jóvenes de los sectores populares, quienes han acogido la propuesta del Hip Hop como opción expresiva que permite narrar realidades en clave de lo barrial-popular” (Alcaldía de Medellín 2008, 8).

Sociedad Anónima es el nombre del primer grupo de hip hop del barrio Bello Oriente surgido hace más de diez años. Juan Pablo Guerra, el chico fundador del barrio, es uno de sus participantes. Según su testimonio, Sociedad Anónima está conformado por cuatro integrantes: Juan Pablo, su hermanito menor y dos primos. Su trabajo abarca las cuatro manifestaciones artísticas que comprende el hip hop: grafiti, rap (canto), break dance (baile) y mezclas.

Somos hip hop describe cómo fue la vivencia de este género urbano en los barrios populares de Medellín:

Creada la moda, sólo quedaba bailar. Bajo una fiebre que se extendió por la ciudad e incluyó no sólo el baile, sino la comercialización de productos asociados a la onda break; busos, camisetitas, pañoletas y hasta aretes break dance, grupos de amigos se reunieron en los barrios para montar coreografías donde se imitaban los pasos y movimientos observados en el cine, la televisión y las películas en el formato Beta, las fiestas de cada sábado eran la oportunidad para que los breakers demostraran sobre una base de música disco lo aprendido. En baile de Rumba personajes anónimos se harían famosos en sus barrios ejecutando pasos desconocidos, bailando Break. (Alcaldía de Medellín 2008, 12)

Juan Pablo ya había tenido acercamientos al hip hop a través de la televisión. Pero fue el primo de Juan Pablo quien dio a conocer el baile en el barrio Bello Oriente. A su vez, él aprendió en San Pablo, un barrio cercano, donde residía. El primo, según la historia de Juan Pablo, “brujaba” por las ventanas a quince bailarines de su barrio y después ensayaba solo los pasos. Cada dos o tres meses

subía a Bello Oriente y les daba unas clases y así empezaron a conectarse con el movimiento de break dance. Primero fue el baile y después vino el canto.

En sus primeros años de consolidación, tuvieron una actividad intensa. Como grupo, alcanzaron a grabar tres temas, que todavía Juan Pablo escucha de vez en cuando en TeleAntioquia, la cadena televisiva regional. En el ámbito local, el colegio del barrio Bello Oriente también apoyó el grupo y los incentivó para continuar con su trabajo. Él recuerda con especial emoción las giras de Sociedad Anónima por diversos municipios de Colombia con el movimiento de Legión del Afecto de la ONU. A través de este programa llevaron el hip hop a numerosos chicos de pocos recursos, generalmente involucrados con la droga y la guerra, y les mostraron el camino del arte, la música y el baile.

El Bboying, el Graffiti y luego el Rap en Medellín sirvieron a sus practicantes como el único medio para protegerse y manifestarse frente a la violencia que envolvió la ciudad, cuando miles de jóvenes, en su mayoría hombres, fueron asesinados en los barrios populares y otros se incorporaron al mundo del narcotráfico como instrumentos de guerra. Al ritmo de baile, Rap y Graffiti cientos de jóvenes sentaron una posición a través de una práctica artística que se constituyó en un canal de expresión y en una plataforma para experiencias organizativas, educativas y socioculturales. (Alcaldía de Medellín 2008, 9)

Debido a la gran acogida y la motivación de otros chicos por aprender a bailar y por encontrar espacios para las artes, la agricultura y otras actividades, Juan Pablo y otros personajes del barrio se reunieron y formaron el Colectivo Cultural. Realizaron convocatorias en el barrio, la escuela y el colegio. Con mucho empeño, lograron conseguir la Casa Blanca:

Inicialmente fue baile, canto y teatro. Desde un principio fue todo lo relacionado con la palabra arte y cultura. Tener lo que todo artista quiso, ir a su casa a ejercer su labor, tener los instrumentos y tener muchos compañeros que también están en la misma búsqueda, con el mismo objetivo, pero con diferentes gustos. De eso nos valemos, para tener fuerza y generar credibilidad en el Colectivo y para jalonar proyectos demasiado complejos. (Juan Pablo Guerra, com. pers.)

Algunos chicos del barrio se entusiasmaron con la idea del break y aprendieron a bailarlo. Pero los integrantes de Sociedad Anónima tomaron con el tiempo rumbos distintos. Las obligaciones, los intereses personales y los kilómetros que físicamente los distancian ahora hicieron mella en el trabajo del grupo:

Por cuestiones de distancia, se nos ha dificultado mucho volver a entrenar frecuentemente. Aunque lo que se lleva en la sangre, todos los días lo está viviendo uno y sintiendo y haciendo. En cuanto a una disciplina ordenada estamos más bien desentendidos. Ahora, cada rato suben por acá y nos reunimos y ensayamos. (Juan Pablo Guerra, com. pers.)

Los otros ritmos que tienen preferencia en el barrio son los venidos del Chocó, como la champeta. Una música que llegó a Bello Oriente con los migrantes afrodescendientes. Los chicos se mantienen actualizados en bailes, músicas y pasos gracias a dos sucesos, principalmente: el flujo permanente de jóvenes que viajan desde diferentes pueblos de Chocó hacia el barrio o de chicos del barrio que pasan temporadas en el Pacífico Colombiano, y el internet. La red se ha convertido en un instrumento esencial para el aprendizaje de pasos de los chicos, quienes se ponen al día de la última moda en el Chocó porque sus parientes envían videos de las fiestas y reuniones en calles y casas, o porque visitan YouTube.

El baile y la música es uno de los elementos que todavía conecta a estos migrantes con su pasado, no solo caribeño, sino africano. Y también se constituye como una forma de identificación entre ellos y de diferenciación con otros: “el lenguaje corporal, gestual y rítmico aparece como uno de los pilares de identificación y de autoidentificación de los negros frente a los otros” (Viveros 1998, en Mosquera y Provansal 2000, 109). La champeta se caracteriza por su sensualidad, por sus fuertes movimientos de cadera y por su conexión corporal consigo y con su pareja.

El “rinconcito tropical de Medallo” es un “barrio que nació con el tranvía” hace más de un siglo. En el tranvía viajó a Manrique un pasajero que inspiró una identidad en el barrio: el tango. El tango también llegó “en forma de noticia trágica” un 24 de junio de 1935. “El tranvía se fue, pero la música se quedó”. El tango supone la transición entre ese mundo rural y ese mundo urbano que empieza a tomar forma. La salsa, por su parte, se instala en las problemáticas de un mundo urbano: arribó con los combos en la época de la violencia y con la emisora Latina Stereo. “En la 45 la salsa encontró un lugar al lado del tango, los múltiples bares dedicados a la música porteña y las tangovías”. El género urbano, en cambio, emergió con la necesidad de las nuevas generaciones de hacerle frente a la violencia indiscriminada y la drogadicción.

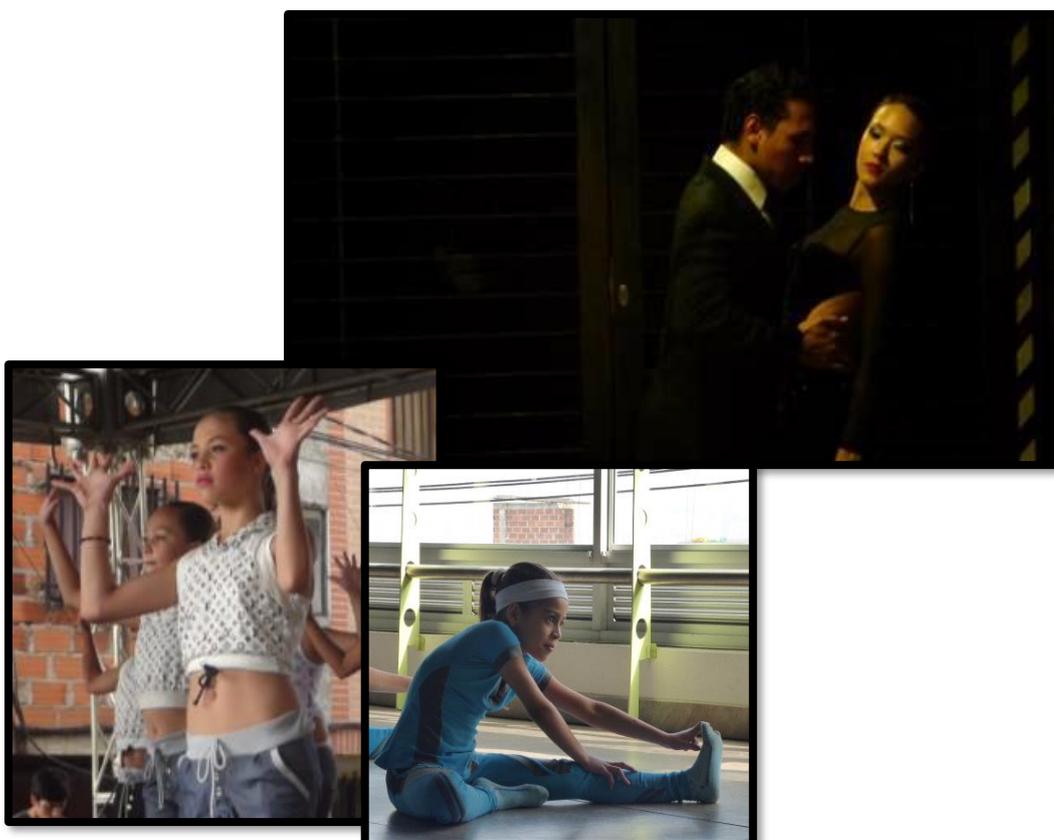
El cuerpo —bien sea de tangueros, salseros o hip hoperos— devino en cuerpo que baila, ya que el baile pasa inevitablemente por el cuerpo y transforma los modos de vivirlo, entenderlo, mostrarlo, habitarlo... Por dicha razón, en el capítulo siguiente me dedicaré a describir y analizar las prácticas sociales de ese cuerpo que baila en Manrique.

Capítulo dos

El cuerpo que baila

♪Para bailar esta milonga, / hay que tener
primeramente / una buena compañera / que sienta en el
alma / el ritmo de fuego así... // Hay que juntar las cabezas
mirando hacia el suelo / pendientes de su compás, / dejar
libres los zapatos que vayan y vengan / en repiqueteo sin
fin, / y que mueva la mujer las caderas / al ritmo caliente
que da el tambor, / olvidarse de la vida y del amor / para
bailar... // [...] Al compás de esta milonga / vuelvo a ver
igual que ayer / un baile de meta y ponga / y un vivir para
querer... / Un pasito atrás por aquí, / otro avance más por
allá, / la sentada limpia y después / viene el taconeo final.♪

Mariano Mores 1952



La propuesta de este capítulo es focalizar el cuerpo que baila, cogerlo con pinzas, examinarlo a través del microscopio, pero no con la intencionalidad de postular una teoría cerrada ni dar por sentadas unas conclusiones. No pretendo, por tanto, acercarme al cogito de Descartes “Pienso, luego existo”, sino al cogito contemporáneo de David Le Breton (2002): “Yo danzo, luego existo”. Es decir, pretendo celebrar el baile, sentir el baile, vivenciar el baile, hacer pasar el baile por mi cuerpo, un cuerpo de bailarina, para plasmar en estas hojas mi experiencia de baile en Manrique y la de muchos otros compañeros de pasión.

La tarea que me propuse, soy consciente de ello, no es para nada fácil. Alejandro Ulloa (s.f.) lo advirtió: es complicado aprehender el baile racionalmente y simbolizarlo gráficamente. David Le Breton (2002) también lo dijo: investigar el cuerpo implica no olvidar que este objeto es ambiguo y fugaz, incitador de cuestionamientos más que proveedor de certezas. De allí que algunos apartados o comentarios de este capítulo puedan resultarle subjetivos al lector. Por ello aprovecho la oportunidad para reiterar que lo escrito aquí es producto del análisis de mi trabajo de campo: de mi participación en las prácticas sociales de baile y de las conversaciones y entrevistas con los protagonistas de esta historia.

El cuerpo es el expositor por excelencia de la alegría y del movimiento del que baila. Sin cuerpo no hay baile. Puede faltar la música, pero no el cuerpo. Y, ¿de qué cuerpo hablo cuando digo: *el cuerpo que baila*? Filósofos, médicos, antropólogos... se han formulado la misma pregunta: ¿qué es el cuerpo?, ¿cómo está constituido el cuerpo? Y como es de esperarse, las respuestas han sido variadas, opuestas, complementarias, excluyentes, incompletas, etc. En el presente trabajo he decidido reivindicar la postura de Arturo Rico Bovio frente al cuerpo, ya que está en concordancia con mi propuesta.

Procediendo con mayor minuciosidad y sin tener la pretensión de abarcar el inventario total de los “aspectos” del cuerpo humano, nos vemos en la posibilidad de desglosarlos tentativamente en: energético, químico, celular, orgánico, social y personal, acomodados en el orden de menor a mayor complejidad y conforme a su aparición temporal. Al mencionar estas variadas modalidades de nuestra corporeidad no se pretende crear una visión parcelaria del cuerpo humano, sino tan sólo romper con el concepto puramente físico que de él tiene la tradición cultural donde nos encontramos insertos. De acuerdo con la perspectiva asumida, nuestro cuerpo ostenta facetas visibles o invisibles, materiales o espirituales, según la calidad del instrumento sensorial o inferencial empleado para su apreciación. (Rico Bovio 1998, 57)

De esta forma, dejo por sentado que hablo de un cuerpo que baila con una dimensión física, pero que también involucra un universo personal, social y cultural que tiene incidencia en el modo de ser y de actuar de ese cuerpo que baila. Porque me baso en la idea de que no se trata de un cuerpo-carne o de un cuerpo-razón, más bien es la amalgama entre cuerpo-sentimiento, cuerpo-pensamiento, cuerpo-sociedad, cuerpo-piel. El cuerpo que baila hace, piensa, siente, recuerda, estudia, crea, ilusiona, se mueve, proyecta... todo al mismo tiempo y anclado a un espacio. De esta suerte, no comparo el cuerpo con una máquina, con tornillos de hierro y con piezas que se mueven una detrás de otra. El cuerpo, por ser una mixtura imbricada de varios elementos, se acerca más a la obra de arte, tal como lo afirma Maurice Merleau-Ponty (1993, 167): “no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte”.

1. “Bailamos esta o la que pasó”¹⁸

En este apartado me dedicaré a contar quiénes son los protagonistas de ese cuerpo que baila en Manrique. En primera instancia, me apoyaré en Ulloa para establecer diferencias entre esos cuerpos, partiendo de sus formas diversas de vivenciar, practicar y sentir el baile. Así, el autor establece una distinción entre *bailarines* y *bailadores*:

Llamaré bailadores a quienes gustan del baile como una práctica lúdica —“el baile social”— ligada al ocio y el buen uso del tiempo libre, realizada por el placer que provoca y por el deseo o las intenciones que lo motivan, sin pretensiones de profesionalismo, ni de participación en el espectáculo del show business, aunque subyace el interés de trascender las rutinas funcionales de la cotidianidad.

Llamaré bailarines a una clase de bailadores que asumen el baile no sólo por el placer que provoca, sino como una práctica profesional, sometida a ejercicios de enseñanza-aprendizaje formalizados, a ensayos, talleres y otras modalidades pedagógicas con el fin de presentarse en espectáculos públicos o privados, bien sea como solista, o como integrante de una escuela, un grupo o una compañía artística, ejerciendo una profesión de la cual se puede obtener alguna rentabilidad económica y simbólica.

El bailarín baila para un público ante el que exhibe sus cualidades y virtudes, mientras que el bailador lo hace fundamentalmente para sí y su pareja, aunque también se expone a la mirada de los otros. (Ulloa 2010, 251)

A la clasificación anterior habría que agregar un tercer cuerpo que Ulloa menciona, pero que no nombra: el bailador que emprende un proceso de formación

¹⁸ Esta expresión es el sello con que siempre identificamos a mi querido amigo Javier en las fiestas. “Bailamos esta o la que pasó” es una invitación a entrar a la pista para bailar una canción.

en baile, que asiste a academias o toma clases particulares, pero que no está interesado en el negocio del baile (en tanto que lucro) ni en participar en concursos o festivales. Sobre esta clasificación, el autor advierte que no es cerrada, sino que puede existir un tránsito entre las categorías, ya que “el bailarín se torna un bailarador más cuando participa de la rumba, desligado de su función ‘mercantil, o corporativa’” (Ulloa 2010, 251).

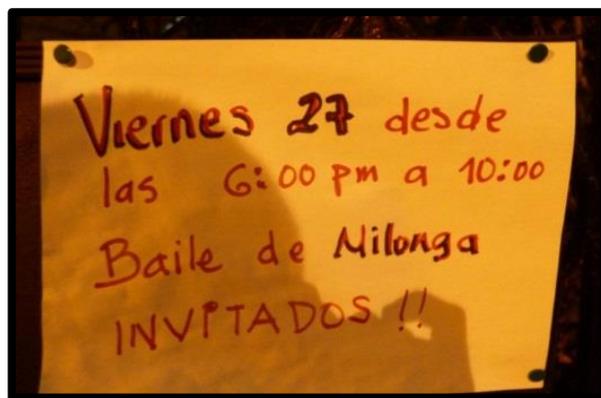
El tango que se bajó del tranvía y se escuchó en vitrolas en los cafés de Manrique se corporizó en los bailadores y dejó una huella en la identidad del barrio. Fue un conocimiento corporal que se transmitió de padres a hijos o entre amigos en medio de las cervezas. “A mi madre le gustaba mucho el pasodoble, a mi mamá le gustaba el tango. Y lo bailábamos. Mi papá nos enseñó a bailar tango. Él aprendió empírico porque él también era más bohemio, permanecía en sitios como El Dandy, El Sótano del Tango, esos sitios que estaban pegados a la Plaza de Cisneros, en ese tiempo donde había lugares que se escuchaban tangos” (Jaime Londoño, com. pers.).

Alrededor de los años 80 existieron tres cafés de tango en torno de la Casa Gardeliana, sobre la 45. Vicky Cano recuerda que los viernes cada ocho días esta zona se poblaba de cuerpos que bailaban la música gaucha. Pero no era el tango espectáculo al que nos tiene acostumbrados Manrique con sus academias. Era un cuerpo más libre, más natural, con movimientos más sencillos, que se asemejaban más a una caminata con ritmo y música que a un baile. Jorge Rodríguez (comunicación personal, 27 de mayo de 2016) lamenta que esa forma de bailar tango haya desaparecido de Manrique: “es que ya al tango lo adornaron, pero el tango raso raso no daba tantas vueltas, ni tantas culetas... era suave. Ahora ya lo adornaron, levantan la pata por allá, ¡que se les ve hasta la conciencia pues!”.

El tango de los bailadores ha desaparecido en el presente. Se cuentan en los dedos de una mano los tangueros, señores de edad ya, que bailan un tango natural, caminado. De hecho, han brotado algunas iniciativas que intentan recuperar esa tradición barrial. El Comité de Integración de la Zona Nororiental, en cabeza del coordinador de eventos Sigifredo Gómez Rivillas (comunicación personal, 27 de mayo de 2016), ideó un programa muy bonito y llamativo. *Tango a la calle* pretende “rescatar la cultura del tango en Manrique, o en la 45, poniendo a la gente a bailar en la calle”. Este programa consiste en invitar a academias de la comuna para que hagan presentaciones de sus coreografías en la calle y también dejan espacio para que el público cante o baile tango. Pero la respuesta del público no ha sido la esperada.

“Han sido muy reacios, pero hemos estado rescatando eso, porque se ha perdido por muchos años, entonces hay que insistir y volver a enamorar a la gente”.

Imagen 11. Invitación a la milonga



Fuente: Camilo Higueta.

La tradición y la disposición de bailar tango natural, sin adornos, se ha perdido. Los bailarines hoy no tienen presencia ni en tango a la calle ni en tango a la Casa. La Casa Gardeliana programa una milonga cada viernes de fin de mes, la cual solamente se puebla de bailarines y de amantes y coleccionistas de tangos. Los bailarines de tango que perviven se replegaron a las salas de sus casas: “Me gusta escucharlo, verlo bailar. Pero cuando estoy en mi casa, me gusta bailar, pero en mi casa”, porque “yo no lo bailo así como se baila. No, yo lo bailo como yo lo sé bailar” (María Londoño, comunicación personal, 27 de mayo de 2016). Pocos se atreven a bailar si no han tenido una formación artística en una academia, porque hoy en día son ellas las que dictaminan quién baila bien y quién no.

Esta tradición barrial del tango en la calle ha desaparecido también por decisiones administrativas que si bien ganan en movilidad y modernidad, pierden en identidad cultural y cohesión social. La 45 perdió la vitalidad con que nació; ahora no quedan ni las huellas de los pasos de los salseros arrebatados ni de los tangueros seductores. Hoy por hoy solo son visibles las huellas de los buses del transporte público de la ciudad. Metroplús¹⁹ cerró la 45 en el año 2006 y llegó con sus buses de tres puertas y sus estaciones, y sacó a carros, motos, bicicletas... y al mismo tiempo

¹⁹ Metroplús es un sistema de transporte masivo de la ciudad que permite el desplazamiento de los usuarios entre el oriente y el occidente de la ciudad, y que está vinculado al metro de Medellín que hace su recorrido de norte a sur y llega incluso hasta los municipios cercanos del área metropolitana.

sacó a ciertos negocios comerciales que tenían su asiento en la avenida Carlos Gardel, incluidos aquellos relacionados con el baile y la música²⁰.

Así, mientras Manrique le daba la bienvenida al sistema urbano integrado de transporte, le decía adiós a los tablados, las orquestas y las voces melancólicas, a los tangos en la calle, a la oportunidad de mostrar nuevos y viejos talentos en la tarima, etc. Hoy por hoy Manrique no ha encontrado otro espacio igual a la 45 para satisfacer sus ansias de tangos y la frase que siempre resuena entre ellos es: “¡pero por Dios!, ¡se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango” (Jorge Rodríguez, com. pers.). Pensamientos de este estilo emergen por considerar que la identidad barrial está asociada al tango. Si, desde sus puntos de vista, se acabó el tango, pues es de suponer que también se acabó Manrique.

Los bailarores fueron numerosos en aquellas fiestas salseras de Manrique de los años 80. Dichas fiestas fueron de renombre en la ciudad y supusieron una nueva identidad enmarcada en la salsa y el género tropical, la amistad entre parientes y vecinos, la música, el baile, la comida y el licor. Pero la historia ya es distinta. Hoy por hoy las reuniones familiares están en vía de extinción, puesto que han disminuido notablemente. Por un lado, la violencia desplegada en un principio por el narcotráfico y luego por grupos como los paramilitares y las bacrim hizo su mella en las costumbres y tradiciones de los manriqueños. Los toques de queda, el asesinato de jóvenes, el consumo de psicoactivos, entre otras problemáticas, provocaron que algunas prácticas corporales y sociales se modificaran. Asimismo, las épocas contemporáneas llegaron con otros afanes y preocupaciones que transformaron los hábitos de las personas, tales como el incremento de la necesidad de transporte y de acceso al trabajo y la educación.

Por otro lado, ordenanzas administrativas también se fueron en contravía de algunas prácticas asociadas con las fiestas familiares callejeras. El 4 de diciembre de 2003, el Concejo de Medellín aprobó el Acuerdo Municipal número 49 que prohíbe en el municipio de Medellín el sacrificio en vías públicas de especies mayores y menores, entre ellas los porcinos. La finalidad era garantizar “procedimientos con el mínimo de tratos crueles e innecesarios y el máximo de higiene y salubridad”. Por tanto, las marranadas en las vías quedaron prohibidas. La ley se fue en contra de uno de los principales componentes de la fiesta: la comida.

²⁰ Este tema lo trataré más ampliamente en el capítulo siguiente.

El 21 de junio de 2011, la Alcaldía de Medellín aprobó el Decreto número 1199 “por medio del cual se reglamenta la realización de espectáculos públicos” y los clasifica en espectáculos de alta y de baja convocatoria. Las reuniones familiares quedaron cobijadas bajo esta ley en el artículo séptimo: las excepciones a los espectáculos de baja convocatoria. Ello implica que si bien no están en la obligación de cumplir ciertas normas, sí requieren tramitar dos permisos para la aglomeración de personas y el cierre de vías públicas. Así, “en caso de necesitar cierre de vías se deberá presentar el permiso de la Secretaría de Tránsito Municipal” y “de la realización de reuniones, marchas y desfiles en sitio público, se deberá dar aviso, con 48 horas de anticipación, a la Secretaría de Gobierno y en el mismo se deberá informar el día, hora, sitio, recorrido, número estimado de asistentes y nombre o denominación social de la persona natural o jurídica responsable de la actividad”. Es decir, las reuniones familiares dejaron las calles y se entraron para las casas porque esta formalidad que exige la ley para realizar un encuentro en vías públicas mata la esencia y espontaneidad del encuentro fraternal. Después de los mencionados percances, pareciera que la única fecha que pervive en la tradición de la fiesta familiar en grande es la celebración de Año Nuevo.

“¡Aquí es!, ¡aquí es!”, nos gritaban desde la casa de segundo piso a Camilo, mi compañero de aventuras, y a mí, un domingo de diciembre de 2015 cuando deambulábamos por el barrio tras las pistas de las festividades decembrinas. “¡Aquí es!, ¡aquí es!”, nos gritaban como una especie de invitación a su fiesta de celebración de Año Nuevo. “¡Hay baile!”, le dije a Camilo. En el corredor se alcanzaba a observar el movimiento de los cuerpos al son de la salsa en el claro-oscuro. Primero tímida y después decididamente subimos las escalas y nos adentramos a la fiesta de Año Nuevo de don Luis, doña Maruja, su hijo Hugo, sus familiares y amigos.

Don Luis poco baila. Le duelen las rodillas, dice. Pero doña Maruja no invita a ninguna de sus amistades porque, antes que atender a sus amistades, prefiere bailar toda la noche, hasta que se despida el último invitado cuando sale el sol del otro día. Se alternan porros, cumbias, salsas, merengues y vallenatos. Y a pesar de la estrechez del espacio, todos tienen su baldosa para echar el paso.

Imagen 13. Fiesta decembrina



Fuente: archivo personal.

En el corredor dispuesto como pista de baile no importa la edad de los cuerpos. La mayoría de los invitados son de esos de vieja data, de la tradicional fiesta manriqueña de marrano, licor y baile. De esos que aprendieron a bailar en las salas de las casas, con sus papás o quizás con un tío. Escuchando salsa y porro. Doña Maruja aprendió a bailar con los tíos de la familia materna cuando hacían reuniones familiares en Manrique. Ahora sus nietos aprendieron a bailar de la misma forma: observando cómo lo hacían los otros. Los nietos, jóvenes entre los 20 y los 30 años, bailan y gozan la música que les toquen, como un rito de tradición familiar. Generalmente, los mayores invitan a bailar a los niños para enseñarles los pasos básicos y los giros, los más emocionantes para los más pequeños.

Imagen 12. Abuelo y nieta bailando



Fuente: archivo personal.

“Que a la niña chiquitica le dio por bailar’, ‘vamos a apoyarla y a verla bailar’”. Es la posición de la familia de Jaime Londoño, coordinador del grupo de baile Las Pilositas y Los Pilositos. En esta fiesta se reúnen “primos, sobrinos, tíos... todos juntos en la misma fiesta. De chistes, de canto, de baile. Es un encuentro de alimentos que está acompañado tanto de la bebida como de ese actuar, de ese hacer cultural” (Jaime Londoño, com. pers.).

Ver y hacer era la forma tradicional de aprender a bailar en Manrique. Esta misma historia se repite en la comuna como si fuera una canción: aprendieron a bailar porque veían a sus familiares bailando ya fuera en reuniones o en algún espectáculo público. De allí que la identidad en torno al baile y a la música se mantenga por generaciones. Jaime Londoño tiene cincuenta y seis años y aprendió a bailar “empíricamente”, según sus palabras:

Las primeras bases no las hice como escuela ni como formación, sino ya en el colegio. Pero eso fue solamente el paso por el colegio. Pero ya lo que fue la salsa, el pop, la danza moderna, la danza contemporánea sí la fui aprendiendo visualmente primero y practicándola después en los ratos libres. Yo iba a eventos y me ponía a ver. Hoy en día, ese conocimiento empírico que yo tengo lo pongo en práctica en el grupo que lidero. (Jaime Londoño, com. per.)

El caso de Jaime Londoño evidencia ese tránsito entre las categorías de bailadores y bailarines del que habla Ulloa. Si bien Jaime aprendió a bailar en su juventud por su propia cuenta, sin profesores, sin clases, sin pedagogía... en el presente es el director y profesor de uno de los grupos de baile con más trayectoria y reconocimiento en el baile.

Viviana Londoño vive en el sector San Pablo y es la abuela de tres niñas bailarinas, quienes hasta ahora han continuado la tradición familiar. “Nosotros somos una familia de bailarines desde muy niñas. Mi mamá y mi papá eran bailarines de tango de La Milagrosa y nosotros vivimos en El Salvador y somos bailarines de salsa” (Viviana Londoño, com. pers.).

Y ella no solo estuvo rodeada en su juventud de familiares bailadores. Sus amigos tampoco se perdían una *movida de catre* cuando de concursos de salsa se trataba. Se reunían en el centro de la ciudad e incluso en los municipios vecinos como Sabaneta y Envigado. Por supuesto, tampoco faltaban las reuniones en Manrique. Eran famosos los concursos del bar La Fania, en el barrio La Salle, y los encuentros en la 45, cerca de la Casa Gardeliana. En los concursos participaban “personas que bailaban en la calle, de su propia esencia, bailarines naturales, así como nosotros que veíamos bailar, y nos íbamos a ensayar en un espejo a sacar el

paso y así aprendimos... Muchas veces nos reuníamos a ensayar a bailar y nos compartíamos los pasos que los otros no sabían. Nos reunimos muchas veces en la casa, y esa era la dinámica” (Viviana Londoño, com. pers.).

Pero la vida de baile de Viviana se acabó cuando se dedicó al hogar. Se consagró primero a sus hijos y a su trabajo, y ahora a sus nietas. A sus hijos no les transmitió el gusto por el movimiento del cuerpo, pero a sus nietas hace tres años que las lleva cada ocho días a sus clases de baile. Además, tampoco ha vuelto a participar en concursos de baile porque esos concursos de salsa brava en los cuales se exhibían las destrezas aprendidas en la *universidad de la calle* no se volvieron a ver en Manrique.

Cuerpos que bailan también son frecuentes en las discotecas de Manrique. Cuerpos jóvenes, cuerpos adultos y cuerpos mayores. Cuerpos de todas las clases sociales, porque a pesar de que en la comuna no existen los estratos 4, 5 y 6, sí hay visitantes pertenecientes a dichos estratos de otras partes de la ciudad o de municipios cercanos que se atreven a pisar Manrique a pesar de su fama y de su pasado violento reciente. Los motivos de reunión son cumpleaños, festejos, reencuentros o simplemente por el gusto de mover el cuerpo.

Imagen 14. Bailando en la disco



Fuente: Camilo Higueta.

Aparecen en grupos, en pareja o solos. En los grupos generalmente bailan todos con todos, bien sea conformando parejas o haciendo un círculo para integrar a todos los bailarines. También puede darse el caso de que llegue un grupo de

mujeres. Estas, por un lado, buscan pareja entre los demás asistentes a la disco o, por otro lado, bailan todas en un círculo. El grupo de hombres es más escaso, aunque también se presenta. Suelen ir a la disco para buscar novia o con quien pasar un rato. Pues como canta Alberto Suárez Villanueva, *♪al compás de un tango / habrás de encontrar / a esa mujercita / sincera y leal, / y verás, un día, / lleno de alegría / a la que lloraste / ni recordarás*♪. Los solos y solas, siendo más común los solos, van a la disco a ver bailar, ya que al no tener con quien conversar se vuelven buenos observadores del espectáculo social. Pero estos, si es su intención, también encuentran pareja para echar paso.

Conseguir pareja para bailar no es un proceso muy complicado en Manrique, ya que las personas que asisten a la disco están dispuestas, en general, a salir a bailar con el personaje de la mesa vecina. No obstante, ese proceso sí requiere cierta maestría que se verá reflejada en un sí feliz o en un no rotundo. Lo cierto del caso es que si ambos quedaron a gusto con el baile y la personalidad del otro, habrá una segunda pieza. La pista siguiente es sorpresa porque las discos son crossover. Así que los bailarines tendrán que saber mover el cuerpo a cualquier velocidad si quieren conservar la pareja. Aunque si sabe vallenato, merengue y salsa, ya está fuera de peligro. Y los más expertos, reguetón.

Pero para salir a bailar no solo se necesitan ganas, sino echarse la mano al bolsillo. Bailar es gratis, pero el transporte no, el licor menos y el agua para calmar la sed ya hasta la cobran porque la venden en botella. Así, la quincena termina por definir las posibilidades de ir a bailar, esto es, el cuerpo-sociedad / cuerpo-trabajo influye en el ritmo del cuerpo que baila. Por ello, las discotecas se ven con gente hasta en la puerta al principio y al final de mes, que llega con la austeridad del trabajador clase media. Pero los administradores de las discos tienen que prenderle velitas a los santos si es fin de semana y no hay quincena, porque son afortunados si llenan más de dos mesas.

En los últimos años se perdió considerablemente la práctica de baile caleño. Ahora la televisión, la radio y las tiendas discográficas apuestan por la salsa dominicana, romántica, suave. Y los bailarines de Manrique volcaron su mirada y su oído a estas nuevas expresiones salseras. “A nivel de la comunidad de Manrique usted estará viendo siempre la salsa dominicana, que es la que se llama hoy en día la salsa romántica, como Tito Rojas, Maelo Ruiz, el Grupo Galé; los muchachos de hoy

en día la bailan en género salsa dominicana. No están bailando la salsa salsa clásica que se bailaba en los años 70-80” (Jaime Londoño, com. pers.).

Pero el oído y la mirada no fue lo único que se modificó con el cambio de gusto. El cuerpo del baile ahora se movía distinto. Ni las letras ni el ritmo de la salsa dominicana incitan al derroche de energía y fuerza, ni a *devorarse* la pista en un solo fraseo. Por el contrario, incitan a la seducción, al sexo, al *toqueteo*... De allí que se la conozca popularmente como salsa cama o salsa motel.

La dureza de la calle fue desplazada, en las letras, por las intimidades de pareja en una alcoba; y los dramas del Barrio y sus habitantes cedieron su lugar a los relatos rosa del amor adolescente, o a la iniciación provocada por la atracción sexual, que terminó siendo el tema predominante.

Todo eso se fue al carajo! Hasta el baile cambió, porque frente a un sonido edulcorado la danza se apaciguó. Se acabaron el frenesí y el arrebató del cuerpo que se libera con las descargas y las improvisaciones. En conclusión: desaparecieron las prácticas, y esas maneras de hacer la música que Quintero Rivera resalta con acierto en su análisis de la salsa ‘brava’. (Ulloa 2009, 329)

De ese movimiento intrépido parece que solo queda hoy la fama. Me resulta bastante curioso encontrar en la ciudad la idea de que Manrique es salsero. Que no solo se baila la salsa al estilo caleño, sino con un estilo particular llamado salsa *chirrete*, caracterizada por bailarse *brincadita* y por ser muy recursiva a la hora de hacer los pasos. Muchos medellinenses tienen grabados en sus retinas un paso. Con una leve inclinación hacia adelante, se flexiona un poco una rodilla y la otra pierna se dobla y se pone encima del muslo del pie de apoyo, formando un cuatro. Al mismo tiempo, el bailaror se echa una bendición. Este es el paso del Cristo. Le dio la vuelta a Medellín en su momento y todavía sigue vivo en el recuerdo.

Pero llega uno a Manrique y se encuentra con que personas de varias generaciones y que llevan décadas en el barrio no saben nada del Manrique salsero. “¡No, aquí no!”, es la respuesta que recibo. Y a continuación me mencionan como referentes históricos salseros al barrio Aranjuez, vecino de Manrique, o al centro de la ciudad, en Parque Berrío y Palacé. Por tanto, parece que la idea que tenemos los otros, los que no vivimos en Manrique, es casi un mito urbano que corre por la ciudad sobre la salsa en Manrique. Son más bien recuerdos de una época de florecimiento que ya no va más.

Desde hace un par de décadas, ni es rey el tango ni es reina la salsa en Manrique. En la 45, solo por poner un ejemplo, de los treinta bares y cafés de tango que había en los 80, solo queda el Café Alaska. Pero... en el Café Alaska no se ha

bailado ni se baila tango. Al Café se entra para satisfacer otros gustos corporales: para escuchar los más de mil tangos que tiene grabados Gustavo Rojas, su administrador, para jugar billar y cartas, para tomar el mejor tinto de Medellín y quizá acompañarlo con un guaro o una cerveza, y para ver los partidos del Deportivo Independiente Medellín.

Hay otros dos o tres bares más que eventualmente se sintonizan con el tango, pero no son su especialidad. Incluso, se presenta un fenómeno significativo que describe la situación del tango hoy en día en Manrique. Sobre la 45 existe un bar que se llama Tangómanos, como su nombre lo indica, dedicado a los amantes del tango. No obstante, cuando uno se acerca al bar y escucha tangos, sabe sin mirar hacia adentro que hay una o dos mesas ocupadas. De lo contrario, mientras no visite a Tangómanos algún sediento cuerpo, David, el dueño del bar, está escuchando baladas, música romántica o rancheras. Tanto David como Gustavo opinan que el tango hoy en Manrique no deja ni para vivir.

En la actualidad, el reinado se lo está ganando otro género: el reguetón. Un nuevo reto y un nuevo cuestionamiento surgen entonces para la identidad de Manrique. En la 45 solo hay en el presente una colección de discotecas de reguetón y electrónica atiborradas de jóvenes. Porque pocos jóvenes y adolescentes se interesan por la música tropical que bailaban sus padres y abuelos, y menos por la melancolía gaucha. Ellos prefieren las letras y los movimientos corporales que de manera explícita remiten al sexo. “El exhibicionismo a través de las letras y el video promulgado por él, se suma a otras representaciones obvias de la sexualidad presentes en la publicidad y la televisión, que dejó de ser cosa de adultos, para ser parte de la cotidianidad de niños y niñas, expuestos a letras cargadas de ‘poesía’ y ‘romanticismo’ como ‘perrea mami perrea’, o ‘metelo papi metelo’” (Ulloa 2009, 340).

Esta situación también es visible en las fiestas familiares. Es notorio ver cómo la pista de baile está habitada mayormente por adultos mientras está sonando vallenato, salsa o porro. Pero cuando hay espacio para la música moderna como electrónica o reguetón, los jóvenes saltan inmediatamente a la pista como un resorte activado por la música. Aunque es de advertir que el reguetón no es únicamente un fenómeno juvenil. Hasta don Luis baila reguetón y es el centro de atención cuando lo hace. Sus nietos y demás jóvenes le hacen corrillo y le celebran todos los pasos que el abuelo inventa. Este es un escenario donde entran a jugar varias fuerzas

identitarias que responden bien sea a un gusto generacional o una tradición barrial que se va transmitiendo de generación en generación, aunque, como ya lo anoté, no siempre de mayores a pequeños.

Imagen 15. Bailando reguetón



Fuente: archivo personal.

Un ambiente un tanto distinto se respira en Bello Oriente. Y en general, en las partes altas de la comuna, como en el barrio La Cruz. En la discoteca de Bello Oriente suenan vallenatos, salsa, reguetón, merengue, champeta, pero tienen mucha influencia los gustos musicales del Pacífico. Los chicos saben bailar tecktonik, jerk, flogger, exótica, boogie. Los bailes suelen caracterizarse por la sensualidad, los movimientos de cadera, la poca distancia entre los cuerpos, la intimidad de los bailadores... Aquí la “identidad manriqueña” sí entra en quiebre porque irrumpe en escena una nueva fuerza. Por su alto número de habitantes negros venidos de la Costa y por la conservación de fuertes lazos con esta zona del país, la identidad de Bello Oriente vira hacia el Occidente, esto es, al Pacífico. En palabras de Stuart Hall, se trata de una identidad traducida:

Pues hay otra posibilidad: la de la “Traducción”. Esta describe aquellas formaciones de identidad que atraviesan y cruzan fronteras naturales, y que están compuestas de personas que han sido dispersadas para siempre, sacadas de su tierra natal. Tales personas conservan fuertes lazos con sus lugares de origen y sus tradiciones, pero viven sin la ilusión de un retorno al pasado. Están obligadas a aceptar las nuevas culturas que habitan, sin simplemente asimilarse a ellas y perder por completo sus identidades. Relacionan con ellas los rastros de las culturas, tradiciones, idiomas e historias particulares a través de los cuales fueron formadas. La diferencia reside en que no están ni estarán jamás unificadas en el sentido antiguo, ya que son, de forma irrevocable, el producto de varias historias y culturas entrelazadas, perteneciendo a varios “hogares” (y a ningún “hogar” en particular) a la vez. Las personas que pertenecen a tales culturas de hibridez han tenido que renunciar al sueño o a la ambición de redescubrir cualquier pureza cultural “perdida” o absolutismo étnico. Están irrevocablemente traducidas. (Hall 2010, 398)

Los adolescentes y jóvenes continúan prefiriendo el género urbano. Su favorito es el hip hop. Aunque ya *breakers* como el grupo de Sociedad Anónima no son comunes en Bello Oriente. La falta de oportunidades serias y las ocupaciones de la vida diaria acabaron con su impulso. Los chicos ahora se entretienen bailando *freestyle*, que es menos exigente que el break. Juan Pablo Guerra asegura que muchos de sus compinches en eso del baile debieron emigrar a la parte baja de Manrique o a otras zonas de la ciudad por la violencia que también se vivió en Bello Oriente y por la falta de oportunidades laborales en esta parte de la comuna. Ahora existe una nueva generación de bailarines de calle y discoteca con mucho ánimo, mucha energía, que se toman la cancha y los espacios públicos de cemento de un metro al lado del teléfono público rojo o, en su defecto, de tierra y polvo al lado del sillón comunitario. Los chicos aprenden a bailar “porque no teníamos nada que hacer

Imagen 16. Sillón de Bello Oriente



Fuente: archivo personal.

y nos reunimos en la cancha y nos pusimos a bailar. Y ya en las fiestas, empieza a bailar él y yo lo sigo, o empiezo yo a bailar y él me sigue” (el Pupi, comunicación personal, 20 de mayo de 2016).

Prácticamente bailan porque su cuerpo es en muchas de las ocasiones el único entretenimiento en su vida cotidiana. Ese cuerpo que se mueve involuntariamente al ritmo de la música. Algunos atardeceres el *pick up* de Fredy Rivas, encerrado en un pequeño cuarto de madera que hace las veces de tienda, está a su máximo volumen. Los jóvenes están en la cancha de arenilla jugando un *pica'ito*. Se los descubre echando un paso mientras la pelota está lejos de su alcance. Alzan polvo, mueven las piernas, los brazos, la cabeza y buscan nuevamente el balón. Es su turno de patear. Vuelven al fútbol.

Otros chicos caminan por la calle, desprevenidos. De pronto, suena una música en la discoteca. Como llamados por un instinto, llegan desde varios puntos del barrio. Buscan un cartón para evitar raspaduras en espalda y brazos. Unos retan a los otros. Sale el primero al cartón de baile. Muestra sus destrezas y humilla a sus competidores. Seguidamente invita y reta al contrincante siguiente. Los transeúntes y los asistentes a los negocios vecinos hacen una rueda y con arengas apoyan al familiar, al vecino o al amigo. Las caídas y los pasos frustrados, de *breakers* oxidados o con poca práctica, también son protagonistas. Juan Pablo Guerra sale herido, tiene unas raspaduras en su hombro derecho. Me las enseña mientras recuerda que ya no baila porque hace muchos años se descompuso una mano y no le sanó bien. Todavía le duele. Así son los riesgos de este cuerpo que baila.

Los sonidos a veces viajan con ellos por el barrio en esas cajas de música portátiles. Cuando aparece, el uno pide una canción y el otro echa un paso. Mueve su cuerpo como si estuviera descompuesto, como si su tronco, sus extremidades y su cabeza no estuvieran pegados de un mismo cuerpo. Y le pasa el pase al vecino. Pasar un pase es mover el cuerpo, con su cabeza, su torso y sus brazos o sus pies en dirección a un compañero. Allí la mirada es fundamental para que quede claro quién es el invitado. Pero si la caja no aparece y el cuerpo pide baile, también *se le tiene*. Para eso aprendimos que el cuerpo produce sonidos. La boca despidе toda clase de sonidos y los varían llevando las manos hacia los labios: los sonidos se van produciendo mientras el aire es expulsado por la garganta y los labios y las manos abren y cierran. Quienes no saben mucho de esto, acompañan con aplausos o con arengas.

En Bello Oriente no son tanto de retos, son más de recochas. Los chicos no pretenden ganar ni coronarse como el mejor, lo que les interesa es aprender. Porque ellos saben que no han tenido un proceso fuerte de aprendizaje, sino que lo hacen por diversión: “Yo no sé bailar, pero miro los pasos en videos y trato de imitar. Sobre todo con el brake dance, con lo que recochamos, porque no sabemos de eso. Aquí montan el video y nosotros empezamos a recochar” (el Pupi, com. pers.). Ese cuerpo no tiene un tiempo ni un espacio definido. “Casi todos los días bailo, porque escucho música, de esa llamativa, de una me pongo a bailar, donde sea... no me importa donde sea” (Godines, comunicación personal, 27 de mayo de 2016). El baile está presente en cada momento de su vida y puede aparecer o no. La magia está en que ese cuerpo es incierto. Así como inciertos son sus días.

Ver y hacer sigue siendo en Bello Oriente la forma tradicional de aprender a bailar. El aprendizaje es cuerpo a cuerpo, robando pases. “Se dice robar pases porque uno ve a alguien por ahí, le interesó el pase, y entonces cogió y pun... pun... pun... se lo robó. Y si uno es de mente despierta o muy activo, uno se roba muy fácilmente los pases de otros, analizándolo, hace pasesitos. ¡Espérate y verás! y lo empieza a practicar solo y pra... pra... pra... y el día menos pensado ya lo hace como es” (Godines, com. pers.). Pero se ha extendido mucho también el aprendizaje cuerpo-pantalla. El internet en particular, aunque también la televisión, son la principal fuente de conocimiento para estos chicos. Se comparan frecuentemente con los bailarines del Chocó, que son su guía en los bailes urbanos, y con mucha más frecuencia con los bailarines norteamericanos, que son los que llevan ahora la parada en el hip hop. Al Pupi (com. pers.) lo motivó a bailar “más que todo la moda de Estados Unidos. ¡Qué bueno sería bailar como esos manes de allá, como bailan de bueno! Y uno ve esas películas y uno quiere como imitarlos a todos”. A pesar de que los chicos reconocen que el estilo de baile colombiano es interesante porque es el estilo propio, les apasiona más el baile de Estados Unidos porque es más pulido y no es tan evidente el esfuerzo que hace el bailarín para realizar los movimientos.

Las rumbas de Bello Oriente son en grande. No solo para los negros del barrio, sino también para los blancos y las personas de otros barrios. Los chicos de Bello Oriente ya no van a otros territorios como Calasanz o Moravia a bailar porque “uno iba a esos lugares y se retaban en bailes y en cantos, pero ya no. Ya la violencia se apoderó de los jóvenes y ya por eso nosotros no salimos del barrio. Más bien aquí en su lugar y bailamos acá” (el Pupi, com. pers.). La convocatoria la realizan por Facebook y se usa la cancha de arenilla. Los chicos son los que organizan la fiesta, no cobran la entrada ni hacen recolecta, porque, de nuevo, se trata es de diversión. Los jóvenes y hasta los más chicos se amontonan en la cancha de arenilla para echar pasos y se pelean por protagonizar cuando además aparece una cámara fotográfica.

Ahora sí es el turno de los bailarines. Ellos se encuentran, como ya lo anticipó Ulloa (2010), en las academias de baile. A diferencia de los bailarines, que han venido a menos en las últimas décadas, los bailarines han aumentado considerablemente. Se los encuentra de todas las edades, desde niños de cuatro y cinco años, hasta adultos de la tercera edad. También están los que llevan un proceso corto de meses, como quienes se llevan el premio a *toda una vida*. Están los aprendices, los profesionales y los profesores. Los que ensayan todos los días y los

que lo hacen solo un día a la semana. Los que bailan solo un ritmo y los que bailan hasta las propagandas. Los que se lucran del cuerpo que baila, los que participan en concursos, los que viajan por el mundo...

Conocida la historia de violencia y narcotráfico de Manrique, algunas personas vinculadas con el arte y el baile decidieron darle una vuelta de tuerca a la realidad. De allí que las academias en Manrique hayan sido creadas con una intencionalidad: en respuesta al conflicto armado, la prostitución y la drogadicción. Su propósito es mostrarles a los chicos otra vía diferente a su cotidianidad y hacerlos soñar con un futuro distinto. Otra de sus motivaciones es ocupar el tiempo de los jóvenes y adolescentes en el arte y, por qué no, ofrecerles un camino de profesionalización en danza para quienes no tienen una entrada asegurada a la universidad. También es recurrente ver que estas academias son sin ánimo de lucro, ya que si bien recolectan dinero en matrícula y mensualidad, gran parte del dinero es destinado al pago de los profesores, a la confección de vestuario y a la compra de maquillaje. Solo una parte minoritaria es para el usufructo del coordinador, quien la mayoría de las veces debe conseguir una entrada económica alternativa con otro oficio.

El Balcón de los Artistas es una de las academias más reconocidas de baile en la ciudad, no solo por su trabajo artístico, sino por la inclusión de bailarines de bajos recursos. Participa frecuentemente en los eventos de la comuna y ha ganado varios concursos internacionales programados en la ciudad, en el país y en el extranjero. Es conducida por Marta Álvarez desde 1992 en el barrio Manrique Oriental.

Otros espacios de baile que han sido tradicionalmente escenarios de enseñanza para quienes están dando sus primeros pasos son los eventos de baile. El caso de Jaime Londoño es bien particular:

Yo fui el mejor bailarín del porro marcado en ese tiempo. Y tuve una anécdota muy fuerte que otra persona de otro nivel en ese aspecto hubiera fracasado. Yo me fui para Cali como el orgullo paisa a concursar en salsa sin conocer la salsa. Yo sabía el movimiento del porro que aquí lo bailaba a todo dar. Yo llegué allá y me inscribí a ese concurso de salsa y me bajaron: “ey, bájese, no sabe bailar salsa, que lo bajen”. (Jaime Londoño, com. pers.)

“¡Que lo bajen!” es la expresión de choque entre dos culturas que se enfrentaban en un escenario: la caleña y la paisa, la salsa y el porro. Jaime tuvo que viajar hasta La Sucursal del Cielo para darse cuenta de que estaba en el lugar equivocado y que eso de competir en salsa con los caleños era un cuento bien diferente al porro paisa. Después de la bajada del escenario, se le acercó Alfredito

Linares, quien le presentó una pareja de baile que le enseñó a mover las rodillas como lo hacen los caleños.

En Bello Oriente las oportunidades son escasas. No hay academias y escasamente hay dos pistas de baile, sin contar la cancha de arenilla para los encuentros de recocha. Los chicos tienen talento, disposición, música en las venas... pero no tienen quién les preste atención.

Nosotros buscamos apoyo para un acolite de baile o de fútbol. Pero no hay nada. Los pelao's se mantienen aquí así. Aquí no hay es nada. Una cancha que es solamente piedra. Y las fundaciones que hay le cobran a los muchachos. Y uno dice: "Si casi no tiene uno pa' sostenerse, pa' comer." Entonces no le da a uno. Aquí en Bello Oriente, así como nos ve, así mantenemos nosotros, cuando no estamos trabajando nos ve así, sin ninguna motivación, sin nada. Que si estamos bailando, la gente se junta a vernos y después sale alguien y nos dice: "Ve, ustedes bailan bacano, vengan yo les colaboro". Y no pasa nada. (John Fredy, comunicación personal, 20 de mayo de 2016)

La ausencia de espacios de esparcimiento y de recursos económicos en Bello Oriente se suma también a la ausencia de líderes y organizaciones que le metan la ficha, el tiempo, el dinero... a la causa del baile. Barrios vecinos que trabajan el género urbano como María Carambolas, La Salle y San José la Cima han tenido la oportunidad de contar con personas que se han encargado de los procesos y están teniendo a los chicos en las aulas de clase y los escenarios.

Imagen 17. Experiencias de baile urbano



Fuente: archivo personal.

Estos grupos han sido ganadores de la convocatoria de priorización de recursos de Presupuesto Participativo (PP), un programa de la Alcaldía de Medellín, y han podido dar solución a algunos temas financieros como el pago de los profesores y la compra de vestuario y accesorios. Adicionalmente, reciben un acompañamiento de promotores que les facilitan temas prácticos como la ejecución de informes y la participación en eventos. No obstante, PP no cubre todos los frentes. Por un lado, los apoyos solamente están programados para siete, ocho meses en el año. Y si el grupo quiere ser profesional, debe trabajar los doce meses. Los grupos beneficiarios, por otro lado, deben entrar además en la economía del rebusque para obtener apoyos como el préstamo de espacios aptos para el ensayo y de implementos como equipos de sonido.

La mayoría de los grupos de Manrique no pertenecen a una academia de baile. Son grupos de niños, jóvenes, adultos y adultos mayores que se reúnen en torno a un gusto y a una identidad, que quieren recibir clases de técnica y expresión corporal, que les place subirse al escenario, que son constantes en los ensayos y que en la mayoría de las ocasiones reciben una remuneración simbólica, mas no económica.

Los cuerpos que bailaban libre y naturalmente han cambiado a ser cuerpos con disciplina, con técnica, con precisión, con entrenamiento físico, etc. Los padres y abuelos que antaño seguían la música como su cuerpo la interpretara, ahora buscan para sus hijos espacios de pedagogía que normativizan y estandarizan el movimiento del cuerpo. Estilos de baile como el tango natural y sencillo de la vieja guardia han dejado de existir. Lo mismo pasó con la salsa caleña. Hoy son mitos urbanos que rondan por la ciudad, pero que no tienen asidero en el barrio. Los cuerpos reemplazaron el arrebató y el frenesí de la salsa brava de los que habla Ulloa (2009) por los movimientos sensuales y seductores de la salsa dominicana. Los cuerpos pasaron de bailar en la calle y los cafés a las academias. Ya ni las discotecas salseras o tropicales mandan la parada.

La identidad del barrio con el tango, que dejó entrar por los intersticios a la salsa, se vio interrogada desde hace algunos años por la llegada del reguetón, el género urbano y algunos acontecimientos sociales con los que no contaba. La violencia indiscriminada de narcotraficantes y grupos paramilitares, el ritmo de vida generado por las nuevas sociedades modernas y las decisiones administrativas como el cierre de la 45 por el trazado de Metroplús en el año 2006 y la legislación sobre el

uso del espacio público dejaron una huella profunda en esos cuerpos que bailan. No solo se vieron obligados a decirle adiós a un elemento estructurante de su identidad: las tangovías, y a reducir al mínimo las fiestas familiares en Manrique, sino que también han dejado perder la tradición y la disposición de bailar en la calle. Eso es cierto si se habla de la parte baja de Manrique. Porque en Bello Oriente vive el género urbano en la cancha, en la calle, en el cuerpo...

En Manrique se aprende a bailar viendo y haciendo. Los conocimientos se transmiten en el seno de la familia o en la euforia de la amistad en los bares del barrio. Algunas veces cuerpo a cuerpo, otras pantalla-cuerpo. Aquello que pervive son los lazos de familiaridad y de amistad que se entrecruzan en los caminos del baile. Los lazos y el baile. Porque a pesar de que se ha visto modificado en las prácticas, en los espacios, en los géneros, en los movimientos... los cuerpos que gustan del baile han venido en aumento gracias a la proliferación de academias de baile y a la tradición barrial que todavía hoy sigue ligada a la fiesta, la música y el baile.

2. ¿Corbata azul y tacones mate?

*♪De satén y color negro, la pollera. / De charol y
tacos altos, los zapatos. / Dibujando garabatos, / del ritmo
que se adueña / tu estampa de porteña♪.*

Horacio Sanguinetti

Una de las primeras preocupaciones antes de salir a escena, bien sea en un escenario, en una discoteca, en una cancha, en una fiesta familiar... es ¿qué me pongo? La elección no es sencilla ni fútil. El amor a primera vista con el público o con una pareja es un punto a favor. El público lee la personalidad del bailarín en la forma de los movimientos, en el tipo de vestuario, en la combinación de los colores, en la intensidad del maquillaje. Y hasta concluye juicios morales de la lectura corporal.

La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral. Un sistema implícito de clasificación es el fundamento de una especie de código moral de las apariencias que excluye toda inocencia en la apariencia. Inmediatamente, convierte al poseedor del hábito en un monje indiscutible. La puesta en escena de la apariencia deja librado al actor a la mirada evaluativa del otro y, especialmente, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social o moral por su aspecto o por un detalle de su vestimenta, también por la forma de su cuerpo o de su cara. Preferentemente, los estereotipos se establecen sobre la base de apariencias físicas y

se transforman rápidamente en estigmas, en signos fatales de defectos morales o de pertenencia a una raza. (Le Breton 2002, 82)

De esta forma, si el bailarín desea agradar al público, debe conjugar en su vestuario y en su maquillaje la elegancia y la sobriedad. El público de Manrique gusta en especial de la primera cuando se trata del tango y de la milonga. El color negro, para estos casos, es su preferido. En cuanto a la salsa, gustan más los colores fuertes como el amarillo y el rojo, y los adornos llamativos como los flecos en los vestidos de las mujeres. Jaime Londoño (com. pers.), por ejemplo, al diseñar los vestuarios para su grupo Las Pilositas y Los Pilositos, le presta atención “más que todo a que no se vea un vestuario destapado, sino que llame la atención por su colorido, por su discreción en la presentación”.

El bailarín debe cuidar que su vestuario y maquillaje no esté recargado, ya que puede ser considerado *mañé*, un calificativo despectivo recurrente entre los paisas. La bailarina también debe velar por no ser muy recatada en el vestir porque no muestra con suficiente contundencia los movimientos, pero tampoco debe exhibir en demasía con escotes profundos en varios puntos del cuerpo porque puede ser tildada de mostrona o indecorosa. Hago el acento en las mujeres porque su vestuario tiene la función de resaltar sus atributos físicos: las piernas, la cintura, los senos y las manos. Los hombres no son tachados socialmente con estas categorías, puesto que su papel en el baile no es mostrar su cuerpo. Es el vestuario por sí solo el que se lleva el protagonismo en el hombre: su corbata, su saco y sus zapatos. El hombre únicamente debe estar pendiente de que los colores de sus prendas no solo combinen entre sí, sino también con los de su pareja.

Esto es, los roles de género están bien delimitados en el baile: es la mujer quien exhibe su cuerpo a través de su vestuario, sus gestos, su maquillaje, sus adornos, y es el hombre quien debe apoyar a la mujer para que muestre el suyo. En conclusión, debe existir un equilibrio entre las zonas del cuerpo que quedan a la vista y las que quedan solamente insinuadas a través del vestuario. De lo contrario, la bailarina podría ser descalificada no solo como artista, sino en su moral, tal como lo advierte Le Breton.

Aunque debe tenerse presente que existe una gradación de exhibicionismo definido por el tipo de baile, incluso si se habla del mismo género musical. Por ejemplo, para el caso del tango, Gómez (2013, 89) establece la oposición entre tango calzones vs tango zapatos, esto es, entre tango espectáculo vs tango salón: “Entonces,

lo que se opone a la pomposidad de los calzones de estos bailarines de espectáculo serán los zapatos —costosos y altamente refinados pero muy sutiles— de los bailarines de salón. Como es un baile de ‘piso’ en donde, en oposición a las acrobacias de esos ‘otros’, los pies rara vez se despegan del suelo, los zapatos cobrarán protagonismo”. En efecto, se evidencia que el cuerpo queda más al descubierto en el tango espectáculo, enfatizado además de por el vestuario, por las piruetas y los movimientos en altura de la mujer. El tango salón es más pausado, ya que su esencia es dibujar figuras sobre el piso con la punta de los pies, ya sea del

Imagen 19. *Tango zapatos*



Fuente: Camilo Higueta.

Imagen 19. *Tango calzones*



Fuente: archivo personal.

hombre o de la mujer. Su vestuario hace hincapié en la elegancia más que en el exhibicionismo.

Rico Bovio (1998, 22) también apunta en este sentido: “cada grupo social crea tabúes para ciertas zonas corporales mientras resalta y legitima otras. Las partes erógenas del cuerpo cambian en su catálogo y en las cualidades atribuidas de cultura a cultura, con lo cual se les confiere un trato distinto, a menudo visible a través del diseño de la ropa y de los accesorios para el arreglo personal de varones y mujeres; niños, adultos y ancianos”. De esta forma, si bien las partes erógenas no están a la vista, sí suelen aparecer resaltadas por medio del vestuario para que la atención del ojo recaiga sobre ellas. Los senos suelen tener escotes profundos, al igual que la espalda y las piernas. Y en los últimos años, el escote de las piernas sube hasta tal punto de la cadera que con ciertos movimientos dejan a la vista hasta la minitela que hace las veces de ropa interior. De allí que Gómez (2013) hable del tango de los

calzones, refiriéndose al tango espectáculo, y que Jorge Rodríguez (com. pers.) piense “que levantan la pata por allá, ¡que se les ve hasta la conciencia pues!”.

El maquillaje es otro componente que resalta las partes erógenas del rostro. Los colores fuertes están distribuidos en ojos y labios. Se intensifican los primeros porque una mirada fuerte y contundente enamora, y los segundos porque son los símbolos del amor. En contraposición, no resulta una buena estrategia resaltar zonas como los pómulos o la nariz, puesto que el mensaje que transmiten puede acercarse más al payaso o la comedia. Los tonos de los colores o las formas del maquillaje pueden ser de uso cotidiano, mas la intensidad del color en escena es particular. Los bailarines no se maquillan para sí ni para sus parejas, se maquillan para todo su público, incluyendo a la persona más lejana del escenario. De allí la necesidad de la contundencia en el maquillaje. La tendencia de los hombres en los últimos años es un creciente interés por el tema del maquillaje. Si bien es con más sutileza, resaltan también las mismas zonas de la mujer: se depilan las cejas y usan un brillo con un toque de color en los labios.

Pero no solo los bailarines se ocupan de los tacones y las corbatas. Los bailadores también lo hacen. Ellos saben que van a atraer muchas miradas en la pista de baile. Se ponen su mejor pinta o el último *estrén* para salir a *rumbiar* o para la fiesta familiar. Si bien es un traje informal, está definido por lo que cada quien considera que es elegante o que le *queda bien*. La mayoría de las mujeres, por ejemplo, prefieren usar tacones porque de esta forma se ven más estilizadas y elegantes, y si los manejan con destreza, se les puede facilitar la bailada. Así al final de la fiesta los tacones hayan volado para un rincón de la sala o del bolso. Los hombres, por su parte, prefieren los zapatos cómodos como los tenis, aunque sí se preocupan por usar una camisa con estilo.

Ponerse la “pinta” (para el rumbero y la rumbera) es una forma especial de prepararse para el baile como un acontecimiento singular, con todo lo que ello implica o presupone: relaciones sociales, amistad, encuentro amoroso, contactos furtivos, enamoramientos fugaces, sensaciones eróticas, energía y vibraciones indescriptibles. [...] En el caso del rumbero que estamos describiendo la predisposición para ir a bailar integra una actitud subjetiva a una estética, en una práctica social que se opone a la disciplina de la producción económica, a la formalidad del uniforme, y a la indumentaria convencional del trabajo en la calle, en la fábrica o en la oficina. (Ulloa s.f., 136)

Los bailadores también son descalificados moralmente por su ropaje. Un escote y una minifalda pueden crear una idea de prepago o de chica fácil. Y los lujos en accesorios como el reloj, las gafas y el carro o la moto pueden hacer sospechar de

un *traqueto*²¹. Las bailadoras suelen gustar del maquillaje; acentúan igualmente ojos y labios. Los bailadores más adultos no comulgan con eso, pero los más jóvenes, en especial quienes bailan reguetón, están prefiriendo cada vez más las cejas depiladas. Asistir a un baile siempre tiene un propósito: “Sí, los bailes públicos servían para conseguir novia, para darse a conocer, para mostrar lo último de la moda o para presumir del dinero que normalmente solo tenían los muchachos de “Las Avenidas”. Y para mostrar las habilidades en el baile” (Gómez y Santana 2014, 19).

Es decir, el cuerpo va de fiesta, y eso se debe reflejar en la indumentaria que se lleva a la fiesta: en la ropa, el maquillaje y los accesorios. El cuerpo del bailarín es celosamente cuidado antes de salir de casa para brillar en la pista de baile. Pero además, si quiere hacer el papel de bailarín toda la noche, debe cuidar el consumo de alcohol. Los buenos bailarines deben tener un buen manejo del licor, puesto que si llegan al punto de la borrachera, recibirán rechazo por parte de sus parejas porque el equilibrio y las destrezas en el baile se verán seriamente afectados.

Imagen 20. Los urbanos



Fuente: archivo personal.

La experiencia del vestuario en el género urbano es bien distinta. Mientras más holgada la ropa, mejor. Es más, al contrario de lo que sucede con bailarines de salsa o de tango, que tienen vestuarios reservados para sus presentaciones, los *breakers* usan su vestimenta en la vida cotidiana, para salir de fiesta, para visitar a los amigos, para trabajar... Incluso, los *breakers* llegan a ser flexibles con el vestuario a la hora de una demostración de baile, puesto que pueden prescindir de la camisa y

²¹ Un *traqueto* es una persona que se lucra de negocios ilícitos.

dejar a la vista pechos, brazos y espaldas, las partes del cuerpo que hacen más fuerza y que resaltan a la hora de bailar hip hop. La *breaker* suele usar pantalones y camisetas anchos, semejantes al estilo de los hombres, aunque algunas prefieren usar una camisa corta y ajustada que deja al descubierto el abdomen.

Los *breakers* son marquilleros. Son grandes apasionados por los tenis y los busos tipo chompa de Nike, los tenis Converse, la ropa de Adidas, los pantalones camuflados y las pañoletas que lucen en piernas, brazos y caderas. Y que no les falte la gorra. Sin embargo, los chicos de Bello Oriente no siempre tienen recursos para darse esos lujos. Así que más que marquilla, ellos buscan el impacto que pueden lograr con el vestuario que llevan puesto. La idea con la ropa es llamar la atención y ganar visibilidad entre sus contrincantes:

Cuando usted por ejemplo se pone un buso, a usted lo hace ver como... como más, para mí, para mí, en mi caso, como más grande, ¿sí me entiende? Y si tiene, por ejemplo, algo que diga su nombre o algo como un estampado bien bonito, obviamente se va a ver mejor que con una camisa sencilla, porque la camisa se ve como más sencilla, en cambio el buso te da como más presencia. Me parece a mí. (Godines, com. pers.)

No obstante, el vestuario no solo cumple el papel de visibilización entre los hip hoperos. Es un partícipe en las figuras de baile, ya que ayudan al bailarador a darle forma a sus movimientos. El vestuario al que más recurren es la gorra y los busos: “utilizo mucho la gorra, la camisa. Me gusta mucho con los busos, me ayuda mucho por ejemplo a hacer movimientos en el cuerpo” (Godines, com. pers.). Más allá de la visibilización, el vestuario también cumple el papel de generador de identidad.

Imagen 21. Godines bailando con el vestuario



Fuente: archivo personal.

Por ejemplo, el grupo de baile Las Pilositas y Los Pilositos se identifican en el barrio e incluso en la ciudad por las prendas y los colores que usan en sus presentaciones: “utilizando distintivos como tan simples, pero tan bonitos, que el grupo se ha identificado a nivel de ciudad como el usar siempre guantes, la balaca, el chulo y las medias del mismo color para una visión óptica del movimiento. Ya en el color del uniforme de ensayos, el color es azul turquesa, que identifica al grupo” (Jaime Londoño, com. pers.). Aquí se evidencia la importancia de buscar una identidad para que sean reconocidos tanto en la calle con su uniforme, como en sus presentaciones. El efecto es que los espectadores difícilmente confunden este grupo con otro gracias al vestuario, puesto que dejan una impronta en el recuerdo del público.

Imagen 22. Identidad de los colores



Fuente: archivo personal.

Hay una diferencia más en la apariencia entre tangueros y salseros, y *breakers*. Mientras los primeros hacen gala de una estética de la limpieza y la pulcritud, donde escasamente se deja a la vista el sudor por el esfuerzo físico, los segundos exhiben una *estética del descuido*, como lo denomina Alejandro Ulloa:

En el breaking, no hay lugar para las galanterías de salón, ni para olfatear las fragancias que disimulan el sudor de los cuerpos que bailan en la pareja enlazada. En el breaking, el sudor se mezcla con el polvo de la calle y la contaminación del entorno. Las acrobacias con los pies, los giros (a manera de tornillo) sobre la cabeza, las vueltas y revueltas en el piso se ejecutan con mucha habilidad y poco escrúpulo. El mugre acumulado se torna visible con el torso desnudo, o hace parte de la indumentaria característica de una estética del descuido, que contrasta frontalmente con el cuidado y la elegancia de “la pinta” con que el bailarín de salsa se lanza al ruedo de la rumba caleña. (Ulloa s.f., 157)

En conclusión, el vestuario marca un límite entre lo que se insinúa y lo que se muestra. Los bailarines y los bailadores de tango, salsa y demás géneros tropicales deben jugar con la elegancia, la sobriedad y la exhibición en vestuario, maquillaje y accesorios para no ser descalificados artística y moralmente. *♪Vestido como dandy, peinao a la gomina / y dueño de una mina más linda que una flor, / bailás en la milonga con aire de importancia, / luciendo la elegancia y haciendo exhibición♪* canta Miguel Bucino. Además, si se quiere brillar en la pista de baile o en el escenario, el cuerpo debe estar adornado para la ocasión. El vestuario de los hip hoperos busca, por el contrario, ser recargado para ganar en visibilización y para ayudarse con la ejecución de las figuras. A través del vestuario también se logra generar identidad.

3. Al otro lado de la pista de baile

Primero bailo yo y luego mi vestido, y luego atrapo el público y desde allá los pongo a bailar.

Vicky Cano 2015

Cuando se habla de baile, los protagonistas son los bailarines o los bailadores. Con frecuencia se olvida que quienes están al otro lado de la pista de baile, es decir, los espectadores, también forman parte de esta práctica. “Esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero que se inscribe en términos de cuerpo y define dos zonas exclusivas de ritualidad” (Le Breton 2010, 91). El público es la corporización de la emoción transmitida por la conjunción de la música y la interpretación de los bailarines.

De esta suerte, el espectador y el bailarín establecen una estrecha relación, ya que “actores y espectadores forman una pareja comprometida en una relación afectiva cuyas peripecias pueden hacer a unos y otros entretenidos o aburridos según las circunstancias” (Le Breton 2010, 91). Esto es, la emoción en el espectáculo de baile va en doble vía. Los bailarines despiertan un entusiasmo en su público y este, a su vez, provoca una exaltación en los bailarines que puede llevar incluso a que el espectáculo cobre más intensidad. La relación que establezca el público con el bailarín va a provocar una reacción en este último que lo puede incitar a imprimir más energía y a comprender qué tipo de movimientos gustan más al público. “Es un trampolín para la *performance*, o lo potencia o bien es como una ducha de agua fría

que quiebra su impulso” (Le Breton 2010, 94). Por tanto, entre público y bailarines se establece una relación recíproca que va y viene.

Imagen 23. Euforia



Fuente: archivo personal.

Mi hipótesis —elaborada gracias a mi observación participante como espectadora en eventos de baile durante el trabajo de campo—, es que el público de Manrique vibra con más intensidad bajo cuatro situaciones, especialmente. Primero, cuando entra en escena un grupo de baile de mucho reconocimiento y trayectoria. El público así reconoce su labor y esfuerzo. Segundo, cuando los bailarines hacen una pirueta muy llamativa bien sea por su elasticidad, por su fuerza, por su rapidez, por su altura, etc. Tercero, cuando en las tablas hay un grupo de niños o de adultos mayores. De esta forma, el público anima a los bailarines a continuar con su trabajo artístico. Y por último, la euforia del público llega a su clímax cuando en escena se encuentra un familiar o un amigo. Ahí el apoyo es total.

El público también puede crearse una relación de distancia con respecto a los bailarines: “el espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea las figuras según su propio imaginario” (Le Breton 2010, 91). En este sentido, siguiendo las palabras de Le Breton, hay un deslizamiento de roles y el espectador también se convierte en actor de la obra, en protagonista. Por tanto, el espectador no es un participante pasivo, es un integrante más en la trama del baile y de quien depende en gran parte que el espectáculo sea emotivo.

Los espectadores aparecen aún sin ser convocados para cumplir ese papel. No son exclusivos de un acto escénico, sino que van apareciendo en los intersticios de cualquier baile. ¿Hay espectadores en un baile social, en una fiesta familiar? Claro

que los hay. Se hacen a lado y lado de la pista y miran despistada o fijamente a los bailarines, mientras en la pista los cuerpos sudorosos echan paso. También pueden cumplir el rol de animador de los cuerpos que bailan, así como en los grandes espectáculos. O miran para escudriñar los movimientos de esos cuerpos, para aprenderlos o para criticarlos. O incluso para buscar su próxima pareja en la pista.

¿Hay espectadores en las academias, en las clases de baile? Por supuesto que los hay. Son familiares o amigos que acompañan a los bailarines, y en algunos casos transeúntes con curiosidad. Y son especialmente prolíficos en las clases de los niños, como en la clase dictada por Giovanni García en la Casa Gardeliana. El profesor invita a los espectadores a pasar al salón para hacer demostraciones con los niños, les enseña algunos pasos, los incluye en los juegos, etc. A su vez, los padres de familia se aprenden los pasos para ayudarles a practicar a los pequeños. Es decir, los espectadores siempre están atentos para participar del arte de bailar la vida.

Las categorías de bailarines y bailadores no se agotan en el cuerpo que baila. Bailarines y bailadores también son espectadores. Puesto que para aprender a bailar hay que ver y después hacer. Y una vez aprendido a hacer, no se pierde la costumbre de ver, porque siempre hay algo más que aprender. Aunque los espectadores se presentan en cualquier espacio de baile, se descubren claramente en el ritual del hip hop. Mientras uno de los chicos está haciendo sus pases, los otros bailadores se hacen en círculo en torno a la pista para observar las paradas de sus parceros y para esperar su turno. Y si acaso están en un escenario con público, los bailadores hacen un semicírculo para compartir la vista con los espectadores del público.

El espectador, por tanto, no es un personaje anclado a un solo espacio o escenario de baile. Es omnipresente. Está aquí y allá a la espera de alguna emoción. Y su reconocimiento al cuerpo que baila en Manrique proviene más de la familiaridad con el bailarín, de ese sentido de comunidad que todavía pervive en el barrio, que de una admiración al trabajo artístico como tal. Sin desconocer que el espectador de Manrique es bastante sensible a las prácticas del arte, ya que como dice Vicky Cano (com. pers.), “los públicos no tienen que tener una formación; ya están formados”.

4. Magia echa baile

A la edad de cinco años tuve mi primer contacto con el baile. Recuerdo que no comprendía en mi cabeza de niña cómo los bailarines coordinaban sin

equivocarse. Cómo la mujer entendía que tenía que girar, en qué dirección y con cuántos giros, y el hombre sabía dónde esperarla. Cómo los bailarines se desplazaban hacia la derecha o hacia el frente sin modular una palabra. Para mi mente de niña, el baile era magia y los bailarines eran magos. Hoy esta mujer de veintitantos se propone pasar por las palabras aquello que brota del cuerpo y dedica esta sección a esa niña de cinco años que se inquietó por el baile.

La magia del baile radica en la conciencia del movimiento. “Para danzar hay que entrar en contacto con el cuerpo, habitarlo y tomar conciencia de él” (Aguirre Sepúlveda 2012, 35). El bailarín debe saber cómo están ubicados exactamente sus pies: a qué dirección apuntan, si tienen rotación, si las rodillas están abiertas o cerradas, en qué pie tiene el peso corporal... Al mismo tiempo, debe proyectarse al futuro: pensar en dónde va a dar el próximo paso y cuál adorno podrá combinar sin afectar la ejecución del paso. Este mismo ejercicio lo debe practicar con cadera, pecho, muñecas, brazos, hombros y cabeza. De allí la necesidad que tiene el bailarín de estar en sintonía con su cuerpo, de escucharlo y de sentirlo. En este sentido, un bailarín es un especialista en cuerpo.

Cada fase del movimiento, cada pequeña transferencia de peso, cada solitario gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interior. Cada movimiento se origina de una excitación interior de los nervios, causada ya sea por una inmediata sensación, o por una complicada cadena de impresiones sensoriales experimentadas anteriormente, que están almacenadas en la memoria. Esta excitación resulta en un voluntario o involuntario esfuerzo interno o impulso para moverse. (Laban 1987, 39)

El movimiento, como lo demuestra Rudolf Laban, no es tarea sencilla. Todos los seres vivos nos movemos en cada uno de los instantes de nuestra existencia, ya que incluso realizamos movimientos involuntarios como respirar. El movimiento está tan introyectado en nosotros que no pensamos que tenemos que mover la caja torácica para respirar o que para alcanzar un objeto de la mesa de noche debemos estirar el brazo y asirlo empuñando los dedos. No obstante, el bailarín sí debe hacer ese trabajo. Tomar conciencia del cuerpo implica agudizar la mirada y el oído para educar el cuerpo. Esto es, la conciencia corporal del bailarín va en doble dirección: no solo requiere aprender a interpretar el movimiento de su cuerpo, sino a educar el cuerpo para el movimiento.

La interacción sistemática del bailarín de salsa con las canciones y su danza ha educado el cuerpo (la cabeza, el torso, las extremidades) y el oído para ese diálogo que se cumple en tres direcciones simultáneas: el de los bailarines entre sí; y el de cada uno de ellos con el ritmo de la canción, reiterando que la sincronización de los

dos actores no significa que ambos realicen los mismos pasos simultáneamente sino que ejecutan movimientos complementarios y articulados. (Ulloa s.f., 146)

Es decir, la dificultad para el bailarín no tiene como límite su propio cuerpo. La habilidad está en abrir todos los poros y aguzar la sensibilidad para captar indicaciones que van desde un cuerpo hacia otro cuerpo. “En la danza hay un intento por recuperar cierta conciencia del cuerpo, una mirada al interior que se expresa hacia afuera, hacia el exterior intencionalmente para comunicarse con el otro” (Aguirre Sepúlveda 2012, 35). Quizá el mayor reto para el bailarín es conocer hasta tal punto el cuerpo, las posibilidades de movimiento, de estiramiento, de proyección... que no solo tenga conciencia de su cuerpo, sino del cuerpo de su pareja.

Ello resulta imprescindible porque la comunicación en el baile no es por medio de las palabras. La voz del bailarín se acalla porque el elemento que utilizamos cotidianamente para comunicarnos se queda corto en escena: las indicaciones verbales, además de que deben ser minuciosas y precisas, tardan más en producirse y en llegar al oído del bailarín que el tiempo que tiene el cuerpo para moverse al ritmo de la música. De allí que los bailarines se hayan visto en la necesidad de inventar otro tipo de comunicación no verbal. La comunicación entre bailarines es con la totalidad del cuerpo.

Bailar, es tal vez, la forma de comunicación no verbal por excelencia. Bien sea en la pista de una discoteca, al aire libre o en la sala familiar, el acontecimiento del baile permite otras formas de expresión entre los seres que bailan, independientemente del lenguaje verbal. A través de él los bailadores se comunican y pueden identificarse. No es necesario que las personas hablen el mismo idioma, para que puedan reconocerse o intercambiar sensaciones, sentimientos, habilidades y saberes que se comparten en la danzante interacción de los cuerpos. Más aún, podría decirse que tanto a nivel de la subjetividad de los bailadores como de su expresión kinésica, hay contenidos que no pueden comunicarse con palabras. (Ulloa s.f., 135)

Ante la imposibilidad de usar las palabras para entenderse en escena, los bailarines tuvieron que elaborar unos códigos corporales que les permitieran la comunicación. Estos códigos están basados en el movimiento de las partes del cuerpo. A primera vista, podría aventurarme a decir que el tronco superior es el que más contenido comunicativo ostenta. Sin embargo, el tronco inferior también participa en gran medida de esta acción comunicativa. Las próximas líneas ejemplifican cómo funciona la comunicación corporal entre bailarines que han educado su cuerpo para el baile.

En tango salón los bailarines están enlazados en un abrazo profundo. El brazo izquierdo de la mujer descansa en el hombro derecho del hombre y el brazo derecho de ella está apoyado sobre la mano de él. El pecho de la mujer encaja en el pecho del hombre. Esta distancia mínima de los cuerpos les permite a los bailarines sentir la respiración y hasta los latidos del corazón de la pareja. “Dime cómo abrazas y te diré cómo bailas tango” es el lema de la Academia Artística Andares dirigida por Ana y Jhon. A través del abrazo estos bailarines buscan una identidad como pareja. Ana ha entendido que la comunicación es “con el abrazo, con los gestos. Esa es la manera como uno le entiende en el escenario ‘¡mueva la pata para allá!’, simplemente con medio tocarlo” (Ana Duque, comunicación personal, 29 de abril de 2016). *♪Bailen todos, compañeros, / porque el baile es un abrazo: bailen todos, compañeros, que este tango lleva el paso♪*, dice Aníbal Troilo.

Imagen 24. Abrazo profundo



Fuente: archivo personal.

La respiración del hombre y la mujer también se convierte en un tema fundamental para el entendimiento de los bailarines. Si el hombre respira constante, la mujer sabe que el paso continúa igual. Si el hombre acelera la respiración, esto es, si el pecho asciende, la mujer se prepara para acelerar el paso o para hacer una figura. Si él disocia el tronco, ella sabe que van a cambiar de dirección. Si él deja espacios entre sus pies al caminar, ella los ocupa con adornos. Si él hace una pausa, ella sabe que tiene tiempo para acariciar al hombre con las piernas o para dibujar figuras en el piso con la punta del pie. Si él no tiene energía en su pecho y en sus brazos, las indicaciones para ella van a ser confusas. Y si es ella la que no tiene energía, ambos caminarán en direcciones diferentes. Los desplazamientos y la direccionalidad son responsabilidad del pecho y en menor medida de las muñecas del

hombre: el pecho mira al lugar a donde quiere dirigir a la mujer y las muñecas secundan el movimiento apoyadas en el omoplato de esta.

En la salsa la comunicación no dista mucho de lo descrito hasta aquí. Como dice Jaime Londoño (com. pers.): “el uno es del clásico al tango y el otro es del popular a la salsa, pero ambos tienen los mismos movimientos, que son idénticos, pero que uno es más rápido que el otro. Tienen movimientos y rutinas prácticamente iguales”. La diferencia en la comunicación se establece desde el acoplamiento de los cuerpos. El abrazo es más abierto y las manos adquieren más protagonismo. Para algunos pasos llegan incluso a separarse los cuerpos y a tomarse de las manos. Esto es, hay más distancia entre cuerpo y cuerpo.

Si el hombre hace un sostenido (se repite un paso hacia atrás y jala sutilmente el brazo de ella), la mujer se prepara para girar. Si él levanta su brazo y lo ubica encima de la cabeza de ella, la mujer gira. Si le imprime fuerza y velocidad, la mujer hace dos o tres giros en el puesto. Si al mismo tiempo que ubica su brazo, da un paso en cualquier dirección, la mujer gira acompañando al hombre en esa misma dirección. Si el hombre suelta una mano y se distancia de ella, la mujer también se distancia. Si el hombre hace paso adelante y atrás, la mujer lo acompaña.

Estos mismos códigos comunicativos se emplean para el baile coreográfico. Aunque es más complejo el baile libre que la coreografía, por lo menos desde este punto de vista. Las coreografías poseen una estructura definida de antemano y los bailarines necesitan recurrir a la memoria más que a la interpretación de las indicaciones. No obstante, ambos elementos deben confluir en un ejercicio coreográfico.

La toma de conciencia del cuerpo no solo posibilita el baile, sino la formación de un autoconocimiento y un autorreconocimiento. Es decir, a través del baile se afianzan unos lazos identitarios del cuerpo-cultura y del cuerpo-sociedad, pero también se establece una identidad a escala personal. En el camino del conocimiento de su cuerpo, el bailarín se forma una idea de lo que él es y de cómo se relaciona consigo y con los demás. Adicionalmente, se establece una identificación con la pareja con la necesidad de vincularse y complementarse uno al otro.

Los bailadores, a diferencia de los bailarines, no han tenido una educación del cuerpo para el baile. No obstante, poseen unos códigos sociales de comunicación corporal aprendidos en la casa, la calle o la discoteca. La primera acción del bailarín cuando arriba a una disco es escanear la escena: observar cuerpos y movimientos,

identificar las personas con quienes se entendería por su personalidad y sus gustos tanto personales como en el tema del baile, registrar las personas que asisten en pareja, en grupos o solos, reconocer el espacio de baile... Este trabajo es dejado la mayoría de las veces al hombre, quien es el encargado de sacar a bailar a la mujer. Esta dinámica puede subvertirse si hay confianza entre los bailadores, por ejemplo si asisten en grupo o pareja o si están en una fiesta familiar.

El siguiente paso es sacar a bailar a la pareja elegida. La forma más común de sacar por primera vez es acercarse a la mesa y hacer la invitación verbalmente. Otros, más osados, solo requieren un contacto visual con un gesto de la cabeza o de las manos que señalan la pista de baile. Lo que resta es esperar la respuesta de la pareja. Esta puede llegar con una palabra, con una señal de la cabeza o de los dedos, o con el acto de pararse de la mesa y dirigirse a la pista de baile. La respuesta, como en toda invitación, puede ser positiva o negativa.

Si se recibe una negativa, posiblemente no haya un segundo intento. Aunque no falta el bailaror que piense: “no recibo un no como repuesta” e insiste en varias oportunidades. Pero los que tienen un final más feliz todavía no pueden cantar victoria. El camino para ellos apenas comienza. Cuando ambos cuerpos pisan la pista y abren entre las demás parejas un espacio, se da inicio al acoplamiento de los cuerpos.

El acoplamiento exige una conversación corporal, un tire y afloje de ambas partes que termina en un acuerdo que viene mediado por la confianza entre los bailadores y por el ritmo de la música. El primer asunto a resolver es la distancia de los cuerpos. Se espera que si es la primera vez en escena, la distancia sea considerable, a menos que suene un reguetón o una champeta, que reclaman en su esencia la proximidad de los cuerpos. Ulloa (s.f., 142) identificó dos extremos a la hora de establecer la distancia: “desde la distancia íntima de dos cuerpos que se pegan literalmente, hasta la distancia máxima determinada por la extensión total del brazo, o la separación y el desprendimiento de la pareja a una distancia mayor. Este conjunto constituye el código proxémico, o sea, la regulación y el control del espacio en su dimensión simbólica y su significación social”.

Ambos se ubican frente a frente y miden distancias. Si alguno de los dos no está conforme con los centímetros de separación, da un paso hacia atrás para controlar el espacio. También puede ocurrir que alguno de los dos quiera tener más contacto con su pareja y se acerque con un paso hacia adelante. Como ya lo adelantó

Ulloa, los brazos van a tomar el protagonismo en la labor del acoplamiento de los cuerpos. Esto es, mientras más cerrado el abrazo, más descenderá el brazo de la mujer por la espalda del hombre. Mientras más abierto, más bajará el brazo de la mujer por el brazo del hombre. La distancia máxima será definida por el estiramiento total de los codos y el agarre desde las manos.

Una vez concertados el abrazo y la distancia, continúa la acción más dificultosa para los menos experimentados: el acoplamiento de los pies.

El desconocimiento de la tercera acción [el acoplamiento de los pies] puede ser el comienzo de un desencuentro que impide o dificulta la armonía al bailar. Aunque los buenos bailarines suelen superar este impase rápidamente, si es que se presenta, porque lo normal es que se acoplen de manera inmediata y espontánea. Pero en las parejas donde uno de los dos no es un buen bailarín, o no sabe bailar salsa, el desencuentro de los pies se percibe claramente desde el inicio. En otras palabras, quien no se acopla en la alternancia de los pies, puede quedar en evidencia como alguien que no sabe bailar. Este hecho tiene fuertes implicaciones simbólicas y sociales allí donde hay una cultura del baile, es decir donde éste está altamente codificado como un lenguaje y donde funciona como un importante escenario de socialización a través del cual se obtienen ciertas gratificaciones, porque del bailar bien se puede derivar una buena amistad, un romance, un intercambio erótico, o incluso una relación sexual. (Ulloa s.f., 142)

El paso lo suele empezar el hombre, quien es el que dirige en la pista de baile. El papel de la mujer es seguirle el paso al hombre. Sin embargo, este es un código de comunicación de bailarines que solo algunos bailarines conocen y practican, bien sea por experiencia o porque han asistido a clases de baile. Puede ocurrir que la mujer tome la iniciativa en la pista de baile y le proponga pasos al hombre o que simplemente baile sola aunque tenga al frente una pareja. Entre los bailarines más novatos los códigos para la ejecución de los pasos no están lo suficientemente interiorizados. De allí que se observe que el cambio de los pasos se propone desde el hacer y no desde la guía de la pareja.

Un final feliz para ambos bailarines será evidente en la gestualidad de sus cuerpos. La proximidad de los cuerpos y la mirada serán concluyentes en este sentido. La proximidad no estará solo mediada por el abrazo para la ejecución del baile. El contacto físico con otras partes del cuerpo será un indicador incuestionable: el acercamiento de las cabezas, el roce supuestamente ingenuo de la cintura mientras ella gira, la caricia suave de la palma de las manos, el acercamiento de los rostros con incitación al beso, la mirada constante y fija en los ojos del otro... Si, por el contrario, se descubre que la mirada rehúye y que se evita cualquier contacto físico

distinto al exigido por el baile, es porque uno o ambos están *mirando las manecillas del reloj* a la espera de la finalización de la canción.

Ahora bien, en cuanto al break o al *freestyle*, la comunicación quizá vuelve a tomar el hálito de magia que descubría cuando niña, por lo menos en Bello Oriente. John Fredy (com. pers.) asegura que la comunicación se establece por telepatía: “Ya como que nos conocemos tanto que ya sabemos qué vamos a hacer. Telepatía”. Y agrega: “porque él está haciendo un pase y yo lo sigo y trato de coger el ritmo e inventamos un pase ahí de la nada”. El Pupi (com. pers.), por su parte, opina que “ellos como que ya saben lo que voy a hacer, entonces me siguen el ritmo. Por ejemplo, en el video no sabíamos qué íbamos a hacer. Yo hacía algo y ellos me seguían, o yo los seguía a ellos, solo con las miradas”.

El Pupi toca aquí un aspecto muy importante para la comunicación en el hip hop: la mirada. Con una mirada se reta, se invita, se descalifica... Con la mirada se le indica al compañero que ya terminó sus pases y que es su turno. No obstante, el tema de la comunicación corporal no es tan relevante para ellos. Porque en Bello Oriente no suelen bailar en pareja ni formar tríos o grupos. Se baila de forma individual. Por ello no se hace tan necesario recurrir a indicaciones.

Los chicos le prestan más atención a la improvisación: “él hace un pase, entonces a mí se me viene algo a la cabeza y veo cómo termino el pase o me invento un pase” (John Fredy, com. pers.). En la improvisación también participa la experiencia como grupo, ya que llegan a conocerse como bailarores hasta tal punto que pueden incluso adelantarse al movimiento del otro. La improvisación requiere imaginación y destreza mental para que el pase tenga fluidez al pasar de un bailaror a otro y para que sea un movimiento atractivo y hasta con cierto sentido.

Con sentido quiero decir que los pases gustan más si tienen alguna semejanza con objetos o actividades de la vida cotidiana. Imitan el movimiento de un mimo, al fútbol, a un corazón latiendo, a un robot, a una metralleta que dispara hacia el público... Y todo eso solo a través del cuerpo. Es decir, la figura existe en sus cabezas y la plasman en la corporalidad a través del movimiento, de su imaginación y de la imaginación del público. Aquí se vuelven relevantes las manos, porque son ellas las que ayudan a darle forma y contundencia al movimiento.

A veces sí es agilidad del cuerpo de uno, no en todo. Hay partes donde uno se roba pases. De muchos, por ejemplo este... vea, qué tal por ejemplo este... o sea, lo cojo con la mano. Aquí lo ve usted normal, pero cuando yo estoy bailando no lo ve normal porque yo lo hago rápido... ¿entonces usted sí ve? ¡Cambia!, entonces se

trata de meterle, como se dice, interés a las cosas, o meterle, como se dice, imaginación, hay que meterle moral. (Godines, com. pers.)

Imagen 25. De recocha



Fuente: El Pupi.

En resumen, los bailarines se vieron en la necesidad de desarrollar un nuevo código de comunicación no verbal basado en indicaciones que se transmiten por los movimientos de las partes de un cuerpo a otro cuerpo que baila. Ello implicó tomar conciencia corporal para, por un lado, interpretar el movimiento y, por el otro, para educar el cuerpo para el movimiento. De allí que conocerse, habitar el cuerpo, como afirma Aguirre Sepúlveda (2012), sea una urgencia para quienes disfrutamos de esta práctica artística y social.

Los bailarines, por su parte, practican en alguna medida estos códigos. Pero si los desconocen, siempre tienen la posibilidad de comunicarse desde el hacer y no desde la indicación. La experiencia como grupo de recocha o de profesionales también permite una comunicación más certera entre sus integrantes, ya que el conocimiento sobre las capacidades y los gustos de los otros se profundiza.

Retomando la propuesta corporal de Rico Bovio (1998), el cuerpo no es solo la dimensión física que logramos ver y tocar. O el pensamiento. O la espiritualidad.

El cuerpo que baila es una mixtura: baila con el cuerpo, pero también con la herencia —a pesar de que hay pérdida de la tradición de bailar tango natural o salsa caleña, pervive el gusto embrionario por la música y el baile, en especial por estos dos géneros—; con la identidad —el gusto por las manifestaciones artísticas alrededor de la música y el baile se transmiten de generación en generación y tienen la capacidad de generar lazos familiares y comunitarios—; con la innovación —el baile en Manrique no se dejó de lado, se modificó; se trasladó de la calle y de ciertos establecimientos públicos para academias y casas, y efectuó ciertos cambios en los movimientos del cuerpo—; con el peso de decisiones administrativas —con la restricción y uso de espacios públicos—; con la estrechez económica —para salir a rumbiar y para mantener un grupo de baile—; con la novedad —los nuevas propuestas artísticas que llegan con los migrantes y con los nuevos medios de comunicación—; con el juicio moral y artístico del público; con el conocimiento personal y social sobre la corporalidad y su lenguaje... Los cuerpos que hoy vemos bailando en Manrique llevan estas condiciones inscritas en su piel.

Así como la piel de los cuerpos es modificada por el contexto, de esta misma forma los cuerpos graban el baile en la superficie de los espacios sociales que habitan. Esta relación entre cuerpo y espacio, devenida en cuerpo del barrio que baila, será el tema del próximo capítulo.

Capítulo tres

Identidad: el cuerpo del barrio que baila

♪*Todo el recuerdo del tiempo pasado / del tiempo querido, revive en el tango / porque es el tango canción de mi barrio / que surge de mi alma llorando en mi voz.*♪

Manuel Juan García Ferrari 1945



1. “¿Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango”

La identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos.

Stuart Hall 2010

Y ya que conté, unas veces a grandes rasgos y otras detenidamente, la historia de Manrique, ahora me voy a centrar en los ámbitos de su identidad. “¿Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango”, la expresión de Jorge Rodríguez (com. pers.), deja en evidencia dos puntos. El primero es que la identidad del barrio se

consolida bajo el tango; idea muy extendida en Manrique y en la ciudad. El segundo, que la identidad se establece únicamente en torno al tango; por tanto, que otras expresiones artísticas no entran en el mismo paquete. Según esta perspectiva, se acabó el tango, se disolvió la identidad.

Mas la academia da un parte de tranquilidad ante el panorama desolador de Jorge. Y dice al respecto: la fijeza, la inmutabilidad, la permanencia en el tiempo y el espacio, el sustento de los sujetos... son descriptores que han quedado por fuera en la definición de *identidad* en este mundo posmoderno de cambios y vida vertiginosa. Hoy se habla de un concepto de *identidad* como construcción compleja, que se desarrolla en medio de una dialéctica social, de contrastes, de tensiones y, sobre todo, de alteridad.

La identidad cultural es una categoría omniabarcadora y compleja, que como identidad en la diferencia contiene, en correlación, la mismidad y la alteridad, el yo y el otro, de aquí su carácter inclusivo; representando una identidad colectiva como horizonte de sentido, con capacidad de autorreconocimiento y distinción, la cual caracteriza la manera común de vivir en el tiempo y el espacio del ser humano; expresando el quehacer del hombre en el proceso de creación y re-creación comunicativa; la cual, como síntesis de múltiples determinaciones o dimensiones, comporta un universal concreto-situado, es decir, un aquí y ahora, respondiendo a las preguntas qué he sido, qué soy y qué papel habré de desempeñar en el presente y futuro. (Rojas Gómez 2011, 56)

Y Stuart Hall (2010, 345) agrega: “la identidad es un juego que debe ser jugado contra la diferencia. Pero ahora tenemos que pensar la identidad en relación a la diferencia”. Así, el pensamiento de Jorge debe ser complementado para comprender que el tango no es el único que ha permitido crear relaciones de identificación entre personas, música y baile. Sino que, como ya ha quedado demostrado en capítulos anteriores, le ha tocado compartir espacios y vivencias con la salsa y el género urbano. Esto es, la mismidad ha tenido que enfrentarse a la otredad.

Los otros vendrían a ser la salsa y el género urbano con el hip hop y el reguetón. Hoy es imposible comprender el fenómeno de la identidad en torno al tango sin comprender los nuevos impulsos de estos géneros que también llegaron al barrio para quedarse y que generaron otros lazos de familiaridad y comunidad. Porque a la vez que hay puntos de similitud entre tangueros, también hay puntos de diferencia de estos con los otros que pueden ser profundos y significativos. Y ambos forman parte de la historia que se cuenta sobre quién es Manrique o en qué se ha convertido (Hall 2010).

No obstante, la diferencia implica también desigualdad y dominación. Así, pueden presentarse jerarquías económicas, sociales o políticas, como desigualdades en el acceso a recursos económicos y simbólicos (Restrepo 2007). Esa era la situación que se presentaba en Manrique con respecto al tango: los recursos y la atención iban dirigidos a expresiones artísticas tangueras. Hoy en día, debido a la persistencia de los otros por ocupar un lugar en el barrio y en la identidad de este, la situación se ha modificado.

Esta fue la tarea propuesta en el *Plan de Desarrollo Cultural Comuna 3 - Manrique* (Unión Temporal 2009a, 12) en su línea “Los otros y yo: estrategias para comprender la alteridad”: “Comprender la realidad del otro, más allá de solo reconocerlo, enriquece nuestra percepción del mundo y alienta el diálogo, el intercambio y la negociación en las culturas y entre las culturas para la valoración de la diversidad y la pluralidad en el escenario de lo público en el contexto local”. En el terreno práctico, la teoría del plan se traduce en que los líderes culturales deben desarrollar un evento para hip hop, otro para rock, otro para danza, otro para folclor y otro para los niños. De esta suerte, Manrique ya no se matricula en ninguno de estos géneros, sino que todos se matriculan en los grupos a su propio gusto.

La relación de la otredad en la mismidad aplicada al terreno de la música es planteada por el colombiano Jorge Orlando Melo en su curioso artículo titulado “Contra la identidad”:

Pero si la identidad se mantiene a pesar del cambio, no puede estar amenazada por nuevas formas de cultura. La identidad colombiana, por ejemplo, se habría mantenido a pesar de que la mayoría de los colombianos cambió el bambuco por la ranchera o el tango, y se mantuvo cuando los jóvenes reemplazaron la ranchera y el tango por la salsa y, por supuesto, no se perdería por el hecho de que la generación actual se dedique masivamente al rap. ¿Y si la identidad se mantiene a pesar del cambio, qué es lo que la define y qué vamos a hacer para consolidarla o fortalecerla? ¿Fortalecer el bambuco o hacer festivales de rap? Hagamos lo que hagamos, promovamos las formas culturales que promovamos, estaremos defendiendo la identidad cultural, pues esas formas eventualmente formarían parte de ella, ya que ésta no se pierde por ningún cambio. (Melo 2006)

Las palabras de Melo pueden ser consideradas como un eufemismo, puesto que una identidad sí puede verse amenazada por nuevas formas de cultura. A pesar de ello, su postura va en mi misma dirección y me baso en ella para lanzar mi idea. Mi propuesta es considerar que Manrique baila. Y que su baile y su música participan en la construcción de identidad, sin importar qué se baile. Lo trascendental es llenar de movimiento a ese cuerpo que baila. Es identidad el tango, la salsa, el

reguetón, el hip hop, el folclor... Y aquí radica precisamente la singularidad de Manrique: a pesar de que se parece a los barrios argentinos y de que la gente baile “más tango que en Argentina”²², su identidad no se basa solo en el tango, sino en las rupturas, contrastes y discontinuidades que se producen en la interrelación del baile y la música. Cuando llegó la salsa, interrogó al tango y buscó un lugar en los bares de la 45, al lado de cafés de tango y de tangovías, y también se instaló en las casas para alegrar las fiestas familiares. Y luego cuando llegó el género urbano, se tomó asimismo las discotecas de la 45 y la cancha y la calle de Bello Oriente, y le revoloteó la cabeza a los más recatados con sus movimientos sensuales y explícitos, y sus ropas provocadoras.

Las familias, por su parte, se llevan el papel estelar en cuanto a la construcción de identidad en el barrio. “No se trata tanto de que la identidad utilice la fiesta para escenificarse. Al contrario, la identidad no es el alimento de la fiesta, sino su resultado” (Delgado 2002, 170). “Es en ese orden de cosas que la fiesta es una máquina que puede ser dispuesta para proclamar una identidad personal o colectiva cualquiera, o para disolverla; para que los individuos afirmen quiénes son o para que lo olviden” (163). Es en la cotidianidad de la vida familiar donde los más chicos se aprenden sus primeros tangos, pues sus padres los escuchan con frecuencia mientras se desarrollan los ritos familiares como hacer de comer o tomar tinto. El gusto por los timbales también llega por la escucha en las casas y por los movimientos de los cuerpos arrebatados en las fiestas familiares. Porque viendo y haciendo se aprende a bailar en Manrique.

Imagen 26. Alfonso Zuleta, Cucharita, bailando en la casa



Fuente: Aguirre Muñoz 1989.

²² Según palabras de unos argentinos que visitaron al barrio durante el Festival Internacional de Tango 2016 y con quienes crucé un par de palabras.

Este será un rasgo común entre los artistas de la Comuna 3 - Manrique: la heredad de su pasión, la proveniencia de esos gustos y aprendizajes del propio seno familiar [...]. La primera escuela estará ahí, en el entorno inmediato del artista, reconocido o no, que no tiene oferta de formación en su sector de residencia o, más recurrente aún, que no cuenta con recursos económicos para estudiar. (Alcaldía de Medellín y Secretaría de Cultura Ciudadana 2015, 18-19)

Los vecinos también han confluído en la construcción de identidad. El caso de Vicky Cano es dicente: mientras su mamá le hacía la visita a su vecina y escuchaban música, Vicky bailaba. La vecina fue quien la motivó para aprender a bailar, la matriculó en clases y le prestó su casa para que practicara con los hijos de ella. Incluso un día “ella dañó una cortina de la casa y me hizo un vestido de ballet” (Vicky Cano, com. pers.). La cercanía y los lazos comunitarios afianzan el gusto por la música y el baile, y viceversa.

La identidad en torno al baile enmarcada en el ámbito familiar también se manifiesta cuando hacen presencia los espectadores, puesto que los vínculos familiares y vecinales en escena se convierten en un motivo para aplaudir más fuerte. O para querer seguir los pasos de la tradición barrial. Dayana es una niña de nueve años que asiste a clases de tango en la Casa Gardeliana. La familia de Dayana colecciona tangos desde que su abuela tiene memoria. Pero Dayana supo que quería bailar cuando vio a su tía montada en un escenario. Le gustaría verse como ella, con esos movimientos delicados y con esos vestidos tan elegantes.

Igualmente es de destacar el rol de cafés, bares y discotecas en la constitución de la identidad. Espacios que también se destinan para el encuentro vecinal, familiar o amistoso. Donde se exteriorizan las mismidades y las otredades, las afinidades y las discontinuidades. Donde se aprende a bailar, pero también a tomar y a amar. Es en esta interacción familiar y social que se aprenden los códigos para desenvolverse en el mundo del baile: con qué ropa asistir a una fiesta, cómo invitar a bailar, cómo conducirse por la pista de baile, qué pasos ejecutar, a qué lugares asistir...

Esta identidad de la que vengo hablando no se presenta únicamente en un campo colectivo. Es, al mismo tiempo, una identidad personal. Una identidad de toma de conciencia del cuerpo, que implica conocimiento y autorreconocimiento, no solo de sí, sino de la pareja o del grupo con quienes se comparte el baile.

Por otro lado, la identidad en la diferencia de Manrique también es producto de las relaciones con otras zonas del país, en especial con el Pacífico colombiano. La colonia chocona emigró con sus costumbres, su música y sus bailes, y se instaló en calles, canchas, casas... Y al mismo tiempo que no rompió con sus tradiciones ni con

sus relaciones, se instaló con propiedad en Manrique para tomárselo con su baile sensual y provocador, y su alegría contagiosa.

En resumen, sean bailadores, bailarines, espectadores o coleccionistas; bailen en la casa, la calle, la cancha, la discoteca o el café; sean oriundos de Manrique o descendientes del Pacífico; sean de los mismos o de los otros; gusten del tango, la salsa, el reguetón, el hip hop, el folclor; todos participan en la “construcción de la narrativa del sí mismo” (Hall 2010, 345) y escriben la historia de quiénes son con su cuerpo.

2. De la prohibición social a la identidad barrial

La constitución de la identidad en torno al baile y la música en Manrique, por tanto, no escapa de tensiones, de interrogantes, de disputas, de cambios... Ello ha devenido en un proceso de acuerdos que de manera más o menos homogénea pasan de la prohibición social a incluirse en la tradición barrial. Este tipo de tensiones se hacen visibles tanto en un plano sincrónico como diacrónico, es decir, se pueden percibir a través de la revisión de la historia de la música en Manrique como en las prácticas contemporáneas. En el presente acápite trataré a modo de ilustración algunas de estas fuerzas tensionantes.

Por ejemplo, la identidad del tango en la comuna no ha sido una historia sencilla, como podría llegar a pensarse. El tango en Manrique ha sido un campo de confrontación, de disentimiento y de lucha de género y de territorios. Si me remito a al tango que llegó a los cafés y cantinas de la 45 proveniente del barrio Guayaquil, centro de la ciudad, he de decir que el tango era un asunto reservado únicamente para hombres y prostitutas. La cantina era el lugar de la rumba, la borrachera y la música, de despilfarro de emociones y de energías. “Era un continuo derroche de sentidos que negaba la castidad del decoro y las buenas maneras”, dice David Gómez (2013, 67). Las mujeres consideradas damas ejemplares de la sociedad, estaban destinadas a cumplir su papel de madres y esposas, por lo que “la cantina fue casi siempre un lugar reservado para los hombres en donde el tango los reunía. Las mujeres simplemente no cabían en estos lugares” (Gómez 2013, 82). Esto es, los hombres habitaban las cantinas y las mujeres, las casas.

La restricción estaba tan marcada que a las mujeres ni siquiera se les tenía permitido entrar con la mirada a la cantina. Para evitarlo, se dispuso una especie de cortinas en las puertas de las cantinas que a la vez que permitían el acceso de los

cuerpos masculinos, impedían el acceso visual de mujeres y niños. Así, las cortinas demarcaban el lugar del adentro y del afuera; del hombre y la prostituta, y de la mujer; del tango y de las cumbias y los porros. Gustavo Rojas del Café Alaska todavía conserva guardadas esas cortinas como un tesoro escondido de aquellas épocas.

“Pero como la fuerza de la represión habla también de la potencia de la resistencia, estas mujeres ‘encorsetadas’ se apropiaron del tango pero no desde la silla de una cantina, peor aún, bailando” (Gómez 2013, 82). Se daba el caso que como premio a un buen comportamiento, la mamá ponía tangos en su gramófono en el sótano para que bailaran sus hijas. La abuela de Liliana, exdirectora de la Casa Gardeliana, fue una de las jóvenes que bailó tango a escondidas de la mirada del padre y de incluso otras mujeres del vecindario: “eran sólo mujeres porque era un asunto vulgar, era inmoral escuchar o bailar el tango, era en ausencia del padre, él tenía que estar fuera de la casa, porque era un asunto de compinchería entre la mamá y las hijas” (en Gómez 2013, 82).

Sin embargo, esta situación no es exclusiva de la floración del tango en Manrique. En el presente todavía hay vestigios que evidencian la asociación histórica entre tango y hombres. Natalia Grisales es la pareja sentimental de Gustavo. A ella le gustan los tangos porque ha visto a su papá escuchando tangos toda la vida. Pero cuando Natalia de joven quiso aprender a bailar, la respuesta del papá le hizo aplazar los sueños. Para él, el tango era cosa de hombres y punto. Además, me cuenta Natalia, en esa época tampoco había buena oferta de academias de baile. Hoy por hoy, Natalia ha estado en clases de tango en la Casa Gardeliana y en otros espacios por fuera de Manrique. De hecho, las mujeres se han apropiado hasta tal punto de los escenarios del baile que es frecuente encontrarse en las aulas de clase y en los espectáculos de baile con más mujeres que hombres.

El tango llegó incluso a ser descalificado moralmente por las familias “de bien”, puesto que su asociación con las tabernas, el licor y la prostitución no lo sacaban en limpio. “Manrique Central fue la cuna del tango en Medellín, pero en aquellos tiempos el muchacho que le gustaran los tangos lo descalificaba la novia y si además usaba patillas largas era motivo de echada por parte de los suegros” (Aguirre Muñoz 1989, 99). El gusto por el tango les daba la entrada a los hombres a bares y cantinas, pero les cerraba las puertas si de una conquista se trataba. Por el contrario, hoy enamora a las chicas la elegancia y distinción del tanguero.

En resumen, mientras el hombre escuchaba tangos en la cantina, la mujer lo bailaba en la intimidad y familiaridad de la casa. Mientras el tango del hombre era público, el de la mujer era privado. De esta suerte, las mujeres en el seno de sus hogares desautorizaron la autoridad del padre e incluso se interrogaron por su posición ante la sociedad. A través del baile, las mujeres lograron apoderarse de su cuerpo y confrontar estos encasillamientos desde el mismo cuerpo. Pues como dice Le Breton (2010, 111), “la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo y, por tanto, más allá de eso, sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que se encuentra amenazado por todas partes”. Y remata Gómez:

El tango exige al cuerpo movimientos que no son posibles sin antes cuestionar las reglas del juego. Así, van aparejados los movimientos del cuerpo con los movimientos de la transformación social, no en perfecta sincronía, más bien se entabla una tensión entre la pista de baile y la calle como espacios que se auto contienen. Los restos que nos hablan de estos movimientos son sutiles, pero contundentes. (Gómez 2013, 84)

Con el movimiento del cuerpo a ritmo de tango las mujeres salieron de los sótanos de sus casas a los bares y cafés de la 45, a las academias de baile y a los escenarios. Inversamente al hecho histórico, el tango espectáculo y el tango salón de hoy exhibe a la mujer desde sus movimientos y su vestuario, como ya quedó planteado en el capítulo anterior. Y ella y él han cimentado la identidad que hoy es visible en la comuna.

No obstante, también hoy son visibles secuelas de la concepción hombre-cantina de antaño. Al Café Alaska solo entran abuelos de edad avanzada que pasan los ratos en la mesa de billar o en la de cartas. Y no es porque todavía conserve la cortina en sus puertas o que las mujeres tengan prohibida la entrada. Simplemente, por alguna razón, pocas mujeres habitan ese espacio, que sigue siendo propiedad indiscutible de los hombres. Las pocas mujeres que ingresan son vendedoras ambulantes o trabajadoras aledañas al Café. Recuerdo todavía nítidamente cuando pisé por primera vez esa baldosa añeja y me dirigí decididamente a la barra. Experimenté el tiempo detenido, ya que todos los hombres presentes dejaron sus vicios a un lado, cualquiera que fuera, para interrogarme con la mirada.

¡Claro! Mi cuerpo de mujer y además joven y de apariencia universitaria no pertenecía a ese lugar. Ellos de cuando en vez me miraban de reojo y estaban atentos a cualquier movimiento de mi parte: con quién hablaba, sobre qué, qué bebía, en dónde me sentaba... En la segunda visita a Gustavo tuve casi la misma sensación,

aunque ellos se fueron acostumbrando un poco más a mi presencia, supongo que porque era como una escena repetida. A partir de mi tercera entrada, los abuelos ya hasta me saludaban con una sonrisa o se acercaban para hablarme del clima e incluso invitarme a una cerveza. Esta fue mi experiencia como mujer en territorio de hombres del tango.

Imagen 27. La masculinidad en el Café Alaska



Fuente: archivo personal.

Pero el tango no fue el único que tuvo que transformar su vivencia social para ser partícipe de esa configuración de la identidad barrial en torno al baile. La salsa no tuvo el camino fácil para llegar a la ciudad ni a Manrique, puesto que era desvalorada por las clases altas, en especial por la iglesia, quien era la encargada en la época de fijar las normas de comportamiento. “Apenas iban pasando los años cuando los mambos habían sido declarados, por la gracia de su eminencia, monseñor Miguel Ángel Builes, como cosa del demonio cuya escucha y baile estaba castigado con la excomunión” (Gómez y Santana 2014, 118). Es decir, quien bailaba salsa, transgredía las normas y se iba en contra de la iglesia y en favor del demonio.

Y no solo los cuerpos que bailaban salsa eran sacados de las oraciones y bendiciones del *cuerpo de Cristo*. Los cantantes también llevaron su parte. Por ejemplo, Jairo Grisales Ángel del Conjunto Miramar tomó la decisión de tocar guarachas y mambos en lugar de vallenatos y cumbias, a pesar de los mandatos eclesiásticos y la feligresía. Así, quedaron excluidos automáticamente de las famosas fiestas parroquiales del momento. Hoy en día, Manrique tiene uno de los grupos de salsa más famosos de la ciudad: Siguarajazz.

Y si el tango y la salsa no la tuvieron fácil para hacerse un lugar protagónico entre los manriqueños, el género urbano todavía sigue en la lucha por encontrar ese

lugar. El hip hop y el reguetón son mal vistos por los adultos mayores, quienes solo descubren en sus letras obscenidades y ruido, y en su baile, relaciones coitales. Jaime Londoño hace un intento por revertir esta situación: al mismo tiempo que complace a los niños con sus gustos musicales, les enseña valores a través de la letra, la música y el baile. A pesar de que es criticado por colegas, él persiste en su propósito de sacar de un polo negativo un polo positivo.

En conclusión, la música y el baile en Manrique han pasado por un proceso que va desde de la prohibición social a la identidad barrial. El tango, la salsa y el género urbano han tenido que transgredir normas y espacios sociales para instalarse en cuerpos, mentes, casas, calles, bares y escenarios del barrio, y para participar en la construcción de identidad de Manrique.

3. *La callejería musical*²³

“¡Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango”, no solo deja en evidencia los dos puntos ya mencionados con referencia a la identidad, sino un tercero con respecto al espacio: la relación estrecha entre identidad y territorio. No hay tango, no hay barrio. Como dice Olga Molano (2007, 73), “aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio”. De hecho, para el caso de Manrique, el tango fue un aspecto que permitió que personas provenientes de diferentes lugares formaran comunidad en torno a un sentimiento de desarraigo y melancolía.

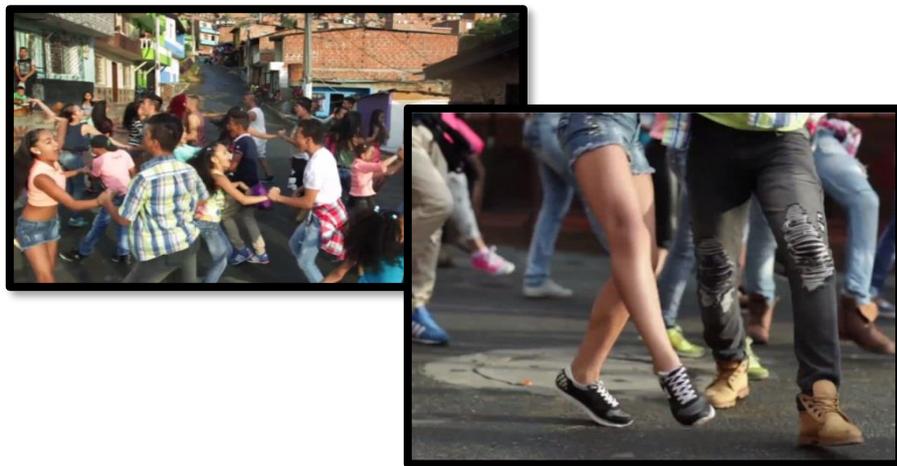
Y fue justamente en las calles y bares de Manrique donde eso fue posible. Ya que, de acuerdo con Ulloa (2009, 114), “no se trata sólo de espacios físicos sino de espacios mentales y corporales ocupados por la música y el baile como prácticas significativas en la vida cotidiana de los habitantes del Barrio”. Son “lugares atravesados por la música latina y cargados de significación donde se construyeron sentidos de pertenencia, representaciones e identidades colectivas” (150). Como canta Siguarajazz en la canción justamente titulada *Manrique mambo*: ♪¿Quiere bailar Manrique mambo? / Abran paso para todos los soneros, que son los rumberos

²³ *Callejería musical* es el concepto que usa Ulloa en su libro *La salsa en discusión* (2009, 136) para hablar del “escenario físico y social donde la música y el baile son compartidos colectivamente. Es en el tiempo de ocio y en el espacio público donde se intercambian los lenguajes y se celebran las prácticas que hacen menos dura la supervivencia”.

buenos / ¿Quiere gozar Manrique mambo? / El guateque se está formando y allá en Manrique / mi gente lo está gozando🎵.

Es decir, son espacios de identidad y de música, como la 45 en Manrique en la parte baja o la cancha de Bello Oriente en la parte alta. Son los espacios de la callejería musical, en donde se forman relaciones vecinales y se exteriorizan las prácticas de los habitantes del barrio. Así, el espacio es “el resultado de la acción social, de las prácticas, las relaciones, las experiencias sociales, pero a su vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales” (Martínez Lorea 2013, 14).

Imagen 28. Callejería musical



Fuente: Unión Latina 2015.

Al mismo tiempo que resultado y parte de la acción social, es el espacio de la callejería musical de la resistencia. Entre 1989 y 1996 fue una de las tantas épocas en que la violencia se apoderó del barrio, se adentró en las casas e invadió las calles.

Muchos de los jóvenes se opusieron a que el barrio dejara de ser y asumieron la resistencia tomándose los entornos con música y fiesta. En cada esquina había grupos de muchachos sonando sus Lp de salsa y música tropical, conjurando poco a poco ese temor que llevó a las autoridades a imponer el toque de queda que supuestamente protegería a los pobladores de la arremetida que los carteles de la droga venían adelantando sobre la ciudad. (Alcaldía de Medellín y Secretaría de Cultura Ciudadana 2015, 34)

Esto es, los muchachos decidieron no encerrarse en las casas y en la violencia; salir a la calle tuvo otro significado. Fue una de las tantas veces que la música y el espacio público se utilizaron como arma contra la violencia y como bandera de la paz. La violencia implicaba temor, encierro, soledad; la música traía encuentro, alegría y movimiento.

Para comprender el espacio, Henri Lefebvre (2013) establece tres nociones conceptuales: *práctica espacial*, *representaciones del espacio* y *espacios de representación*. Por *práctica espacial*, el autor entiende el espacio percibido, esto es, la apropiación del espacio en la vida cotidiana, el escenario donde adquiere vida el ser social. Las *representaciones del espacio* son el espacio concebido, el espacio medible y cuantificable; de científicos, peritos y profesionales desde políticos y urbanistas hasta antropólogos; del lenguaje técnico y cargado de ideología. Es el espacio del poder que tiene el poder para organizar el espacio. Por último, los *espacios de representación* son los espacios vividos, los espacios físicos recargados de símbolos por habitantes, artistas o escritores que lo describen a través de imágenes e imaginarios.

Si hago el ejercicio de entender a Manrique a través de Lefebvre, concluyo que hay una tensión entre las prácticas espaciales y las representaciones del espacio, entre el espacio percibido y el espacio concebido, en últimas, entre el espacio de las personas y el espacio del poder. Y la tensión se hace visible, audible y palpable en la 45. Esta calle fue espacio de construcción social, que guio el poblamiento del barrio, que albergó a cafés de tango y a salsotecas, y a la estatua y la casa de Gardel, que bailó en tangovías y concursos de salsa, y hoy es calle de transporte público. El poder no ha logrado ver los alcances y la eficacia de las prácticas espaciales con respecto a los conflictos históricos que ha tenido que enfrentar Manrique.

Esto es, el poder se impuso por sobre las construcciones sociales del espacio e implementó Metroplús. Por supuesto, gran parte de los habitantes de Manrique estuvieron de acuerdo con dicha implementación, ya que desde la administración municipal se argumentó que solo la 45 cumplía las condiciones para llevar a cabo este proyecto estratégico de la ciudad. Es decir, se convenció a los habitantes por medio de la ideología, de los números, del lenguaje técnico (representaciones del espacio) de romper con las prácticas sociales, identitarias y musicales, en otras palabras, con la callejería musical (práctica espacial) para dar paso a la modernidad, a las estaciones, a los buses, al transporte a tiempo...

No se puede negar que Manrique estaba urgida de una intervención que solucionara los problemas de movilidad y de congestión en el barrio, pero tampoco se puede desconocer que para una comprensión integral y territorial del espacio era preciso conjugar el espacio percibido y el espacio concebido. De lo contrario, se erige uno en detrimento del otro. Adicionalmente, con Metroplús solo se intervino la

45 y sus áreas cercanas como zonas de influencia. Pero los problemas de movilidad pendiente arriba permanecieron: la discontinuidad y la estrechez de las calles, la falta de señales de tránsito, las curvas pronunciadas...

Diez años después, en el marco del Festival Internacional de Tango 2016, la voz de Manrique que más resuena en calles, casas y bares es: “Metroplús nos quitó el tango”. Este lamento se vuelve tangible en la vida cotidiana, pero también cada año en el aniversario de la muerte de Gardel al frente de su estatua. Las grandes conmemoraciones con desfile y viudas vestidas de negro organizadas desde la Casa Gardeliana en cabeza de Leonardo Nieto quedaron en el recuerdo. Ahora solo llevan desde el Festival Internacional de Tango una corona de flores, un par de cantantes, algún bailarín, y la gente de Manrique no se acerca ni para chismosear. Asiste algún encargado del evento con ayudantes de logística, algunos pocos residentes de Medellín interesados en el tango (la mayoría de clase alta) y muchos extranjeros, especialmente argentinos. Pero ni para esta conmemoración, Metroplús presta su calle. Así que la celebración debe realizarse mitad en la acera, mitad en la calle, cuidando de no interrumpir el paso del bus.

Imagen 29. Festival Internacional de Tango 2016 en Manrique



Fuente: archivo personal.

Esta tensión entre la práctica espacial y las representaciones del espacio no solo se vive en la 45. Las partes altas de la comuna de Manrique están enfrentando otra problemática. La administración de Medellín propuso desde el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) un jardín circunvalar en las partes altas de la comuna para caminantes y ciclistas. Aquí me remito nuevamente a la consigna de la reunión para la discusión del POT: “No hay zonas de alto riesgo, sino zonas de alto costo”. La parte alta de la comuna es declarada como zona de riesgo no recuperable mientras vivan los desplazados, los negros y las personas de bajos recursos; será

desalojada mientras sigan los mismos en las mismas; no se hará inversión social ni cultural ni en servicios públicos, etc., mientras continúe siendo el territorio de los otros.

Pero... sí será una zona con potencial de uso si es para turistas locales, nacionales o extranjeros, principalmente estos últimos. Porque como decían en la reunión: el jardín no es para usufructo de los locales actuales, puesto que serán desplazados y reubicados en otras zonas de la ciudad. Entonces, ¿jardín para quién?, ¿espacios para quién? Se construye ciudad con los ciudadanos por fuera. Porque Medellín, más que pensada para los medellinenses, está siendo incluida en un proyecto de internacionalización, de venta de la ciudad a extranjeros para la atracción de inversión de capital y de turismo de alta gama.

Este fenómeno del desplazamiento de una población original de un barrio para ser ocupado por personas con un poder adquisitivo mayor es conocido como *gentrificación*. La *gentrificación* es definida por David Harvey (2016, 12-13) “como el poder de cualquier grupo con recursos superiores que logra expulsar y destruir comunidades locales de un determinado lugar (...). Un tema regular cuando se habla de gentrificación es la vivienda asequible. El problema radica en encontrar una vivienda asequible para la población que actualmente tiene un acceso limitado a la vivienda y a una calidad de vida digna”. Es decir, para este caso particular, la gentrificación se pone al servicio de la internacionalización. En esta lógica de ciudad se inscribe el jardín circunvalar de Medellín y se entiende la poca inversión de recursos económicos que repercute, entre otros campos, en la consolidación de grupos de baile con trayectoria y continuidad.

Adicionalmente, a través de las palabras de David Harvey se comprende cómo ciertas fuerzas capitalistas acumulan posesiones y riquezas a través de la desposesión, principalmente de recursos naturales; en el caso de Manrique, de “los balcones naturales” de Bello Oriente, como describía a su barrio Juan Pablo Guerra.

Para empezar, los excedentes aparecen de variadas maneras. Los recursos naturales y otras condiciones de la naturaleza proveen la posibilidad de la rápida producción de excedente, de manera que el acceso abierto al control sobre sitios ricos en recursos se convierte en una forma sombría de acumulación a través de la apropiación. La perpetua búsqueda de recursos naturales de alta calidad que pueden ser despojados para el excedente y la producción de plusvalía, ha sido por lo tanto, un aspecto fundamental para la geografía histórica del capitalismo.

El despojo de historias culturales, la colección y exhibición de artefactos únicos (museos de todos los tipos) y el mercadeo de lugares con ambientes de alguna manera únicos, se ha convertido en un gran negocio en años recientes. Que esto

ocurra implica la completa apropiación por el capital de todo tipo de cosas las cuales tengan poco o nada que ver con la creación. (2007, 34)

Y se comprende, por otro lado, la responsabilidad del Estado en la gentrificación y la acumulación por desposesión en un modelo capitalista:

Se puede esperar que un Estado capitalista, apoye e incentive mejoras en el entorno urbano, ya sea a través de equipamiento o infraestructura pública, que estimulen procesos de gentrificación, o mediante subsidios directos direccionados a proyectos de renovación urbana que apunten a poblaciones con mayores recursos económicos. (Harvey 2007, 34)

En conclusión, mientras los urbanistas y políticos de Medellín sigan definiendo en el *Manual de espacio público* “premisas para el diseño, construcción y sostenibilidad del espacio público” proposiciones como las siguientes:

Lograr espacios públicos con soluciones integrales, que resuelvan correctamente la conectividad, empalme, relación y articulación con las áreas privadas, con las infraestructuras públicas existentes en el área de influencia inmediata, a partir de la conformación urbana y localización en la ciudad, considerando la topografía, las condiciones geotécnicas del suelo, el componente ambiental y ecológico, la vocación, uso y ocupación y estado de los espacios públicos a generar, recuperar y restituir, para garantizar la dinámica urbana y apropiación adecuada y permanente de toda la ciudadanía. (Alcaldía de Medellín 2015, 25)

Se seguirá teniendo una concepción del espacio de calles de cemento o de pantano, ladrillos, alumbrado público, señales de tránsito y conectividad, de medidas matemáticas, de tecnicismos... y seguirán dejando por fuera a los protagonistas del espacio y sus prácticas, al espacio de la interacción social, de la identidad colectiva, de la música y del baile. Henri Lefebvre lo vislumbró desde 1974, pero parece que nuestros urbanistas no se enteraron.

Con estas palabras de Lefebvre se puede resumir la tensión entre el espacio percibido y el espacio concebido:

¡Cambiar la vida! Esta idea, procedente de poetas y filósofos, formulada como utopía negativa, cae desde hace poco en el dominio público, es decir, en el dominio político. En el proceso ha ido degenerando en eslóganes políticos: *Vivir mejor...*, *Vivir de otro modo...*, *La calidad de vida...*, *El estilo de vida...* De ahí se pasa naturalmente a mentar la polución, el respeto a la naturaleza y al “medio-ambiente”, etc., una y otra vez. La presión del mercado mundial, la transformación del mundo, la producción de un nuevo espacio, todo esto es escamoteado. La idea recae en la idealidad, cuando se trata de elucidar, gradual o súbitamente, una práctica espacial diferente. Mientras persista la cotidianidad en el espacio abstracto, con sus muy concretas coacciones; mientras solo tengan lugar mejoras técnicas de detalle (frecuencia y rapidez de los medios de transporte, comodidad relativa); mientras la conexión entre los espacios —de trabajo, ocio, residencia— dependa de la instancia política y su control, el proyecto de “cambiar la vida” tan solo quedará como un eslogan político, tan pronto abandonado como recobrado. (Lefebvre 2013, 117)

Los espacios desocupados por el tango fueron llenados con negocios comerciales. La vocación del espacio de la 45 cambió no solo del tango al bus, sino del tango al comercio. Una vez más las palabras de Lefebvre (1974, 223) son premonitorias: “Mi hipótesis es la siguiente: Es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental”. El capitalismo no solo se materializó en el Metroplús, sino que se extendió por la 45 en forma de panaderías, farmacias, comidas rápidas, heladerías, abarrotes... Y estos, a pesar de que no tienen una relación con la música y el baile, toman prestada la imaginiería tanguera para darle nombre a sus locales.

Esta tendencia, por supuesto, no es nueva. Antes de la Casa Gardeliana y de la estatua de Gardel, los únicos lugares que remitían al tango eran los cafés. Y después de ellas, empezaron a aparecer algunos locales que lucían el nombre del cantante gaucho. La primera fue la Prendería Gardel del señor Echeverri. No obstante, este préstamo de los íconos sociales se intensificó con los años. A la par que la música de Gardel se apagaba por el cierre de cafés y cantinas, tomaba impulso el Gardel visual de los rótulos de los negocios. En la actualidad, si se realiza un recorrido auditivo por la 45, se descubre que el tango vive más en esos nombres que en los oídos de transeúntes y habitantes de la calle. Lo que realmente suena es salsa y reguetón.

Imagen 30. Mosaico del Gardel del comercio

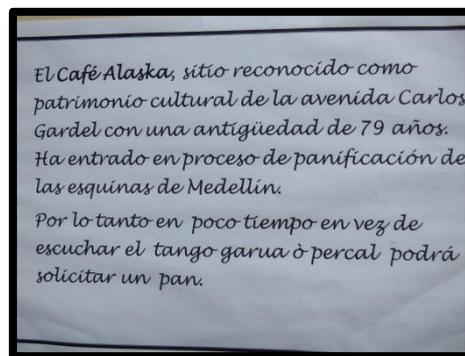


Fuente: archivo personal.

Si algo queda para memoria material del florecimiento del tango en la 45 es un café con más de setenta y nueve años de historia tanguera: el Café Alaska. Pero

una cosa son los propietarios simbólicos que ponen tangos y sirven café, y otra son los propietarios con títulos del inmueble. Lastimosamente, durante el curso de esta investigación, nos hemos despedido varias veces de él. El próximo febrero será su ultimátum. “Por lo tanto en poco tiempo en vez de escuchar el tango garúa ó percal podrá solicitar un pan” (sic), escribe Gustavo en la puerta del Café Alaska, como una voz de protesta. Porque hoy es memoria, tango, vida... y mañana será demolido para montar en su lugar una panadería. La que engrosará el largo listado de las panaderías de Medellín y de la 45. Solo falta que el dueño decida llamarla Panadería Gardel, para distinguirla de la Panadería Gardeliana ya existente a unos cuantos metros.

Imagen 31. Letrero del Café Alaska



Fuente: archivo personal.

Y ante la mirada atónita de la comunidad, de los abuelos que lo habitan y, en especial, de Gustavo, la Alcaldía de Medellín lo deja morir, así como lo hizo con las tangovías, los festivales de tango, los demás bares y cafés de tango. Porque la Alcaldía exhibe en los buses del Metroplús mensajes que dicen que en Manrique se vive el tango; se encargó de la Casa Gardeliana cuando Leonardo Nieto no pudo más, cuando acaso le funciona la estrategia; pero no se interesa por conservar el único templo al tango, esas expresiones populares que hablan de una historia de constitución del barrio, de un pasado rural, de melancolías, amores y tragos. Esa es la forma como en Medellín construimos lo nuevo sobre lo viejo, como construimos espacio, memoria y comunidad.

Por otro lado, al mismo tiempo que Metroplús entorpeció las expresiones ya existentes de la callejería musical, imposibilitó el desarrollo de otras manifestaciones. Por ejemplo, la participación de Manrique en el Festival Internacional de Tango. En vista de que las tangovías y el Festival de Tango ciudad de Medellín impulsado por Leonardo Nieto llegaron a su fin, la Alcaldía de Medellín organizó el Festival Internacional de Tango. No obstante, no acogió el aspecto

popular, clase media, bohemio del tango de Guayaquil y de Manrique. Más bien hizo partícipes del festival a las clases altas de la ciudad que ya habían entrado a la onda de escuchar y bailar tango. Y así cumplir con su objetivo: inscribir el festival en el proyecto de internacionalización de la ciudad. Como dice Javier Ocampo, el festival tuvo más reconocimiento y más publicidad internacional que la Feria de Flores.

Las fracturas que evidencia tanto el Festival como la patrimonialización del tango se extiende como un movimiento telúrico que continúa incomodando a los grupos sociales vinculados a la producción de tango dentro de la ciudad —cantantes, bailarines, músicos, artistas plásticos, etc.— Como he sostenido hasta el momento, el Festival de Tango implica la negación de la cultura popular que le dio vida a esta música a principios del siglo XX. Ahora bien, esta negación no es un acto desprevisto y sus consecuencias no se limitan únicamente al pasado. (en Gómez 2013, 111)

Más allá de la evidente negación del ingrediente popular en la historia del tango de Medellín por parte del festival, lo que me interesa resaltar en este punto es que este año el festival celebró una década de existencia. Y en su programación solo aparecieron dos eventos en Manrique: la ofrenda floral a la estatua de Gardel y una conferencia de Rodrigo Agudelo en la Casa Gardeliana. Nada más alejado que unas flores y una conferencia de las tangovías y de las conmemoraciones de antaño. Pero además, cuando Gustavo Rojas del Café Alaska interpeló al equipo organizador sobre el por qué no hacían un evento de música y de baile en Manrique como en los viejos tiempos, la respuesta fue sencilla: “en Manrique no hay espacio para hacer un evento masivo”.

Este año celebramos los diez años del Festival Internacional de Tango y los diez años de Metroplús en Manrique y los diez años de la pérdida de la callejería musical y de espacios públicos para la práctica social. Pero además celebramos diez años de la ausencia de otros espacios. Porque los líderes culturales que dieron el *sí* al Metroplús también propusieron ante la Alcaldía de Medellín y el Metro construir un parque para atenuar en parte el impacto del proyecto. Y diez años después sigue la comuna sin parque y sin la 45:

Algunos líderes expresaron sus temores ante los impactos negativos que sobre la carrera 45 traería la construcción del Metroplus: “Así mismo, siendo conocedores que la implementación del Proyecto Metroplus incide directamente nuestra comuna en especial la carrera 45, el cual desplaza las prácticas sociales, culturales y recreativas que se llevan a cabo alrededor de esta populosa avenida y pensando como mitigar los impactos negativos de este proyecto tan importante (Metroplus) para la ciudad el cual afecta en aspectos de carácter intangible como lo es el acumulado histórico y cultural de dicho territorio, pensando en el bienestar y calidad de vida de las futuras generaciones de esta comuna, se propuso: construir un Parque Ambiental, Cultural y Tecnológico Carlos Gardel (Cra 44 y 45 entre calles 79 y 80) con el fin de

recuperar y promover los valores de la tradición artística, recreativa y cultural que aún pervive en este sector de la comuna 3 Manrique. (Unión Temporal 2009b, 32)

Como el uso social de la calle ha sido vetado en tanto espacio de construcción de identidad (desde la administración municipal con la implementación de Metroplús y con los decretos de la restricción del uso del espacio público y también por la violencia indiscriminada debido al narcotráfico y la guerra de grupos por el control del territorio), los habitantes de Manrique se han instalado en los intersticios entre la calle y la casa. “Esas aceras no son solo extensiones o sitios, sino auténticas instituciones sociales, dotadas de estructura, ejecutoras de funciones y que registran lógicas de apropiación y empleo organizadas a partir de pautas culturales específicas” (Delgado 2011, 21). De aquella tradición de usar la calle como escenario de baile y música, y como extensión de la casa para las fiestas solo queda hoy un uso tímido de la acera. Los habitantes de Manrique se niegan a abandonar el espacio público para su divertimento. Hoy que ha quedado restringido el uso libre del espacio público, familiares y vecinos se toman las aceras los fines de semana con los bafles y escuchan salsa o reguetón a todo volumen.

Los hip hoperos son también expertos en el uso de los espacios públicos, puesto que “tomarse el espacio público, significó una irrupción importante que se tradujo en visibilidad para el Break y el Graffiti” (Alcaldía de Medellín 2008, 14). Precisamente la particularidad del hip hop radica en la apropiación y el aprovechamiento de los espacios públicos para la práctica de la danza y el divertimento de sus participantes. Esto es, no solo ocupan las casas, terrazas, calles y canchas, sino que también practican en zonas verdes, como en potreros o en mangas aledañas a la quebrada. Porque como dice John Fredy (com. pers.), se baila “en donde sea, donde se escuche música, empezamos a bailar”.

Pero además de ser la calle una zona de encuentros y de baile, se convierte en un escenario donde se muestran y se reafirman como comunidad étnica:

Como todas las fiestas, las celebraciones en la calle les sirven a los grupos de origen inmigrante para espectacularizarse a sí mismos, otorgando a sus componentes individuales la posibilidad de experimentar un determinado sentido de la identidad compartida. Se trata de territorializaciones mediante las que se recuerda que la ciudad está segmentada en adscripciones étnicas, cada una de las cuales puede reclamar su derecho a utilizar el espacio público para exhibir sus marcajes. (Delgado 2002, 192)

Desde allí se entiende por qué Bello Oriente tiene dos discotecas, donde van negros y blancos, aunque “sí se ve un 80 % más de negros... y a la otra discoteca, sí van un 80 % más de blancos” (Fredy Rivas, com. pers.). O por qué existe la idea que de la calle hacia la izquierda viven los blancos y de la calle para la derecha, los negros.

Imagen 32. Grafiti de Bello Oriente



Fuente: archivo personal.

Los hip hoperos van incluso más allá. Usan las paredes como espacio público, para dejar una huella escrita en el barrio como expresión de una forma de ser, de un gusto musical y de una posición ante la vida. “En el graffiti la palabra libertaria se hace *escritura pública* que, junto al *mural*, configura la apropiación de la calle por la gente como “su espacio”, la más fuerte *materialización* del espacio público” (Martín Barbero 2008, 220). El grafiti es una forma de decir: aquí estamos y aquí seguimos construyendo arte.

Para concluir, quiero hacer eco del cuestionamiento formulado desde la comuna con respecto al tema del territorio:

Esta dimensión espacial de la cultura nos obliga a cuestionarnos por la forma como nos hemos relacionado con el territorio, preguntarnos si nuestro entorno nos ofrece las posibilidades para el desarrollo de las manifestaciones culturales, y si recíprocamente nuestras manifestaciones han contribuido a la apropiación y reconocimiento del territorio como un elemento determinante en nuestras vidas. (Unión Temporal 2009b, 6)

4. El cuerpo del barrio que baila

La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en el que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es

determinado por éste. La danza es un culto dedicado al genio del lugar.

Le Breton 2010

El *cuerpo del barrio que baila* es un concepto-metáfora que postulo para entender en su integralidad la dimensión corporal, espacial, cultural y artística de la comuna Manrique. Utilizo la imagen del cuerpo del barrio para establecer una analogía con el cuerpo humano que baila, para entender el barrio como ese espacio social que está vivo, que respira, que goza y, principalmente, que baila: si baila el cuerpo, baila el espacio. Puesto que como dice Le Breton (2010), el lugar y el cuerpo en la danza son un matrimonio.

Por ello en Manrique no solo bailan los bailadores, los bailarines, los espectadores... baila también el espacio, el barrio, la comuna. Ya que los cuerpos que bailan van dejando huellas de su baile en el espacio, van moldeando, inventando y subordinando ese espacio al baile y a la música. “Es el cuerpo el que hace el espacio que ocupa. Es la acción corporal, la energía corporal, la que desprende su propia territorialidad efímera” (Delgado 2002, 128).

El cuerpo que baila, en este sentido, es el que construye y ocupa el cuerpo del barrio, de allí que devenga en cuerpo del barrio que baila. Este se corporiza en las casas que usan el equipo de sonido a todo pulmón o donde hacen reuniones familiares, y en las canchas y calles utilizadas para eventos recreativos que incluyen baile o como espacios de ensayo de baile, y en las academias o grupos de baile que existen en todos los barrios de la comuna, y en las discotecas y bares donde el baile es una puesta en escena social, y en los salones comunales y los espacios privados de los centros comerciales y hasta en los potreros que son ocupados por cuerpos que bailan... Es decir, Manrique se erigió y se construyó sobre la idea compartida del baile y la música.

Los espacios de representación de los que habla Lefebvre (2013) también son los espacios vividos del cuerpo del barrio que baila. Son los espacios que recogen la dimensión simbólica de la experiencia social ubicada y la plasman en espacios físicos que describen al barrio a través de un imaginario social. La 45 baila por medio de los murales. Propuestas artísticas impulsadas desde proyectos de la Alcaldía de Medellín, como el Festival de Arte Urbano Medellín se Pinta de Vida y Convivencia o la Beca de Creación en Arte Público Festival de Tango 2015.

Imagen 354. La negra que baila



Fuente: archivo personal.

Imagen 355. Rostro de



Fuente: archivo personal.

Imagen 35. *Volver* en las escaleras



Fuente: archivo personal.

Lo cierto es que estos murales recogieron el sentimiento tanguero de Manrique y cargaron su calle con símbolos que bailan o cantan. Y la gente se apropió de ellos porque tradujeron un sentimiento compartido. De esta forma, los habitantes de Manrique hablan incluso de la negra que baila tango como un personaje y la estiman como si fuera la bailarina más reconocida de la comuna. También están las letras de *Volver* pintadas en una escalera que mira al cielo. Y hay varios rostros de Gardel en diferentes colores y tamaños, pero siempre con su sombrero y su sonrisa picarona.

No obstante, el simbolismo de la música no se agota en los murales ni en la estatua de Gardel. Al adentrarse en bares y cafés, se encuentra toda una iconografía que habla de la historia de Manrique con la música. El Café Alaska es prácticamente un museo del tango. Guarda el afiche publicitario del primer Festival Internacional de Tango y otros más que pautan eventos de tango o que guardan alguna relación con el tango. También exhibe fotos de Gardel y de personajes representativos del tango. Incluso, fotos de los clientes que hablan de cómo el tango es vivido, bebido y hasta dormido en el Café Alaska. La Casa Gardeliana monta exposiciones tangueras cada cierto tiempo. En la actualidad está presentando un recorrido por los lugares de tango de Argentina. El Refugio de Leo, una discoteca crossover, también muestra fotografías y publicidades de grandes cantantes. Y la Zafra, la discoteca tropical de la 45, se caracteriza por ostentar en las paredes del local fotografías y pinturas de tamaño considerable de cantantes clásicos de salsa.

De esta forma el cuerpo que baila fue modelando el cuerpo del barrio para disponerlo al movimiento y a los sonidos de la música. Pero al mismo tiempo el cuerpo que baila es un “cuerpo espacial, puesto que es producto del espacio y productor de espacio, determinado por él y determinante de él” (Delgado 2002, 128). Es decir, el cuerpo que baila no solo inventa el espacio para bailar y para simbolizar gráficamente esta práctica social, sino que este cuerpo que baila también es obra del cuerpo del barrio.

Esta relación, si bien un poco más compleja de exponer y de demostrar, se establece mientras las personas se encuentran imbuidas en un mundo de baile y música, en un escenario con cuerpos que bailan que hacen aparición inesperadamente, en un muro que exhibe la iconografía del ritmo... en otras palabras, en un cuerpo del barrio que baila. No es lo mismo habitar un barrio que convoque a la violencia, que dibuje armas, que asesine en las esquinas a un barrio que proteja la vida con el movimiento del cuerpo.

El cuerpo se antoja de bailar cuando conoce la oferta de la comuna en academias de baile o grupos, y en los géneros musicales. El cuerpo se antoja cuando descubre el reconocimiento y el estatus social que alcanza en fiestas y reuniones. El cuerpo se antoja cuando conoce la historia de su territorio. El cuerpo se antoja cuando bailar es una tradición familiar, afianzada por las fiestas familiares y los lazos vecinales. En definitiva, el baile es una tentación en un territorio como Manrique.

Según Libia Posada²⁴, el cuerpo y el espacio “son unos territorios de interacción que se afectan el uno al otro. El sujeto afecta lo geográfico y lo geográfico afecta también esos seres humanos que ocupan y actúan en ese territorio”. Libia insistió en la idea de que el cuerpo es un territorio que se desliza sobre otro territorio y se afectan el uno al otro. Sus palabras guardan un tono negativo por la temática que viene manejando Libia. Mi propuesta es cercana a la de Libia, pero con énfasis positivo: el cuerpo que baila y el cuerpo del barrio que baila (esto es, el cuerpo y el espacio) están imbricados mutuamente en una dinámica de baile y música que deja huella tanto en un cuerpo como en el otro.

En conclusión, la “narrativa del sí mismo” de Manrique es una historia contada por tangueros, salseros, hip hoperos, reguetoneros... quienes han tenido que

²⁴ Libia Posada: “Cartografías distópicas”. Conferencia dictada el 20 de octubre de 2015 en el Museo de Arte Moderno de Medellín sobre cómo en el cuerpo humano se van inscribiendo las huellas de la violencia.

transgredir las prohibiciones sociales para inscribirse en la identidad barrial. “¡Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango” es el testimonio verbal del maridaje entre identidad y baile y música, por un lado, y entre identidad y espacio social, por el otro. La callejería musical es la evidencia de la relación entre espacio y música. Y el cuerpo que baila postula la interrelación entre todos los conceptos: baile (y música), cuerpo, identidad y espacio social.

Conclusiones

Al mismo tiempo que se alzaron muros y se construyeron carreteras, alcantarillados, casas, iglesias y escuelas, se erigió el “rinconcito tropical de Medallo”. Porque el tranvía y los buses llegaron con la gente y la gente viajó con la música. Y la música se instaló en cafés y cantinas de la calle 45, la que posteriormente recibiría el nombre avenida Carlos Gardel. Ya que fue la muerte del cantante gaucho en tierras de la capital antioqueña la que despertó una oleada de efusividades por el tango en Manrique. De ese tango que supone el tránsito del mundo rural de los migrantes a la nueva vida urbana donde es inevitable enfrentar la marginación y el desempleo desde el papel de clase obrera.

Los años fueron corriendo y los hijos de los tangueros vieron en la salsa una expresión más acorde con su sentimiento generacional, más urbano que rural. La salsa se instaló al lado del tango en la 45 y también en las casas, salsotecas y calles. Los salseros tuvieron que vérselas con la violencia, los combos y Pablo Escobar. El narcotráfico y el consumo de sustancias psicoactivas. La ilegalidad, las armas y la muerte.

Mientras las balas apagaban la vida de los jóvenes en las calles, más luces se encendieron de nuevas familias de desplazados que se asentaron en las tierras altas de la comuna. Los últimos años ha tomado fuerza el género urbano entre los jóvenes, en especial el hip hop, el cual se cimienta en la necesidad de las nuevas generaciones de enfrentar la violencia y la drogadicción.

Los canales por donde llegó la música a Manrique han sido diversos y han variado con los años. No obstante, han estado ligados a la transmisión de información de los medios de comunicación. Así, el tango llegó con el tranvía y los buses, los medios de transporte de la época. La salsa arribó con las emisoras radiales, que ya tenían un protagonismo en la difusión de gustos musicales. Y los géneros urbanos llegaron de la mano de la televisión y el internet.

Ahora bien, la música del tango, la salsa y el hip hop se corporizó en cuerpos que bailan. Cuerpos que bailan de bailarines, bailadores y espectadores. Cuerpos que aprendieron a bailar viendo y haciendo, bien fuera en el seno de la familia o en la euforia de la amistad en los bares del barrio; bien fuera cuerpo a cuerpo o pantalla-cuerpo. Cuerpos que bailan desde el escenario o cuerpos que bailan desde el papel de

espectadores. Cuerpos que se visten de fiesta, adornados para la ocasión, conjugando ya sea elegancia, sobriedad y exhibición, ya sea exuberancia en vestuario, maquillaje y accesorios. Cuerpos que insinúan; cuerpos que exhiben.

Cuerpos que hablan con el movimiento de las partes del cuerpo y no con palabras. Cuerpos que inventan códigos sociales de comunicación y códigos de comunicación para bailarines. Cuerpos que requieren interpretar el movimiento y educar el cuerpo para el movimiento. Cuerpos que cambiaron el arrebato por la sensualidad. Cuerpos que se abrazan, cuerpos que se toman de las manos. Cuerpos faltos de espacios y de oportunidades. Cuerpos que recochan.

Cuerpos que han dejado atrás la tradición y la disposición de bailar naturalmente, sin adornar excesivamente el movimiento. Cuerpos que prefieren la pedagogía del baile, la técnica, la precisión y la disciplina. Cuerpos que bailan en la calle. Cuerpos que tuvieron que soportar el peso de la violencia institucional y cambiar el baile de las calles por el baile de las aceras, las casas, las academias de baile. Esto es, cuerpos que dejaron de desplegar el movimiento del baile en espacios públicos para tener que replegarse en los espacios privados. Cuerpos que van a las fiestas familiares, a las discotecas, a las tangovías, a las academias de baile.

Cuerpos que bailan no solo en una dimensión física o espiritual. Sino cuerpos que bailan con una mixtura tatuada en su piel. Que bailan con la herencia, con la identidad, con la innovación, con el peso de decisiones administrativas, con la novedad, con la estrechez económica, con el juicio moral y artístico del público, con el conocimiento personal y social sobre la corporalidad y su lenguaje tatuados en la piel.

Cuerpos que tejieron una identidad en torno al baile y la música en una relación dialéctica social compleja. No es una identidad que habla de la fijeza, la inmutabilidad y la permanencia en el tiempo y el espacio. Es una identidad cargada de contrastes, tensiones, rupturas, discontinuidades y alteridades. Es identidad el tango, la salsa, el reguetón, el hip hop, el folclor: las prácticas sociales del baile y la música participan en la construcción de identidad en Manrique. Esto es, la mismidad ha tenido que relacionarse con la otredad para construir el discurso del yo. Todos cuentan la historia de quién es y cómo es “el rinconcito tropical de Medallo”. De lo anterior se deduce que ni el tango está muerto en Manrique ni es el único que define la identidad de Manrique.

La identidad de los cuerpos que bailan se consolida en las familias y en las vecindades, gracias a esos lazos comunitarios y a la cercanía. Se afianza también en espacios como cafés, bares y discotecas, en calles, canchas y potreros. Las disputas de los espacios identitarios han implicado una confrontación y una lucha de género, de territorios, de poderes y de moralidades, y finalmente han pasado de forma más o menos homogénea de la prohibición social a la tradición barrial. De esta suerte, lograron instalarse en cuerpos, mentes, casas, calles, bares y escenarios del barrio.

La callejería musical formó parte de la vida cotidiana de la comuna, donde habitaba la música y el baile en el espacio público. Las tangovías son una prueba de la existencia de esta comunión. No obstante, algunas decisiones administrativas como los acuerdos sobre el uso del espacio público y la implementación de Metroplús sobre la 45 minaron profundamente la callejería musical de Manrique y modificaron la relación dialéctica entre el cuerpo que baila y el cuerpo del barrio que baila. Hoy por hoy, la avenida Carlos Gardel ostenta de tango más recuerdos que realidades. Los cuerpos que bailan no pueden hacer uso de la calle ni siquiera en las conmemoraciones de la muerte de Gardel y el fenómeno de la propagación de cafés y bailaderos en la 45 llegó a su fin. Sus lugares fueron ocupados por negocios comerciales que tomaron prestada la imagería gardeliana para nombrar sus negocios. Y el único superviviente de aquella época, el Café Alaska, con setenta y nueve años de tradición, cerrará también sus puertas el próximo febrero, porque del tango ya no se vive en Manrique.

La callejería musical entró en la disputa por los espacios públicos entre las prácticas espaciales y las representaciones del espacio. Y de la cual salieron victoriosas estas últimas, quienes tuvieron el poder para organizar el espacio en detrimento de la interacción social y la identidad colectiva. Porque para los urbanistas, el espacio se define por el cemento y la conectividad, mas no por las relaciones sociales que sustenta. Por esta razón, se celebra este año una década del Festival Internacional de Tango, de la implementación de Metroplús, de la ausencia de espacios que reemplacen la callejería musical de la 45, y se asiste al temor hecho realidad de los líderes culturales de la comuna: “en Manrique no hay espacio para hacer un evento masivo”.

Bailan los bailadores, los bailarines y los espectadores, pero también baila el espacio y el barrio y la comuna. Este es el cuerpo del barrio que baila: la conjunción de la dimensión corporal, espacial, cultural y artística de las prácticas sociales de

baile. Un cuerpo del barrio moldeado, diseñado e intervenido por el cuerpo que baila, a través de los usos de la calle, de las casas, de las discotecas, de los espacios de representación con murales, grafitis y fotos. El cuerpo que baila y el cuerpo del barrio que baila entablan una relación corporal en la cual un cuerpo transforma el otro cuerpo y viceversa.

“¡Se acabó Manrique!, que esto era la cuna del tango” habla de *espacio social* al referirse a Manrique, habla de *identidad* al considerar que era la “cuna del tango”, habla de música y *baile* al aludir al tango. Y devela las conexiones que existen entre estos tres conceptos. La *callejería musical* es el vínculo entre el espacio social y el baile. El *cuerpo que baila*, entre el cuerpo y el baile. Y el *cuerpo del barrio que baila*, entre cuerpo, baile, identidad y espacio social.

En conclusión, es en el concepto-metáfora del *cuerpo del barrio que baila* donde convergen los temas que he planteado a lo largo de este escrito sobre el “rinconcito tropical de Medallo”. Los cuerpos que bailan hacen uso del espacio no como una acción pasiva, sino que subordinan e inventan el espacio donde bailan. Al mismo tiempo, este espacio, que ya está intervenido por el cuerpo que baila, moldea el cuerpo que baila para circunscribirlo en determinadas lógicas y prácticas de baile. Pero también los cuerpos que bailan participan en la construcción de identidades en torno al baile, identidades que tienen muchas caras, identidades polifónicas, identidades de la alteridad que deben ser situadas para ser comprendidas. Y vuelvo al principio: identidades del cuerpo que baila que se sitúan en el cuerpo del barrio que baila. En definitiva, baila el cuerpo, baila la identidad y baila el territorio.

Lista de referencias

- . 2009b. *Segunda fase del plan de desarrollo cultural de la comuna 3 mediante proceso de investigación y planeación participativa en el marco del programa Planeación y Presupuesto Participativo en el año 2008*. Medellín: Alcaldía de Medellín y Secretaría de Cultura Ciudadana.
- . 2010. “La identidad también se baila”. *Nexus: Revista de Comunicación Social*, No. 8, 251-261.
- . 2010. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- . 2011. Prólogo. En: Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, 15-23. Madrid: Capitán Swing.
- . 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- . 2014. *Plan de Desarrollo Local Comuna 3 Manrique*. Medellín.
- . 2015. *Manual de espacio público*. Medellín: Departamento Administrativo de Planeación.
- . s.f. “El baile: un lenguaje del cuerpo”. *Contracampo Edición Especial*, número duplo, 123-168.
- Aguirre Muñoz, Marta Cecilia. 1989. “Manrique Central: Un barrio que nació con el tranvía”. Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Aguirre Sepúlveda, Jannet Fernanda. 2012. “Danza en el espejo. Un estudio del cuerpo y la imagen corporal en la danza”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia.
- Aguirre, Alberto. 2006. “Tango agotado”. *Semana* (19 de octubre). <<http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/tango-agotado/81506-3>>.
- Alcaldía de Medellín y Secretaría de Cultura Ciudadana. 2015. *Huellas de ciudad. El ser del patrimonio cultural inmaterial de la comuna 3 – Manrique, Medellín*. Medellín: Corporación Cultural Recreando.
- Alcaldía de Medellín. 2008. *Somos hip hop. Una experiencia de resistencia cultural en Medellín*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana y Programa de Planeación Local y Presupuesto Participativo.

- Castro Villada, Santiago. 2015. "Tras las huellas de Gardel en Medellín". *El Colombiano* (26 de junio). <<http://www.elcolombiano.com/redes-sociales/tras-las-huellas-de-gardel-en-medellin-HY2203292>>.
- Delgado, Manuel. 2002. *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Departamento Administrativo de Planeación. 2012. "Proyección de población municipio de Medellín". Medellín: Alcaldía de Medellín. <<http://servicios.medellin.gov.co/geonetwork/srv/es/main.home>>.
- Giraldo, Carlos Alberto. 2005. "Medellín: El sueño del pibe". *Semana* (12 de junio). <<http://www.semana.com/cultura/articulo/mas-vivo-nunca/73149-3>>.
- Gómez Velásquez, Octavio y Sergio Santana Archbold. 2014. *Medellín tiene su salsa*. Envigado: Fondo Editorial EIA.
- Gómez, David. 2013. "Tango (1900-2013). Construcción y representación de ciudad. Una música muy sucia para esta ciudad tan limpia". Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima-Bogotá-Quito: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador y Envién Editores.
- Harvey, David. 2007. Notas hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual. *GeoBaireS. Cuadernos de Geografía*. Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/teoria_geografica/LECTURA_26bis.pdf.
- Harvey, David. 2016. Entrevista a David Harvey sobre gentrificación. *Resistencia Hábitat III*. Recuperada de <https://resistenciapopularhabitat3.org/2016/07/25/entrevista-a-david-harvey-sobre-gentrificacion-habitat-iii-tiene-una-posicion-neoliberal/>.
- Iral, Alfonso. 1994. "Historia del barrio Manrique y algunos barrios vecinos". Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Jaramillo, Estela. 2011. "Casa Gardeliana". *Semana* (29 de enero). <<http://www.semana.com/especiales/articulo/asi-vivieron-ochenta/234705-3>>.
- Laban, Rudolf. 1987. *El dominio del movimiento*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Le Breton, David. 2002. *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lefebvre, Henri. 1974. "La producción del espacio". *Papers: Revista de Sociología*, No. 3, 219-229.
- Los Yepes. 1998. "Manrique: Un barrio que nació con el tranvía". Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Martín Barbero, Jesús. 2008. Lo público: Experiencia urbana y metáfora ciudadana. *Cuadernos de Información y Comunicación*, No. 13, 213-226.
- Martínez Lorea, Ion. 2013. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible. En: Henri Lefebvre. *La producción del espacio*, 9-30. Madrid: Capitán Swing.
- Melo, Jorge Orlando. 2006. "Contra la identidad". *El Malpensante*, No. 74 (noviembre-diciembre). <<http://www.elmalpensante.com>>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Molano, Olga Lucía. 2007. "Identidad cultural. Un concepto que evoluciona". *Revista Ópera*, No. 7 (mayo): 69-84.
- Mundo Gardeliano. 2015. "Medellín: Historia de una estatua". <<http://mundogardeliano.blogspot.com.co/2015/10/medellin-historia-de-una-estatua.html>>.
- Ochoa Castaño, Hugo Alberto. 1994. "Historia de mi barrio Manrique Oriental". Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Restrepo, Eduardo. 2007. "Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio". *Jangwa Pana*, No. 5 (junio): 24-35.
- Rico Bovio, Arturo. 1998. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Rojas Gómez, Miguel. 2011. *Identidad cultural e integración. Desde la Ilustración hasta el Romanticismo latinoamericanos*. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.
- Salazar Ospina, Matilde. 2012. "La escritura en danza, un ruego del cuerpo. El caso del tango-danza en Colombia". *Hallazgos*, No. 9, 175-185.
- Spitaletta, Reinaldo y Gómez, Joaquín. 2016. Programa radial Medellín Anverso y Reverso (23 de abril). Entrevista a Gustavo Rojas y Luz Marina Jaramillo.

- Subdirección Metroinformación. 2012. “Estratos predominantes por barrio”. Alcaldía de Medellín.
<<http://servicios.medellin.gov.co/geonetwork/srv/es/main.home>>.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. 2009. *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Unión Latina. 2015. “La otra cara del arte”. <<https://www.youtube.com/watch?v=-jIumy9zhMs>>.
- Unión Temporal Pro Desarrollo Cultural de la Comuna 3. 2009a. *Plan de desarrollo cultural comuna 3*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Usma, Pedro, Darío Yepes, Manuel Burgos y Fernando Valladares. 1989. “Historia de nuestro barrio Bello Oriente”. Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Velilla, Carlos y Paul Betancur. 1985. “Historia del barrio Manrique”. Medellín: Concurso Alcaldía Metropolitana de Medellín y Secretaría de Desarrollo Comunitario.
- Zavala, Iris. 2011. *Tango. Música, cuerpo y sensualidad*. Montesinos: España.