

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**BURLESQUE, MUJER Y SUBJETIVIDAD:  
ESTUDIO DE CASO ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT**

**MARÍA JOSÉ NARANJO AYALA**

**FEBRERO 2016**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**BURLESQUE, MUJER Y SUBJETIVIDAD:  
ESTUDIO DE CASO ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT**

**MARÍA JOSÉ NARANJO AYALA**

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS  
LECTORAS: MARÍA AMELIA VITERI, MARÍA ÁNGELA CIFUENTES**

**FEBRERO 2016**

## **DEDICATORIA**

A las personas más valientes que conozco: mi papá, mi mamá y mi hermano.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible la realización de esta tesis, especialmente a mi asesor Hugo Burgos, por su ayuda y guía durante la construcción de este trabajo y mi formación durante estos dos años de maestría. A María Amelia Viteri y María Ángela Cifuentes por sus valiosos comentarios y por abrir mi mirada a nuevas formas de complementar mi trabajo. A mi profesora de burlesque Sheila, por su apertura a mi investigación, sin su colaboración la realización de este documento no habría sido posible. A mis compañeras de burlesque: Karina, Paola, Sara, Salomé, Bianca, Fernanda, Leo, Gabriela, María Emilia y Victoria, por compartirme sus vidas, su tiempo y su pasión por esta práctica. A Fernando Acevedo y Juan Diego Carlozama por su amistad y su invaluable ayuda en todos los momentos audiovisuales dentro de esta investigación. A Fernando Torres y Alejandra Ortega por su colaboración con las fotografías de las muestras de baile y su cariño infinito. A Eduardo Ortiz y Juan Francisco Trujillo, gracias por leer mi trabajo y darme ánimo desde el otro lado del mundo. A mi familia, mi mamá y mi hermano, por su amor y apoyo incondicional. Finalmente a mi papá por su ejemplo de perseverancia, valentía e inteligencia, su recuerdo y enseñanzas me mueven todos los días.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN.....	8
CAPÍTULO I	
BURLESQUE, MUJER Y SUBJETIVIDAD	
ESTUDIO DE CASO ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT .....	9
Introducción al problema, justificación del estudio desde la antropología visual.....	9
Antecedentes.....	9
Burlesque contemporáneo y la ciudad de Quito .....	10
Oferta Academia Flamboyant.....	13
¿Por qué la Academia de baile Flamboyant, por qué el burlesque? .....	14
Investigación y antropología visual .....	15
<i>Historia y relación mediática en el burlesque</i> .....	15
<i>Pose, cuerpo y espectacularización de la puesta en escena</i> .....	15
<i>Show: cuerpo, deseo y sexualidad</i> .....	16
Presentación y discusión de la pregunta de investigación.....	16
Estado del arte del problema .....	17
Marco Teórico.....	19
Burlesque y paisajes mediáticos locales y globales .....	19
Paisajes Mediáticos .....	19
Consumo, fantasía e imaginarios del burlesque.....	21
Sociedad postmoderna de consumo .....	24
Burlesque y antropología visual: espectáculo, performance y pose fotográfica .....	26
Pose Fotográfica.....	27
Performance espectacular .....	29
El cruce entre fotografía, baile y subjetividad .....	30
Discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque.....	32
Mujer, cita y femineidad.....	32
Cuerpo sexualizado y erotizado .....	35

Estrategia Metodológica.....	38
Aproximación al Campo de Estudio .....	38
Metodología de Trabajo .....	40
Observación Participante .....	41
Entrevistas semiestructuradas .....	42
Entrevista a Profundidad .....	43
Sesión Fotográfica.....	43
Elicitación fotográfica y de video .....	44
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LA ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT</b>	
<b>PAISAJES MEDIÁTICOS, MUJER Y FEMINEIDAD .....</b>	<b>45</b>
Introducción.....	45
Flamboyant, cuerpo y subjetividad .....	46
Aprender a ser mujer burlesque en Flamboyant .....	49
Las mujeres en Flamboyant: consumo y fantasía burlesque .....	50
Contexto mediático local del burlesque .....	56
Citas burlesque y paisajes mediáticos en Flamboyant .....	59
Técnica y presentación del cuerpo femenino en Flamboyant.....	68
Consideraciones sobre ser o no ser parte del grupo .....	74
Reflexiones finales sobre femineidad .....	76
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>APRENDER A BAILAR CON LA SOMBRA</b>	
<b>PERSONAJE, POSE FOTOGRÁFICA Y SUBJETIVIDAD.....</b>	<b>79</b>
Introducción.....	79
Sesión fotográfica .....	80
Rito, máscara y personaje.....	80
Pose Fotográfica y performatividad espectacular .....	89
El cruce entre fotografía, baile y subjetividad .....	96
Consideraciones sobre ser o no ser parte del grupo.....	105
Reflexiones finales sobre femineidad .....	107
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>SHOW: CUERPO, DESEO Y SEXUALIDAD .....</b>	<b>109</b>

Introducción.....	109
Mix & Match Noir .....	111
Discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque.....	113
Pasar la sensualidad del ombligo al escote .....	119
Cuerpo, cosificación y deseo .....	123
Miradas y vigilancias de género dentro del burlesque .....	126
Mirada Profesora.....	127
Mirada Compañeras .....	127
Mirada Interior .....	128
Mirada Público (show) .....	128
Conclusiones de una antropóloga visual .....	130
Conclusiones y consideraciones finales sobre ser o no ser parte del grupo .....	132
BIBLIOGRAFIA .....	138
ANEXOS.....	144

## RESUMEN

El burlesque es un arte escénico satírico y provocador que integra disciplinas como el baile, la fotografía, el teatro y la literatura. Luego de su aparición y desarrollo en Estados Unidos y Europa durante el siglo XIX, esta disciplina ha sido movilizada desde su marco de producción histórica y recuperada décadas después dentro de nuevos contextos culturales y geográficos, donde existe un creciente interés por el burlesque a través del desarrollo de un nuevo género de baile denominado neoburlesque.

Este fenómeno de resignificación del baile responde a un panorama globalizado, donde existen una serie de flujos mediáticos que proponen mercancías culturales a modo de consumos accesibles a través de distintos medios de comunicación, que ubican al burlesque dentro de la ciudad de Quito como un consumo simbólico, corporal y estético cuya oferta se ajusta a una forma de esparcimiento y ejercicio físico, en un marco emergente de nuevas prácticas corporales sexualizadas y sensualizadas dentro de la ciudad.

Este trabajo de investigación etnográfica busca entender la experiencia de un grupo de bailarinas aprendices de burlesque en una academia de la ciudad. Visibilizando la circulación de una serie de referentes y referencias sobre el ser mujer dentro de esta disciplina, a través de las cuales este grupo de mujeres define y asume su femineidad dentro y fuera de la escuela.

Y estableciendo una relación entre la disciplina del burlesque y la subjetividad de estas mujeres, que negocian continuamente con una serie de valores que le atribuyen al ser mujer: su cuerpo, sensualidad y sexualidad. Y por tanto comprender el proceso de este grupo para convertirse en mujeres bailarinas de burlesque y desplegar una serie de valores espectaculares que le atribuyen al baile.

**CAPÍTULO I**  
**BURLESQUE, MUJER Y SUBJETIVIDAD:**  
**ESTUDIO DE CASO ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT**

**Introducción al problema, justificación del estudio desde la antropología visual**

**Antecedentes**

La raíz latina de la palabra burlesque proviene de la expresión *burlare*, cuyo significado es “satirizar una situación” o “reírse de algo en particular” (Goldwyn, 2011:1). Los primeros ejemplos de esta noción de burlesque pueden ser rastreados en las comedias satíricas y tragedias del teatro griego (Goldwyn, 2011:1), que influenciaron ciertas dimensiones morales dentro de las concepciones del teatro contemporáneo (Goldwyn, 2011:1). Es así que el burlesque, además de ser una disciplina asociada al baile y al espectáculo (Allen, 1991), es una aproximación artística relacionada con la literatura, el teatro y la puesta en escena (Goldwyn, 2011), donde se visibilizan una serie de roles femeninos que transgreden y a la vez reafirman construcciones de género tradicionales. En el baile por los gestos, vestimenta y accesorios femeninos usados dentro de la danza (Allen, 1991). Y en el marco de la literatura y el teatro, por situaciones que cuestionaban roles de género, clase y etnia socialmente impuestos (Allen, 1991). Proponiendo dentro de la práctica una pendulación del ser mujer entre una serie de estereotipos asociados a la sexualidad y sensualidad femenina, pero con intenciones reivindicatorias de dicha sexualidad y sensualidad.

El interés de esta investigación radica en entender cómo la práctica del burlesque ha sido movilizada desde sus contextos históricos de producción al contexto de la ciudad de Quito. Explorando esta interrogante a través del establecimiento de un marco posmoderno de consumo donde convergen una serie flujos mediáticos globales y locales que hacen deseable este consumo como una experiencia corporal y performativa que recupera un momento histórico pasado principalmente anglosajón. Esta aproximación histórica se da a través de sentidos visibles como son la danza, indumentaria y puesta en escena de dicha práctica, donde se puede problematizar cómo han sido resignificados estos sentidos en función del nuevo contexto donde se desarrolla este baile, la ciudad de Quito. Particularmente dentro de una academia de danza donde se realiza esta actividad en la ciudad, Flamboyant. Además de entender la relación que existe entre el burlesque

y la subjetividad de este grupo de mujeres a través de problematizar la negociación que hacen de su sensualidad, sexualidad y femineidad a través de la danza, y discutiendo si existe una espectacularización del cuerpo, baile, gestos y vestimenta de estas mujeres, para que puedan representarse como bailarinas de burlesque.

En este contexto se buscará visibilizar qué sentidos de pertenencia e identidad convergen detrás del entendimiento espectacular del cuerpo que hacen las mujeres que practican este baile, para el efecto, se destacará el uso de fotografías dentro del burlesque como un medio que históricamente ha tenido mucha importancia dentro de la construcción de mujer que hace esta disciplina (Allen, 1991:21).

### **Burlesque contemporáneo y la ciudad de Quito**

La investigación considera la mirada norteamericana sobre la historia del burlesque como una entrada para conceptualizar esta práctica, esta aproximación ha sido privilegiada por ser el entendimiento dominante dentro del espacio de estudio donde se realizó esta investigación, proponiendo este término como una forma de arte popular sexuado que presentó una serie de transformaciones culturales complejas dentro de la sociedad norteamericana (Allen, 1991). Desde la llegada en 1868 de Lydia Thompson con su grupo “British Blondes” (Allen, 1991:3), hasta expresiones contemporáneas y reversiones del burlesque, plasmadas en ciertos medios masivos, música, expresiones teatrales y cultura popular (Baldwin, 2004). Considerando a la danza como la amalgama central en que se funda esta disciplina.

Al considerar el contexto de la sociedad postmoderna de consumo, donde no solo se consumen objetos, sino también estilos de vida (Featherstone, 1991:142) y se reciclan formas culturales muchas veces despojadas de su historicidad y significación inicial (Jameson, 2002:22), se puede entender cómo dentro de una cultura de consumo capitalista la práctica del burlesque es circulada como una mercancía simbólica y estética, en distintos lugares del mundo. Lugares muchas veces ajenos al contexto histórico inicial donde fue desarrollada esta disciplina:

Emplear la expresión cultura de consumo es subrayar que el mundo de los bienes y sus principios de estructuración son fundamentales para comprender la sociedad contemporánea. Ello supone centrarse en dos puntos: primero, en la dimensión cultural de la economía, en la simbolización y el uso de bienes materiales como comunicadores, y no solo como utilidades; y segundo, en la economía de los bienes

culturales, en los principios de mercado de oferta, la demanda, la acumulación de capital, la competencia y la monopolización que operan dentro de la esfera de los estilos de vida, los bienes y las mercancías culturales (Featherstone, 1991:144).

En la ciudad de Quito la práctica del burlesque es relativamente nueva y debe entenderse dentro de un momento cultural que considera paisajes mediáticos (Appadurai, 1996) globales y locales. Donde existen una serie de prácticas culturales codificadas que proponen a las nociones de sexo, sexualidad y corporalidad, como mercancías de consumo.

Los medios de comunicación masivos y las industrias culturales (Adorno, 1998) promueven una sexualización del cuerpo y erotización de las subjetividades de las personas a través de economizar ciertas nociones de belleza, fetiches y cuerpos en productos como películas, música, revistas y material audiovisual, entre muchos otros soportes de comunicación masiva generadores de cultura: “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector esta armonizado en sí mismo y todos entre ellos” (Adorno, 1998:165). La perspectiva de Adorno (1998) se vuelve vigente a través de la discusión de Appadurai (1996) sobre paisajes mediáticos (Appadurai, 1996), ya que se puede tensionar esta idea de sistemas mediáticos al problematizar cómo estos sistemas propone prácticas sociales que les permite a las personas construirse y afectar sus vidas a través de imaginar posibilidades de vida (Appadurai, 1996:53). Estos paisajes mediáticos (Appadurai, 1996) estarían constituidos por una serie de referentes y referencias burlesque, que vinculan al grupo de baile Flamboyant desde lo local a lo global.

En este marco el burlesque tiene una dimensión de esparcimiento, pero también es necesario problematizarla como una mercancía que se hace deseable a partir de entender al cuerpo como la última frontera de consumo (Andrade, s/f: 2), en un contexto donde la sobreproducción de discursos sexuales es una forma de control de la sexualidad de los individuos (Foucault, 1989).

En el marco de un pasaje mediático local esta práctica dentro de la ciudad de Quito se oferta como un tipo de consumo para mujeres cuyo rango de edad se encuentra entre los 14 y 50 años, de un estatus socioeconómico medio/medio alto, interesadas en realizar un tipo de actividad física no convencional que les permita ejercitarse y a la vez estar en contacto con una representación particular del ser mujer. Esta representación es

elaborada a partir de una diferenciación en cuanto a gustos y formas de esparcimiento, donde el creciente interés en el burlesque, pensado como una forma de ejercicio físico, se relaciona con otras actividades y espacios ofertados dentro de la ciudad como formas alternativas para cuidar el cuerpo de las mujeres fuera de gimnasios convencionales.

Espacios como el “Swing Danza Show”<sup>1</sup>, la Academia “D’COCO Pole and Aerial”<sup>2</sup> y el “Oriental Belly Dance Studio”<sup>3</sup>, utilizan este supuesto de formas alternativas de ejercicio a través de recursos antiguamente pensados como tabús, ya que incorporan sentidos erotizados del cuerpo y los movimientos corporales: “la cultura de consumo contemporánea denota individualidad, expresión personal y una autoconciencia estilística. El cuerpo, la vestimenta, el habla, los entretenimientos de tiempo libre...pueden considerarse indicadores del carácter individual del gusto y el sentido del estilo del propietario o consumidor” (Featherstone, 1991:142).

Dentro de la investigación la articulación que se hace de estos espacios también radica en que se caracterizan por ser pensados principalmente para un público femenino, aunque no se mencione de manera explícita dentro de la oferta de estos lugares, en el contexto de la etnografía cabe destacar que son sitios “solo para mujeres”, y como se verá a lo largo de este trabajo la dinámica de estos lugares funciona a partir de esta premisa.

Este panorama es una entrada para entender al burlesque como un consumo que es ofertado dentro de distintos medios y soportes y que a través de diversas estrategias se hace deseable en el contexto de la ciudad de Quito.

---

1 Grupo de baile que ofrece espectáculos y clases de Swing para hombres y mujeres en la ciudad de Quito. Se encuentra ubicado en el centro norte de la ciudad, en el Frente de Danza de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Este espacio entiende el Swing como: “un estilo de música y baile social que nació en Norteamérica a principios del siglo XX. Es conocido por ser muy enérgico, alegre y pegajoso” (Web Swing Danza Show, Consultado en Noviembre del 2014).

2 Estudio de *pole dance* y artes acrobáticas. Ofrecen clases de pole fitness, acro pole, sexy pole, pole art, acrobacia aérea en telas y aros. Están ubicados en el norte de la ciudad de Quito, en el sector de Bellavista. Ofrecen clases de baile de tubo como una alternativa a gimnasios tradicionales, pensando al Pole como: “un deporte muy completo y divertido, existen varios beneficios de practicarlo ya que trabajas con todo tu cuerpo combinando tu entrenamiento físico con baile; quemas calorías, tonificas, adquieres fuerza, flexibilidad, estilizas tu figura y logras grandes resultados!” (Web D’COCO Pole and Aerial, Consultado en Noviembre del 2014)

3 Estudio de Danza Árabe coordinado por la bailarina Damina Levy, ubicado en el Centro Comercial Granados Plaza (Sector Norte de la ciudad). Propone a la Danza Árabe como un medio de expresión femenina que permite cuidar la mente y el cuerpo de sus estudiantes (Fan Page Facebook Oriental Belly Dance Studio, Consultado Noviembre 2014).

### **Oferta Academia Flamboyant**

Dentro de este paisaje, la academia de baile Flamboyant es un lugar para mujeres interesadas en conocer y practicar la disciplina del burlesque. Este espacio de danza se encuentra ubicado en el centro norte de la ciudad de Quito, en el sector del “Centro Comercial Quicentro Shopping”.

Con el afán de dar más densidad al contexto local del burlesque, busqué ubicar esta oferta a través de cierta cobertura mediática que se le ha dado a la práctica, principalmente dentro de artículos de periódicos que eran considerados relevantes para la dueña de la academia como soportes de difusión del trabajo que se realiza en este espacio, y por tanto como fuente de ingreso de nuevas alumnas aprendices de burlesque.

Considerando que el reconocimiento local no está dado solamente desde esta cobertura mediática, pero tomando como un dato relevante para la investigación la validación que tiene dentro de este espacio esta forma de difusión, puedo resaltar titulares como “El burlesque se toma el cuerpo femenino” (Diario EL COMERCIO, 2014, Visitado en 1 de febrero del 2016) y “El burlesque regresa a los escenarios” (Diario EL COMERCIO, 2014, Visitado en 1 de febrero del 2016). Cabe destacar que la información de los artículos es sobre la academia Flamboyant y genera una expectativa del burlesque como una actividad “femenina” y “fuera de lo común”, dentro de estas notas se piensa a la práctica como: “plumas, brillos, colores, lencería vistosa, trajes que resaltan el cuerpo femenino y un ambiente retro” (Diario EL COMERCIO, 2014, Visitado en 1 de febrero del 2016).

Además de esto también se hace referencia a ciertos lugares comunes sobre el burlesque como películas: “al escuchar el término burlesque vienen a la mente escenas de ‘Moulin Rouge’, ‘Chicago’ o ‘Cabaret’; todas cintas con coreografías que exaltan la sensualidad femenina, poca ropa, mucha energía y siempre con una declaración de liberación del cuerpo de la mujer (Diario EL COMERCIO, 2014, Visitado en 1 de febrero del 2016).

Estos datos son relevantes para esta investigación porque visibilizan que existe una idea mediática local del burlesque de Flamboyant a partir de nociones como “femineidad” y “sensualidad”, este tipo de reconocimiento es validado por la academia que da apertura a la realización de estas notas periodísticas y en este marco atrae a ciertas mujeres interesadas en la práctica.

Es así que a partir de conocer y reconocer el campo de estudio, el grupo de bailarinas de Flamboyant puede caracterizarse de manera general como mujeres mayores de 14 años, principalmente mestizas, con un nivel socioeconómico medio/medio alto, que les permite acceder a las clases, que tienen un costo de 58 dólares mensuales, más 20 dólares de inscripción anual. A esto debe sumarse el costo de la indumentaria y otros insumos necesarios para entrenar.

Estas mujeres habitan y transitan este espacio, con sus construcciones particulares de lo que significa ser mujer y pertenecer a un grupo de mujeres que comparten ciertas representaciones comunes del género femenino. Haciendo uso del baile y de su cuerpo para identificarse y pertenecer de una forma particular y de una forma grupal a la disciplina del burlesque.

### **¿Por qué la Academia de baile Flamboyant, por qué el burlesque?**

Mi acercamiento a este espacio se dio de forma casual, durante mi niñez y adolescencia tuve una relación permanente con el baile, en un principio con la danza clásica y luego con la danza contemporánea. Mantuve entrenamientos sostenidos por varios años y realicé algunas presentaciones dentro de los espacios donde practiqué baile como la “Escuela de Ballet Giselle” (Quito-Ecuador) y la Academia de baile de la profesora cubana Amarilys Serrano Jiménez (Quito-Ecuador), con esta última participé en el festival “Mujeres en la Danza 2003”, desarrollado en la misma ciudad. Luego de esto mi vinculación con el baile se fue deteriorando, en mis últimos años de adolescencia mi cuerpo cambió. La danza dejó de representar para mí un espacio de libre esparcimiento, me generó una serie de complejos sobre mis formas, peso y altura. A pesar de que la danza contemporánea contempla otras formas de expresión corporal, siguen existiendo ciertos cánones sobre un cuerpo ideal de las y los bailarines. Por eso decidí mantenerme al margen de cualquier tipo de actividad relacionada con el baile como una disciplina.

En este marco conocí a Flamboyant a través de las redes sociales, luego de ver algunos videos y fotografías de sus presentaciones me interesó de forma personal conocer y practicar burlesque, precisamente porque en sus reversiones contemporáneas busca celebrar la heterogeneidad del cuerpo y la subjetividad femenina. Esta disciplina, y en particular el espacio de la academia, es un lugar propicio para explorar el baile sin complejos. Mi rol dentro de la academia es el de estudiante, tengo cierta formación de

baile lo que facilita mi aprendizaje de la forma de la danza, y este proceso se complementa con mi interés de entender qué clase de trasfondo simbólico maneja este espacio, y qué sentidos genera la práctica en las mujeres que asisten a este lugar.

### **Investigación y antropología visual**

Esta investigación busca explorar tres dimensiones del burlesque: la historia y la relación mediática de la disciplina con un contexto global y local que proponen este consumo como una mercancía corporal y simbólica deseable. El análisis de la pose corporal y espectacularización del cuerpo y de la puesta en escena dentro de la práctica. Y los discursos que manejan estas mujeres a propósito de las nociones de cuerpo, sexualidad, femineidad y deseo, reflexionando sobre los diferentes tipos de negociaciones que atraviesan la mirada de género del grupo dentro de los shows. A continuación se puntualizarán estas dimensiones en el marco de la antropología visual:

#### ***Historia y relación mediática en el burlesque***

Una primera dimensión nos permite pensar la disciplina del burlesque dentro de paisajes mediáticos globales y locales, ubicándola como una práctica que recupera un momento histórico pasado anglosajón a través de sentidos visibles como son el baile, la vestimenta y la puesta en escena de dicha práctica. Problematizando cómo han sido resignificados estos sentidos en función del nuevo contexto donde se desarrolla esta actividad: la ciudad de Quito. Además de pensar cómo dentro de estos paisajes existen una serie de referentes sobre el ser mujer y como estas referencias han influenciado el entendimiento de las nociones de “mujer” y “femineidad” que se construyen dentro del grupo.

#### ***Pose, cuerpo y espectacularización de la puesta en escena***

La segunda dimensión de la investigación busca entender si existe una espectacularización del cuerpo, danza, gestos y vestimenta de estas mujeres, para que puedan representarse como bailarinas de burlesque. Además de visibilizar qué sentidos identitarios convergen detrás del proceso que supone convertirse en bailarinas burlesque. Y destacando al uso de fotografías dentro del burlesque, como un medio que históricamente ha sido relevante dentro de la construcción de mujer que hace esta disciplina (Allen, 1991:21). Recuperando el concepto de pose fotográfica (Barthes,

1990) como una forma de entender la representación de sentidos sobre el ser mujer que convergen dentro y fuera de las imágenes, y que es retomado por este grupo de mujeres en la ciudad de Quito, como un mecanismo de presentación de su subjetividad sobre lo que ellas consideran es el baile burlesque y el ser mujer.

### ***Show: cuerpo, deseo y sexualidad***

La tercera parte del trabajo buscará reflexionar sobre los diferentes tipos negociaciones que atraviesan la mirada de género del grupo de burlesque de Flamboyant. Por un lado las clases y por otro la de los shows. Problematizando cómo las chicas negocian con las nociones de femineidad, cuerpo y deseo dentro de las muestras de baile.

### **Presentación y discusión de la pregunta de investigación**

Esta tesis busca entender la relación que existe entre la práctica del burlesque y la subjetividad de las mujeres que lo practican. Con el propósito de entender qué les permite esta disciplina como mujeres y por tanto pensar por qué la eligieron. Considerando una serie de negociaciones que convergen dentro del proceso de convertirse en bailarinas de burlesque, negociaciones con su cuerpo, su sensualidad y sexualidad. Además de establecer las tensiones que pueden existir dentro de una disciplina donde se podría evidencia una suerte de cosificación femenina, ya que se asumen roles sexuados dentro de un baile que también construye una subjetividad de liberación sobre el ser mujer, al ser una práctica sensible a cuerpos diferentes, con formas y subjetividades heterogéneas. Ubicando al burlesque en relación a paisajes mediáticos que proponen a la disciplina como un producto de consumo que construye una forma de vida para las mujeres que lo practican, a través de una serie de referentes y referencias burlesque. Además de proponer a la antropología visual como un campo de estudio pertinente desde donde se aborden estas relaciones. En este sentido se distinguen tres objetivos específicos que busca esta investigación:

- I. Establecer la relación que existe entre el burlesque y la subjetividad de este grupo como un medio para pensar qué les permite como mujeres esta práctica y comprender el valor de la imagen y la pose dentro del proceso espectacularizado de convertirse en mujeres bailarinas de burlesque.

- II. Distinguir la producción local del burlesque dentro de la academia Flamboyant, en relación a un contexto histórico y mediático global, que propone ciertas referencias sobre el ser mujer que son recuperadas, reconstruidas y resignificadas por el grupo.
- III. Explicar los distintos discursos y negociaciones que hacen las bailarinas con las nociones de cuerpo, deseo y sexualidad. En el marco de un baile que propone a la mujer dentro de roles aparentemente sexuados y cosificados y a la vez también construye una subjetividad de liberación sobre el ser mujer.

Para esto se trabajará con el supuesto de que la academia Flamboyant es un lugar pertinente para tensionar estas ideas, a través de la exploración de sentidos visibles culturales que dan cuenta de universos simbólicos profundos, donde la antropología visual es el marco de desarrollo de la mirada y metodología investigativa que aterrice a este trabajo dentro de discusiones relacionadas con los temas de investigación. Considerando a la mirada en la antropología visual como un conocimiento antropológico, con carácter reflexivo, que produce un conocimiento a través de una estrategia y una metodología pertinentes a una investigación.

### **Estado del arte del problema**

El burlesque como objeto de estudio ha sido abordado principalmente dentro de discusiones dadas desde la historia cultural, visual y social de la disciplina, donde se piensa a esta práctica como un fenómeno cultural y una forma de entretenimiento popular sexuado (Allen, 1991), destacando la importancia de la visualidad que converge dentro de la puesta en escena de esta disciplina (Briggeman, 2009) y pensando en la transición del burlesque desde sus referentes históricos hasta la última generación de reinas burlesque en Estados Unidos (Goldwyn, 2011) como un camino para ubicar las expresiones contemporáneas y reversiones del burlesque plasmadas en ciertos medios masivos, música, expresiones teatrales y cultura popular (Baldwin, 2004). Estas perspectivas de estudio sobre el burlesque pueden evidenciarse en una serie de trabajos, como “The Ethnographic Burlesque” (1998) de Barbara Kirshenblatt-Gimblett donde se hace referencia al performance y las dimensiones performáticas dentro de la noción de

burlesque, complejizando la mirada sobre los sentidos de esta práctica como un posicionamiento satírico y una denuncia social, que trasciende a un sentido espectacular.

Siguiendo esta línea de investigación Friedman en su trabajo “The Habitats of Sex-Crazed Perverts: Campaigns against Burlesque in Depression-Era New York City” (1996), ubica al burlesque dentro del contexto de la gran depresión de Estados Unidos, proponiendo una relación entre las políticas sexuales de ese país, el burlesque y el advenimiento de los debates sobre pornografía, mujer y sexualidad de finales del siglo veinte (Friedman, 1996). Este trabajo busca pensar al burlesque como una entrada para problematizar el control y cuestionamiento del comportamiento sexual tanto de hombres como mujeres dentro del contexto histórico de la investigación (Friedman, 1996). Este estudio sigue una línea similar al trabajo de Jenks “Moral Reflections on Burlesque Art” (1895) donde se propone a la noción de parodia como un mecanismo de control y vigilancia dentro de caricaturas y fotografías. En este marco la investigación de Ross (2011) nos brinda perspectivas de análisis sobre performance y teoría de género a propósito del rol y crecimiento del burlesque dentro del contexto de la ciudad de Vancouver. Visibilizando ciertas tensiones raciales y de género en el marco de la ciudad (Ross, 2011).

Esta investigación se sitúa dentro de dicha producción teórica sobre las dimensiones sociales, culturales e históricas del burlesque, además de tener como objetivo integrar discusiones relacionadas con cierta teorización feminista, como la propuesta de Mulvey (1989) a propósito de las miradas interiorizadas que tienen las mujeres sobre sí mismas y su sexualidad, y cómo la diferencia sexual en la representación de hombres y mujeres radica en que las mujeres son percibidas como una imagen sexual pasiva y por tanto representadas como un objeto sexual ante la mirada y fantasía masculina (Mulvey, 1989:19). Esta postura será complejizada a través de la discusión de Marcus (2006) sobre los mecanismos simbólicos que se utilizaban en la era victoriana como un soporte para que las mujeres puedan asumir sus futuros roles femeninos, proponiendo que dentro de este aprendizaje convergen negociaciones relacionadas con el deseo, la sexualidad y sensualidad femenina (Marcus, 2006). Además de pensar a la discusión de Berger (2000) a propósito de la mirada, como una

entrada para visibilizar las tensiones que existen dentro de la representación, construcción y socialización del ser mujer.

Atravesando este constructo teórico con la postura de Butler (2001) a propósito del performance de género como una construcción social, lingüística y teatral (Butler, 2001) que propone roles sobre el ser mujer dentro de coyunturas históricas (Scott, 2011) a través de la reiteración de ciertas citas sobre femineidad (Butler, 2002). Problematicando si existe una postura heteronormada sobre lo “femenino” en el campo de estudio al incorporar una mirada crítica desde la discusión de Braidotti a propósito de la noción de “sujetos nómades” (Braidotti: 2000: 26), con el propósito de cuestionar la noción de “mujer” como algo universal.

Además de pensar a la antropología del cuerpo (Le Breton ,2002) como una entrada a la noción de experiencia, socialización y representaciones corporales, entre otros sentidos generadores de identidad y pertenencia (Le Breton ,2002), y recuperar la discusión de Appadurai (1996) sobre paisajes mediáticos como nociones generadoras de formas de vida y experiencias sociales (Appadurai, 1996). Donde se pueden tejer sentidos locales desde lo global, con el propósito de aproximarnos a un vacío teórico que existe sobre el desarrollo del burlesque en lo local: la ciudad de Quito. Cabe destacar que en Ecuador no existen trabajos de investigación específicamente sobre esta disciplina y por tanto esta etnografía busca crear un precedente para futuras investigaciones sobre el campo y temáticas relacionadas al trabajo.

En este sentido el marco teórico busca fusionar estos intereses y perspectivas a partir de las siguientes categorías de estudio, que son claves para el entendimiento del campo de investigación:

## **Marco Teórico**

### **Burlesque y paisajes mediáticos locales y globales**

#### ***Paisajes Mediáticos***

Al tomar este concepto tomaremos la mirada de Appadurai quien acuña la noción de paisajes mediáticos (Appadurai, 1996:48) como una forma de abordar en el siglo XX los: “dilemas de perspectiva y representación que todos los etnógrafos deben confrontar,

y admite que (como los paisajes en las artes visuales) las tradiciones de percepción y perspectiva al igual que las variaciones en la situación del observador, pueden afectar el proceso y producto de la representación”<sup>4</sup> (Appadurai, 1996:48). El autor propone que el reordenamiento de la identidad de un grupo está atravesado por variables como el cambio social, cambio territorial y la reproducción cultural que promueven una variación en el proyecto étnico del grupo (Appadurai, 1996:48). Así diferencia la noción de *landscapes* (paisajes) de la noción de *ethnoscapes* (paisajes de la identidad grupal étnica) (Appadurai, 1996:48), proponiendo a este último como una construcción cultural no homogénea, que no tiene una vinculación tradicional de territorio ya que no posee lazos espaciales y presenta relaciones desvinculadas de la historia de los individuos (Appadurai, 1996:48).

En este sentido el autor rescata que: “uno de los cambios más importantes en el orden cultural mundial, creado por el cine, la televisión y la tecnología de video (y las formas en que estas encuadran y energizan otras formas de medios antiguos), tiene mucho que ver con el rol de la imaginación en la vida social”<sup>5</sup> (Appadurai, 1996:53), construyendo el supuesto de que las personas miran su vida “real” a través del prisma de los medios de comunicación masivos, y en este sentido pensando a la fantasía como una práctica social que fabrica vidas y experiencias sociales (Appadurai, 1996:54). Esta perspectiva ofrece una posibilidad para la etnografía de tejer relaciones históricas y mediáticas locales con vínculos globales donde: “el etnógrafo necesita encontrar nuevas formas para representar los vínculos entre la imaginación y la vida social”<sup>6</sup> (Appadurai, 1996: 55). Y visibilizando la importancia de pensar al mundo como una serie de experiencias que pueden empezar de forma global pero que terminan siendo considerablemente locales. Donde la representación es un mecanismo que desde la etnografía puede ser problematizado a través de los medios de comunicación masivos y los flujos de sentidos que en estos medios convergen.

Este concepto será utilizado dentro de la investigación para entender los flujos mediáticos globales que permitieron que los sentidos exteriores del burlesque -baile, moda, música, referentes- lleguen al contexto local de la ciudad de Quito. Y cómo dichos sentidos fueron resignificados en función de este nuevo contexto, y en función

---

4 Texto original en inglés, traducción realizada por María José Naranjo

5 Texto original en inglés, traducción realizada por María José Naranjo

6 Texto original en inglés, traducción realizada por María José Naranjo

del grupo de estudio en particular. Donde existe una relación entre la vida social de este grupo y la imaginación que es presentada a través de estas influencias mediáticas. Es necesario enfatizar que estas apropiaciones pueden estar desarticuladas y descontextualizadas de su referencia inicial y dentro de esta investigación se buscará desarrollar una mirada crítica frente al burlesque dentro del campo de estudio, pensando en esta actividad como una disciplina y como una forma de entretenimiento dentro de la cultura de masas.

### *Consumo, fantasía e imaginarios del burlesque*

Este concepto relacional busca pensar un contexto que considere el vínculo entre sociedad, medios y modernidad. Para esto es necesario ubicar ciertas formas en que los medios de comunicación permiten una mercantilización de expresiones culturales a través de la negociación de sentidos que modifiquen ciertas prácticas de consumo en las personas y de esta forma les permiten representarse en función de sus creencias, ideales y estilos de vida individuales.

Sarah Dickey en su trabajo “La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación” (2013) nos propone el concepto de representación como una prolongación de los medios de comunicación masivos, pensando esta noción como una idea compleja llena de aristas que deben ser consideradas dentro de los procesos de investigación antropológica (Dickey, 2013:2):

...el planteamiento de la representación cultural ha fomentado una visión totalizadora de la "representación", que toma en cuenta tanto a los públicos, actores y creadores como el lugar, estilo y texto de ésta. Este planteamiento también toma rigurosamente en consideración las formas en que consumidores y productores comunican sus propias imágenes a sí mismos y a los demás (Dickey, 2013:2-3).

Esta construcción de “representación” debe ser contextualizada dentro de un marco más amplio de análisis de un medio en concreto, ya que la apropiación de un medio por parte de un grupo puede ser entendida en conexión con sistemas más amplios de ordenamiento social (Dickey,2013:4): “Podemos y debemos plantearnos de qué manera personas diferentes crean y utilizan medios de comunicación diferentes, y también preguntarnos cómo están arraigados estos medios en sistemas sociales, políticos y económicos” (Dickey, 2013:4). En este sentido Dickey (2013) diferencia las nociones de “producción” y “consumo” de forma relacional, permitiendo tejerlas dentro de esta

investigación de forma delimitada: “Por 'producción' entiendo todo elemento que influye en el proceso creativo, lo cual comprende tanto la creación directa como el patrocinio financiero, por ejemplo. El término 'consumo' lo utilizo en sus distintos sentidos de ingerir, utilizar y comprar” (Dickey, 2013:5). Estas aproximaciones de la autora proponen un marco de análisis a través de la concepción de la antropología pensada desde los medios, como una forma de visibilizar relaciones de poder y de identidad (Dickey, 2013:7).

Las nociones de “consumo” y “representación” desde los medios de comunicación masivos serán utilizadas dentro de la investigación como una forma de visibilizar la mirada y perspectiva de los participantes de estos espacios, para comprender las formas cómo los medios proponen mecanismo de representación y auto representación, además de usos particulares que les dan los actores a estos espacios (Dickey, 2013:7-8):

¿Qué adelantamos al examinar a los participantes en los medios de comunicación como protagonistas diferenciados de la creación y utilización de estos medios? Uno de los resultados más valiosos y apremiantes es comprender de qué manera se emplean los medios de comunicación en la práctica rutinaria y extraordinaria de crear e impugnar representaciones de uno mismo y de los demás (Dickey, 2013:7-8).

Al ubicar al burlesque dentro de un contexto mediático global es necesario visibilizar cómo esta práctica se valida a través de imaginarios globales difundidos desde medios masivos de comunicación como películas (Ejemplos: “Noches de Encanto”, 2010.”Moulin Rouge!”,2001), documentales (Ejemplos: “Las revelaciones de Bettie Page”, 2012), canciones (Ej: “Lady Marmalade”, 2001), revistas, videos musicales, modas del vestir, entre otros soportes que generen cierta expectativa e interés en el tema. Además de plantear un contexto donde se propone a las nociones de sexo, sexualidad y corporalidad, como estrategias mercantiles. Pensando a la relación entre producción y consumo de las mercancías corporales como formas espectacularizadas de intercambio, dadas a través de los medios de comunicación masivos. Dentro de esta investigación al utilizar el concepto de “sociedad del espectáculo” (Debord, 2003), proporcionamos una dimensión de análisis del control social dentro de las sociedades de las imágenes y el consumo, donde es pertinente establecer la importancia de los nuevos medios de comunicación en la cotidianidad de las personas:

el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna (Debord, 2003:5).

Dentro de esta trama el concepto de “sociedad del espectáculo” (Debord, 2003) será utilizado para comprender cómo la fantasía y el deseo juegan un papel fundamental al proponer nuevas lógicas de interacción y consumo entre las personas. Donde sus prácticas y creencias se modifican en función de la producción de conocimiento que es ofertada a través de los medios de comunicación, ya que a través de estos dispositivos se les enseña qué desear y cómo desearlo (Zizek, 2005). En este escenario Zizek (2005) plantea que cuando los sujetos se relacionan con sus sueños (fantasías) están relacionándose con la ideología (Zizek, 2005:12). Es así que el autor explora los límites de la noción de “fantasía”, proponiendo la relación de esta dentro de la ideología (Zizek, 2005:12).

Este concepto de “fantasía” dentro de este trabajo nos permite complejizar la forma cómo el burlesque propone un estilo de vida a través de la inserción de este grupo de bailarinas en los sentidos visibles y espectaculares de la práctica. Además de identificar el proceso mediante el cual los consumos burlesque son construidos e interiorizados por este grupo dentro de un contexto capitalista, pensando al placer y el goce de los objetos materiales como supuestos escapismos no ideológicos (Zizek, 2005), que insertan a los sujetos en procesos de control de sus cuerpos y de sus vidas (Zizek, 2005).

En este entorno mediático el burlesque no sería un fin, sino un medio. Un puente que permite visibilizar las subjetividades de las mujeres que lo practican, subjetividades tejidas en distintos valores simbólicos como son los paisajes globales con relaciones locales de consumo. Donde existe una exaltación de patrones sexualizados de la corporalidad y se piensa a la práctica del burlesque dentro de un panorama que responde en ciertas dimensiones a una mercantilización del cuerpo y de la sexualidad.

### *Sociedad postmoderna de consumo*

Al considerar la noción de “sociedad postmoderna de consumo” como un contexto donde no solo se consumen objetos, sino también estilos de vida (Featherstone, 1991:142), y se reciclan formas culturales muchas veces despojadas de su historicidad y significación inicial (Jameson, 2002:22), se puede pensar a la disciplina del burlesque dentro de nuevos paisajes mediáticos contemporáneos, ajenos al contexto histórico inicial de la producción de esta práctica. Proponiendo a la cultura de consumo capitalista como productora de mercancías simbólicas y estéticas, que construyen una suerte de individualidad personal a través de la posesión de objetos, creencias, prácticas y estilos de vida (Jameson, 2002).

Al ubicar al burlesque dentro de este marco contemporáneo de desarrollo, se propondría como parte de estas lógicas de consumo de estilos de vida: “la cuestión de los placeres emocionales del consumo, los sueños y deseos celebrados en la imaginería de la cultura consumista y en determinados lugares de consumo, que suscitan de distintas maneras una excitación corporal directa y placeres estéticos” (Featherstone, 1991:38). En este sentido la noción de “cultura de consumo” (Featherstone, 1991:144) dentro de esta investigación, nos permite problematizar el uso de mercancías simbólicas, materiales y culturales, como formas de expresión de estilos de vida individuales dentro de un contexto particular (Featherstone, 1991:144). Este concepto es una entrada para comprender cómo el gusto y las preferencias de consumo de las personas generaría límites simbólicos o fronteras de identificación personal, a partir de mercancías que poseen los individuos y los definen como parte de algo a lo que quieren pertenecer:

Las preferencias en materia de consumo y de estilo de vida conllevan juicios discriminatorios que al mismo tiempo identifican y tornan clasificable para otros nuestro juicio particular del gusto. Determinadas constelaciones de gusto, preferencias de consumo y prácticas de estilo de vida se asocian con sectores ocupacionales y de clase específicos, y hacen posible un relevamiento del universo del gusto y del estilo de vida con sus estructuradas oposiciones y sus distinciones finamente matizadas, que operan dentro de una sociedad en particular en un momento particular de la historia (Featherstone, 1991:47).

La práctica del burlesque, en este marco de desarrollo, sería ofertada a partir de sentidos visibles y estéticos, ajenos al contexto y función inicial del proceso histórico de esta

disciplina. Donde la evocación de dicho momento histórico pasado sería una fantasía resignificada en función del baile, gestos y accesorios que convierten a una mujer en una bailarina de burlesque legítima:

La cultura de consumo utiliza imágenes, signos y bienes simbólicos que evocan sueños, deseos y fantasías que sugieren autenticidad romántica y satisfacción emocional en la complacencia narcisística de sí mismo, y no de los otros. La cultura de consumo contemporánea parece estar ampliando la gama de contextos y situaciones en que esa conducta se estima apropiada y aceptable (Featherstone, 1991:60).

El estilo de vida bajo el que es pensado la práctica del burlesque, lo propone como una actividad recreacional, que también funciona como una forma de ejercicio físico, además de ser una práctica que denota individualidad y diferenciación personal para las mujeres que practican este baile:

la cultura de consumo contemporánea denota individualidad, expresión personal y una autoconciencia estilística. El cuerpo, la vestimenta, el habla, los entretenimientos de tiempo libre...pueden considerarse indicadores del carácter individual del gusto y el sentido del estilo del propietario o consumidor (Featherstone, 1991:142).

Es así que esta construcción teórica del yo como un proyecto contemporáneo está también relacionada dentro de la investigación con la “moda” como un detonante del cuerpo y la subjetividad de los individuos (Entwistle, 2002) a través de un “estilo” particular. Donde existe una socialización de la experiencia corporal (Le Breton ,2002) y la idea de “pastiche” (Jameson ,2002) permite explicar cómo: “en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario” (Jameson, 2002:22). Esto es clave para entender el contexto ecuatoriano/quiteño donde se sitúa la investigación, ya que identifica la lejanía del marco de estudio con el lugar de origen del burlesque y a la vez explica la recuperación que se hace de la disciplina, es decir, cómo estas reversiones de procesos y prácticas históricas son sacadas de sus contextos originales, resignificadas y dotadas de nuevos sentidos.

Siguiendo esta línea, la noción de “pastiche” será entendida dentro de esta investigación como una parodia, donde la idea de imitación de sentidos principalmente estéticos, es una constante (Jameson, 2002:18). Y donde estos procesos deben ser entendidos en base a un contexto posmoderno de consumo, visto como una red de

comunicación global que sobrepasa la individualidad local de los sujetos (Jameson, 2001:32):

que esta ultimísima mutación en el espacio -el hiperespacio posmoderno- ha logrado trascender finalmente las capacidades del cuerpo humano individual para situarse, organizar perceptivamente su entorno inmediato y ubicar cognitivamente su posición en un mundo externo susceptible de cartografiarse. Ya he sugerido que esta alarmante disyunción entre el cuerpo y su medio ambiente edificado- que es a la perplejidad inicial del modernismo anterior lo que las velocidades de la nave espacial son a las del automóvil- puede erigirse en símbolo y análogo de ese dilema aún más agudo que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos en la actualidad, para trazar un mapa de la gran red comunicacional global, multinacional y descentrada en que estamos atrapados como sujetos individuales (Jameson, 2001:32).

Este tejido teórico nos permitirá entender dentro del trabajo cómo en el contexto local, ecuatoriano y quiteño, los sujetos se construyen subjetivamente en base a lo que poseen y cómo estas posesiones, principalmente estéticas y exteriores, los significan y dotan de sentidos simbólicos de pertenencia. Proponiendo: “la dimensión estética de la realidad, donde la individualidad, y el estilo de vida de un individuo se plasman en sus formas de exhibir ciertos valores simbólicos y físicos” (Featherstone, 1991: 146-147).

Dentro del burlesque estos sentidos exteriores serían el baile, atuendos, accesorios, y gestos recuperados de este contexto histórico pasado. Pero cuyos valores simbólicos tienen un carácter contemporáneo a través de la adaptación de sentidos simbólicos.

### **Burlesque y antropología visual: espectáculo, performance y pose fotográfica**

A continuación se relacionará el sentido estético y exterior del burlesque, con las nociones de pose fotográfica (Barthes, 1990), performance (Turner, 1997) y la subjetividad de las bailarinas en el marco de la antropología visual. Construyendo una suerte de mapeo sobre los sentidos espectaculares que maneja la disciplina del burlesque a propósito de las nociones de rito y personaje. Con el propósito de entender las negociaciones que convergen dentro del proceso de este grupo para convertirse en mujeres bailarinas de burlesque.

### ***Pose Fotográfica***

La fotografía dentro del burlesque ha tenido históricamente una importancia muy particular dentro de la construcción de mujer que hace esta disciplina (Allen, 1991:21), en este sentido la noción de “pose fotográfica” (Barthes, 1990) es una forma de entender los mecanismos de representación que convergen dentro y fuera de las imágenes.

Barthes propone que: “lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose” (Barthes, 1990:138), entendida como una negociación de sentidos que se traducen en la imagen. En este caso estos sentidos, son las diferentes lecturas que se le puede dar a la presentación del cuerpo y de los objetos que utiliza el burlesque para reafirmar la posición de las mujeres en el marco de esta actividad. Sentidos exteriores que dan cuenta de vínculos de pertenencia al espacio donde se desarrolla esta disciplina, al baile y a sentidos compartidos de identidad entre las mujeres que practican esta actividad.

En este escenario Jane Briggeman en su trabajo “Burlesque: A Living History” (2009) nos brinda como herramienta analítica a la fotografía, la autora aborda al burlesque como una construcción primordialmente sensorial y espectacular (Briggeman, 2009), visibilizando a través de imágenes y registros gráficos, cómo referentes dentro de esta práctica se construyen en la escena a través del uso de herramientas de representación femenina, como ropa, accesorios, maquillaje y otras formas de presentación personal (Briggeman, 2009). Dichos elementos proponen una forma particular de representar al género femenino con relación a las lecturas plurales que se le pueden atribuir a esas presentaciones personales estéticas. Lecturas que giran alrededor de las nociones de cosificación y emancipación que propone el burlesque como categorías de enunciación de las mujeres que pertenecen a este baile (Briggeman, 2009).

Aquí surge la necesidad de identificar la noción de “personaje” como una construcción donde convergen todos estos sentidos exteriores y subjetivos del baile, que serían por tanto una “máscara” o “fachada” (Goffman, 2001:34), cuyo propósito radica en dar cuenta de un sentido de verdad sobre el ser mujer que maneja este grupo (Berger, 1993:219). Considerando el proceso mediante el cual este grupo construye este “personaje” burlesque por medio de ciertas “prácticas rituales” que les permite a estas mujeres pasar de un estado de su femineidad a otro (Durkheim, 1993:179).

Siguiendo esta línea, la pose (Barthes, 1990:138) no solo se traduce en las imágenes, esta idea puede extrapolarse al sentido de exterioridad que reafirma relaciones de identidad a través de la presentación material de sentidos simbólicos profundos. El baile burlesque se construye a través de la lógica fotográfica de Barthes (1990), en el sentido de una puesta en escena espectacularizada que se enmarca dentro de la pose que estas mujeres manejan con su cuerpo, baile y vestimenta, para entenderse como bailarinas de burlesque. La vestimenta es una forma de generar esta pose, ya que influye en el cuerpo a través de la creación de discursos de diferenciación (Entwistle, 2002:59). Las prácticas del vestir generan fenómenos sobre los cuerpos, proponen separaciones y construyen sentidos de pertenencia (Simmel, 1999: 70-71).

En este contexto Barthes propone que: “la foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquél de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1990:45). En el caso del burlesque, estas cuatro fuerzas también responden a un proceso de representación dado desde los sujetos dentro de fotografías y medios audiovisuales que producen como parte de su puesta en escena. Esta representación se plasma en una composición estética, relacionada con una actividad en particular, el baile.

La fuerza “aquél que creo ser” (Barthes, 1990:45), se entiende desde un sentido de pertenencia a un espacio y una actividad en particular, el burlesque. La fuerza “aquel que quisiera que crean” (Barthes, 1990:45), habla de los estereotipos visibles sobre las mujeres resaltados dentro de las lógicas de presentación estética de esta práctica. Finalmente las dos últimas fuerzas “aquél que el fotógrafo cree que soy y aquél de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1990:45), convergen dentro de la idea de cómo el burlesque es percibido y circulado fuera de este espacio en particular y dentro de la mirada de la investigadora que construye cierto conocimiento antropológico.

Este cruce de fuerzas que propone Barthes puede ser analizado a través del uso de medios visuales dentro de la antropología visual: “la antropología visual lógicamente proviene de la creencia en que la cultura se manifiesta a través de símbolos visibles” (Ruby, 1996:1345). A esta aproximación positivista del cuerpo y del baile, donde se hace uso de “símbolos visibles” (Ruby, 1996:1345) para entender sentidos profundos

sobre una identidad individual y colectiva, debe sumarse el sentido pertenencia que busca visibilizar esta investigación.

El concepto de “pose fotográfica” nos permite entender dentro del campo investigación cómo se construye el cuerpo espectacular de las mujeres que practican burlesque y qué sentidos genera la práctica en las mujeres que asisten a este lugar. Proponiendo a la “pose” como una entrada a un personaje construido: una bailarina de burlesque, que hace uso de sentidos exteriores para denotar sentidos simbólicos profundos.

### ***Performance espectacular***

Para Turner (1997): “el hombre es un animal auto-performativo--sus *performances* son, de cierta forma, reflexivas, en el performar se revela a sí mismo quién es” <sup>7</sup> (Turner, 1986: 81 citado en Beeman, 1997:1). El concepto de “performance” dentro de la investigación será visto como una construcción cultural, y como una forma de construir una identidad individual y colectiva para las personas a través de un sentido de pertenencia. Esto nos permite visibilizar la subjetividad que se maneja detrás de la práctica del burlesque, subjetividad relacionada con el *performance* que aquí se propone como válido.

Pertenecer al burlesque es asumir las categorías de enunciación que esta disciplina presenta como legítimas: cuerpos sexuados, accesorios provocativos, bailes sensuales que integren nociones de jazz, baile de cantina y striptease (Baldwin, 2004). Todo con el propósito de plantear una forma de ser mujer que hace uso del cuerpo como una herramienta de seducción. Esta mirada que se tiene sobre las mujeres, dentro del baile, también se traduce en actividades relacionadas con la espectacularización de esta disciplina, como son fotografías y otros medios audiovisuales.

La mirada de Beeman en su trabajo “Performance Theory in an Anthropology Program” (1997), nos permite desdibujar la línea entre el teatro y el espectáculo, al proponer que el *performance* busca ser efectivo y para esto hace uso de herramientas propias del teatro como la puesta en escena (Beeman, 1997). Donde se debe pensar siempre la riqueza del contexto cultural donde se desarrolla el espectáculo y los medios

---

<sup>7</sup> Texto original en inglés, traducción realizada por María José Naranjo

que buscan proponer una forma particular de exponer las habilidades de las personas que están performando (Beeman, 1997:2-3).

Este abordaje teórico es pertinente para la investigación porque permite enunciar al burlesque como una serie de prácticas culturales codificadas que se manifiestan a través de la puesta en escena de esta disciplina. Puesta en escena dada desde el baile, y desde la fotografía, como un medio importante de enunciación de las bailarinas. En estos dos elementos se construyen como grupo y como individuos, exteriorizando sus sentidos profundos desde un ámbito privado a uno público.

### ***El cruce entre fotografía, baile y subjetividad***

La relación que existe entre fotografía y baile en el burlesque se evidencia de distintas formas, en la importancia que tienen los soportes gráficos con que se representa y difunde esta actividad tanto a nivel local como global, en los medios documentales sobre la historia de la disciplina que sirven como referencia del baile e indumentaria considerada “burlesque”, y en el marco específico de Flamboyant esta relación se manifiesta en los recursos de mercadeo visuales que maneja la academia para captar la atención de nuevas alumnas. Siguiendo esta idea, se puede encontrar la correspondencia entre *performance* y baile en las relaciones de pertenencia que vinculan a las mujeres con el espacio y con la disciplina: “para estos fines el proceso de ensayo es crucial. La descripción de Schechner del *performance* como 'un comportamiento repetido' es una declaración esencial del hecho de que toda actividad performativa es una actividad repetida” (Beeman, 1997:5)<sup>8</sup>. Al pensar que todo *performance* es un proceso repetido podemos entender cómo los ensayos y presentaciones son parte de esta reafirmación burlesque, que a partir de la repetición busca generar experticia en las alumnas.

Siguiendo esta línea Beeman desarrolla en su trabajo “The Anthropology of Theater and Spectacle. Annual Review of Anthropology” (1993) una forma de estudiar al *performance* a través de la materialización de la cultura en los cuerpos. Esta idea, ligada a la investigación, resume mucho de lo que se ha hablado sobre la materialización de las representaciones que esta disciplina hace del género femenino a través de la danza, el vestuario y los gestos de las bailarinas. Donde se piensa al cuerpo como herramienta de enunciación de sentidos simbólicos profundos:

---

<sup>8</sup> Texto original en inglés, traducción realizada por María José Naranjo

Si nuestro cuerpo es el lugar, cruce o encuentro, fusión o contraste entre lo individual y lo social, entre el código y el mensaje, lugar determinante de la producción de lo sentido, de la percepción del mundo, el estudio de la danza y del movimiento corporal debería ocupar un lugar muy especial en todo el conjunto- heterogéneo y múltiple- de los lenguajes del cuerpo (Mangieri, 1999:16).

En este contexto relacionar la posición, forma, y pose que tienen los cuerpos no solo dentro del baile, sino a través de fotografías y videos que dan cuenta de este baile, abre una nueva dimensión a ser problematizada en esta triada de sentidos entre la pose, el *performance* y la espectacularización de la puesta en escena:

Pensar en la fotografía desde la mirada es reconocer que en la relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, y en esta relación compleja la imagen nos proporciona nueva información y nuevo conocimiento. Sin embargo, pensar en la imagen como mirada también nos vierte hacia el sujeto, a preguntarnos cómo somos mirados y a reconocer la mirada del otro. Una fotografía no es más que un trozo de papel si no hay una mirada que se asome a la misma. La fotografía nos habla de la propia mirada (Ardevol & Muntañola, 2004:24).

El espacio y los sujetos de investigación, se pueden leer desde varias miradas, interpretándolos con diferentes intenciones: como una actividad de pertenencia, un espacio de resistencia o a través del entendimiento de estereotipos que atañen esta actividad (Allen, 1991). El relacionar la noción de mirada con la de subjetividad, es una forma de pensar a la representación desde los sujetos dentro de este espacio, las bailarinas.

La mirada no es inocente (Grau, 2002:17) y construye otredades (Clifford, 1988:64), parte de la reflexividad de esta investigación radica en hacer partícipe a las bailarinas de burlesque de este trabajo a través de la integración de su subjetividad particular y colectiva: “En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes, 1990:81). Estas mujeres buscan una mirada particular dentro de los medios donde circulan: videos, fotografías y la puesta en escena del baile. Esta mirada no es neutra, en tanto que para ser estudiada debe considerar variables de clase y género.

En este sentido la noción de subjetividad de las bailarinas de burlesque es parte esencial de esta investigación, ya que permite pensar a esta práctica más allá del

esparcimiento que implica, visibilizando sentidos de pertenencia y de identidad que confluyen dentro de esta idea de subjetividad. Una subjetividad que es tangible a través del cuerpo y los sentidos exteriores con que se representa este grupo de mujeres.

### **Discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque**

Para comprender las dinámicas bajo las cuales el burlesque construye sentidos que pueden ser leídos desde los cuerpos sexuados que generan deseo y provocan de las bailarinas, pero que a la vez proponen dinámicas de empoderamiento de este tipo de femineidad, se buscará hablar de los discursos y estrategias dentro de la noción de cuerpo sexualizado y erotizado.

### ***Mujer, cita y femineidad***

Antes de desarrollar este apartado del trabajo cabe mencionar que dentro del burlesque contemporáneo, a partir de ciertas reversiones neoburlesque de la práctica, existen aproximaciones donde se cuestiona de manera crítica la imposición de roles tradicionales de género (Baldwin, 2004) a partir de incorporar una mirada *queer* (Burgos, 2005: 2) dentro del baile. La idea de criticar paradigmas sociales, culturales y de género ha sido una constante en el desarrollo del burlesque, pero esta nueva forma de entendimiento no binario de género que se da en reversiones actuales de la práctica propone al *performance* dentro de nuevas manifestaciones de crítica social. Braidotti (2000) sugiere en su trabajo la idea de “sujetos nómades” (Braidotti, 2000: 30) como una forma de visibilizar la interseccionalidad de la subjetividad, es decir, cuestionar de manera fundamental la idea de un universal mujer, y trazar la experiencia individual de las mujeres a través de vislumbrar variables como la raza, la posición social, la edad entre otras, como detonantes del devenir un sujeto corpóreo con un género y una sexualidad propia (Braidotti, 2000: 30):

En la teoría feminista, uno habla como mujer, aunque el sujeto "mujer" no es una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino que es más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictoras, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras (Braidotti, 2000: 30).

Me parece pertinente hacer alusión al posicionamiento de Braidotti porque dentro de esta investigación se busca problematizar la noción de “femineidad” a partir de cómo es entendida dentro del campo de estudio por los sujetos que habitan dicho campo, es así que al hablar de lo “femenino” dentro de esta investigación se asume una postura crítica sobre este concepto, dando cuenta a través del trabajo de campo si existe o no una mirada binaria y heteronormada de los sujetos de estudio sobre lo “femenino” y “masculino”. Esta investigación considera que el campo vence a la teoría (San Martín, 2000) y por tanto la mirada de género que predomine en el espacio de Flamboyant pesará más que las narrativas *queer* que pueden existir dentro de la experiencia neoburlesque contemporánea. Es así que esta discusión sobre la interseccionalidad de la experiencia del ser mujer, busca entrever la teoría y la práctica, además que será determinante dentro del trabajo de campo para complementar la información dada desde la explicación que hace Butler a propósito de la performatividad de género (2001) y las citas de femineidad (2002).

Butler (2001) propone teóricamente a la performatividad de género como una construcción lingüística y teatral (Butler, 2001:31) desde donde se piensa a la experiencia de ser mujer como una construcción donde convergen sentidos simbólicos y sentidos corporales. La autora reflexiona la categoría de género como una amalgama no estable con dimensiones sociales, históricas y culturales: “el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente”(Butler, 2001b:297). Esta aproximación al concepto de género nos permite pensar a la identidad de género como una: “temporalidad social constituida” (Butler, 2001b: 297).

En este marco, la experiencia de ser mujer ha sido cuestionada por distintos enfoques de la Teoría Feminista que niegan una esencialidad o un determinismo biológico sobre lo “femenino” como una característica inmutable. Es así que la entrada de Butler (2001b) sobre el género propone visibilizar qué actos corporales específicos enuncian un género en particular y las posibilidades de transformación cultural al visibilizarlos (Butler, 2001b:299). La finalidad es establecer un puente entre la noción de género y la corporalización de los sujetos, como actuantes de dicho género. Para esto Butler (2002) propone a la noción de “femineidad” (Butler, 2002:326) como una

construcción que insiste permanentemente en la reiteración e imitación de una “cita” a una norma sobre el ser mujer (Butler, 2002:326). Esto nos llevaría a pensar que una “mujer” dentro del burlesque, es una mujer que cumple con la cita o citas completas de femineidad que se presentan en este espacio como válidas. Proponiendo que la: “performatividad de género exige que se la reconciba y se la juzgue como una norma que obliga a 'apelar a cierta cita' para que sea posible producir un sujeto viable. Y justamente, es necesario explicar la teatralidad del género, en relación con ese carácter obligatorio de la cita” (Butler, 2002: 326).

En el baile también existen identificaciones de género para las mujeres que lo practican: “Hay que distinguir la danza de los hombres de la de las mujeres, que con frecuencia son totalmente opuestas” (Mauss, 1971:351). Siguiendo esta línea se puede pensar que la construcción de identidad de género se despliega en este grupo en distintas actividades, entre ellas el baile, que forma una parte fundamental del ordenamiento social y de los roles que tienen las personas dentro de una sociedad:

...las identidades sexuales forman el núcleo de todas las identidades sociales y en parte determinan el posicionamiento social. Lo que se afirma aquí es que el deseo (que es por definición sexual fluido e incierto) constituye el núcleo básico de la propia identidad, que la identidad de sí requiere continuidad, y que la continuidad de la persona y de su yo no es el inevitable despliegue de alguna verdad biológica, sino de la historia autorrealizada (Rival y Slater, 2003: 53-54).

En este enfoque, al desdibujar la línea entre sexo y género (Butler, 2001b), se propone también a la experiencia social, cultural, histórica y corporal del ser mujer como una construcción con dimensiones subjetivas e identitarias: “también se ha ido configurando una nueva historia del cuerpo y de la sexualidad que, además de incorporar la complejidad cultural, reconoce la dimensión subjetiva, lo que ha desembocado en una mayor conciencia de la fragilidad psíquica de los seres humanos” (Lamas, 2002:61).

Butler propone una mirada de género que no asume “masculino” y “femenino” como entendimientos únicos y opuestos (Butler, 2006:70). Además de borrar la línea divisoria entre “sexo” y “género” (Butler, 2006:13). En este sentido Scott (2001) también hace alusión a esta idea, reafirmando la dimensión histórica y el contexto donde se manejan estos conceptos:

El género es, yo diría, el estudio de la difícil relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico, el intento de a la vez

colectivizar la fantasía y usarla para algún fin político o social, ya sea ese fin la construcción de nación o la estructura familia. En este proceso, es el género el que produce significados para el sexo y la diferencia sexual, no el sexo el que determina los significados del género. Si éste es el caso, entonces (como lo han insistido hace tiempos algunas feministas) no sólo no hay distinción entre sexo y género, sino que el género es la clave para el sexo. Y en tal caso, entonces el género es una categoría útil para el análisis porque nos obliga a historizar las formas en las cuales el sexo y la diferencia sexual han sido concebidos (Scott, 2011:100).

Esta aproximación a la noción de género y performatividad de género es pertinente para esta investigación porque nos permite complejizar los roles corporales y sociales designados a las mujeres en el marco de la práctica del burlesque en relación a un contexto social, cultural e histórico más grande, desde donde se proponen estilos de vida para las mujeres y se hace del burlesque un consumo deseable a partir de ciertas técnicas corporales y subjetivas. Además de pensar a la experiencia de ser mujer no como algo universal sino como una construcción individual que está atravesada por distintas variables sociales, culturales y políticas. Por tanto problematizar la mirada de género que predomina en el campo a propósito del ser mujer.

### ***Cuerpo sexualizado y erotizado***

Berger (2000) establece que la presencia social de una mujer comprende dimensiones sobre su mirada, entendida como la normalización interiorizada que tiene sobre su ser y estar en un espacio (Berger, 2000). En este sentido la presencia social de una mujer difiere de la presencia social de un hombre, en cuanto: “los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas” (Berger, 2000:55). Esta idea permite entender una de las dimensiones sociales y culturales que buscan ser exploradas a través de esta investigación, dentro de este espacio en particular la mirada que estas mujeres comparten se desarrolla en función de un proceso de subjetivación que genera vínculos de pertenencia a un lugar y ciertas concepciones simbólicas específicas de lo que significa la representación del género femenino en este lugar.

Al complejizar y problematizar la mirada que las personas que habitan este espacio tienen sobre su cuerpo, la disciplina que practican y los valores simbólicos que le adjudican al consumo que adquieren, se pueden tensionar las ideas de representación

y subjetividad. El objetivo es proponer otras dimensiones de lo que significa ser mujer en un contexto en particular, al sumir la categoría de “sexualidad” dentro del burlesque, también como una forma de control donde la subjetividad de estas mujeres se basa en un consumo que propone una forma particular de entender su cuerpo a través de una práctica.

El burlesque que es ofertado dentro de la Academia Flamboyant, propone una subjetividad que es posible identificar dentro de su material de comunicación. La puesta en escena y el desarrollo de las bailarinas es crucial para generar un espectáculo a la altura de lo que se espera dentro de este espacio. Las mujeres que participan de estas clases no solo consumen un baile, sino que son presentadas nuevas formas de ser mujer: mujeres que asume su sensualidad (en este espacio la idea de sensualidad es algo individual y particular) a partir de la utilización de elementos colectivos. Este consumo es una forma de liberación de patrones de belleza preestablecidos, el burlesque como disciplina acepta cuerpos, posturas y miradas heterogéneas. La diversidad en el ser mujer dentro de esta disciplina está aceptada. La forma cómo este grupo en particular se identifica, es mediante la celebración de las diferentes formas del cuerpo femenino que existen y exaltando su sensualidad particular.

Se abordó anteriormente la noción de “pose” como la necesaria espectacularidad de la representación de las mujeres en este espacio, donde ellas se nombran como bailarinas a través de la vestimenta, elementos decorativos y el baile. La interrogante a responder en este marco es ¿Qué se materializa en estas relaciones? Es decir, que clase de subjetividad se construye a nivel individual y colectivo y con qué límites discursivos se genera dicha subjetividad. Para entender esto se tomará la mirada de Foucault (1989) sobre la construcción de la noción de “sexualidad” como una forma de control (Foucault, 1989). El autor propone que en la época victoriana existía una ocultación de discursos sexuales dentro de la burguesía (Foucault, 1989:9). Es decir, que cualquier tipo de discurso sexual que no estuviese relacionado con la reproducción era invisibilizado. Foucault parte de esta idea para indicar que desde finales del siglo XVI la ocultación de los discursos sexuales se da a través de un mecanismo de sobreproducción de los mismos (Foucault, 1989:20). Es así que existiría un límite del discurso sexual, donde la aparente liberación del mismo sería aceptable porque pasaría por un proceso normativo que indica qué formas de sexualidad son aceptables:

Desde fin del siglo XVI la “puesta en discurso” del sexo, lejos de sufrir un proceso de restricción, ha estado por el contrario sometida a un mecanismo de incitación creciente; que las técnicas de poder ejercidas sobre el sexo no han obedecido a un principio de selección rigurosa sino, en cambio, de diseminación e implantación de sexualidades polimorfas, y que la voluntad de saber no se ha detenido ante un tabú intocable sino que se ha encarnizado- a través, sin duda, de numerosos errores- en constituir una ciencia de la sexualidad (Foucault, 1989:20).

Aquí se puede entender cómo una serie de prácticas culturales codificadas dentro del burlesque tienen relación con paisajes mediáticos globales y locales que consideran al sexo también como una forma de consumo. Y donde la sexualización y erotización de las subjetividades es una forma de economizar sentidos corporales. Es así que el burlesque puede tener una lectura de esparcimiento, pero se debe también problematizar como una mercancía que se hace deseable a partir de entender al cuerpo como la última frontera de consumo. Xavier Andrade elabora esta idea en su texto “Edema del Capitalismo tardío” (s/f), donde propone que “...el cuerpo es, por tanto, expresión de una determinada economía política, con el valor sensual de la imagen corporal determinado por criterios de producción y consumo” (Andrade, s/f:2). Estableciendo de manera implícita cómo la modificación del cuerpo puede modificar la mente y la subjetividad de una persona.

Entender al cuerpo como una mercancía nos permite reflexionar en la presentación personal de un individuo como una expresión exterior de una subjetividad interior (Hebdige, 2004), donde existe una comunicación intencional de una pertenencia social (Hebdige, 2004:139). El burlesque hace un despliegue específico de un estilo femenino, proponiendo una presentación personal de estas mujeres a partir del uso de ciertas expresiones corporales que en esencia buscan denotar una forma de ser mujer: “En una cultura visual la moda es un recurso directo para la representación personal; facilita la configuración de emblemas de belleza, liberalidad y actualidad” (Cifuentes, 1999:17).

Esta construcción del concepto de cuerpo será utilizada dentro de la investigación para cruzar categorías de análisis, considerando el contexto mediático global y local como un marco relacional de los elementos simbólicos con que el burlesque se hace un consumo deseable, y como utiliza al cuerpo y a otros sentidos visibles como un medio para plasmar discursos sexuales y erotizados dentro de la subjetividad de las bailarinas.

## **Estrategia Metodológica**

### **Aproximación al Campo de Estudio**

La investigación se llevará a cabo dentro de las clases de burlesque desarrolladas en el espacio de la academia Flamboyant. El grupo está conformado por las asistentes a estas clases y por la profesora del espacio. Particularmente se establecerá un acercamiento a los dos grupos (clases avanzadas e intermedias) del periodo enero- mayo 2015. Este grupo está conformado por nueve mujeres, cuyas edades oscilan entre los 20 y 45 años. Las clases en la academia se desarrollan tres veces por semana: lunes, miércoles y jueves. Existen dos horarios: de seis a siete de la noche para bailarinas avanzadas y de siete a ocho de la noche para bailarinas principiantes e intermedias.

De los primeros acercamientos de campo se pudo cotejar que el grupo es predominantemente mestizo y tiene una capacidad adquisitiva que les permite pertenecer a la academia, esto se puede inferir por el costo de las clases e insumos de la práctica antes especificados. Al entender que el grupo de estudio tiene accesos privilegiados, se puede comprender de mejor forma muchas de las experiencias personales que les permitieron a estas mujeres tener un acercamiento al burlesque, esta idea se retomará más adelante cuando se conozca de forma individual a las participantes de Flamboyant y a través de sus testimonios nos den cuenta de su relación con el baile.

Este trabajo de investigación no busca separar a las mujeres por segmentos de edades, actividades o formas de entender el burlesque, sino reconocer en esta diversidad, subjetividades distintas que encuentran en el baile una forma de expresión.

Esta academia se piensa como un centro de desarrollo cultural, esto se especifica en su material de comunicación impreso y en la información disponible en su página web, en este espacio se dictan clases de danza de distintos estilos como blues, swing, charlestone, tap, ballet y burlesque. Estas formas de baile se relacionan por evocar un periodo histórico pasado a través de sentidos estéticos como el baile, la puesta en escena y la vestimenta. En este aspecto el nombre de la academia Flamboyant da cuenta de la importancia que tiene en este lugar el hecho de mostrarse haciendo un despliegue de las capacidades escénicas por parte de las bailarinas.

De manera general hay tres presentaciones de baile al año, que son coordinadas por las profesoras del lugar. Aquí las alumnas demuestran los conocimientos adquiridos

en las clases e invitan a amigos y familiares como público de las muestras. La última presentación de la academia se realizó en el mes de Diciembre del 2014, “Sublime Lilith Noir: Una noche de Burlesque” (Fan page Facebook Flamboyant, 2014, Visitado en enero 29 del 2015). Sheila Robalino es la profesora de burlesque de la academia, su formación como bailarina se dio en lugares como el “Instituto Universitario Nacional de Artes” en Argentina y la “Escuela Metropolitana de Danza” en Ecuador (Página web oficial Flamboyant, 2014, Visitado en 14 de noviembre del 2014). Parte de su interés en la danza está el problematizar conflictos sociales y de género, como los desórdenes alimenticios, es así que creó un grupo experimental de baile enfocado en la danza terapia denominado “Eutonia”, donde desarrolló obras que visibilizaban estas problemáticas (Página web oficial Flamboyant, 2014, Visitado en noviembre 14 del 2014).

La idea de proponer este espacio de interacción como un lugar que puede ser leído e interpretado, desde distintas miradas, se relaciona con la noción de entender a la cultura como texto, donde en el marco de una investigación etnográfica, la diferencia entre una descripción superficial y una “descripción densa” (Geertz, 2000), radica en la idea de complejizar a la etnografía como una herramienta que permita establecer una: “jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan” (Geertz, 2000:22) situaciones, personas, y momentos culturales. En síntesis, estructuras culturales superpuestas que deben ser leídas e interpretadas por los etnógrafos. Esta idea se relaciona con el diálogo que busca el campo y el grupo escogidos dentro de esta investigación, un grupo particular, con características particulares, que se relacionan y complejizan a través de un marco más grande que establece la pertinencia del trabajo dentro de relaciones sociales y culturales locales y globales.

En consecuencia con este trabajo no se busca crear leyes generales, sino más bien hablar de particularidades culturales contextualizadas:

considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. Pero semejante pronunciamiento, que contiene toda una doctrina en una clausula, exige en sí mismo alguna explicación (Geertz, 2000:20).

Esta cita evidencia la postura de esta investigación en relación a la descripción densa (Geertz, 2000) como una herramienta que utiliza a la interpretación para buscar significados culturales profundos. Donde el acto en sí no sea evidencia de símbolos culturales, sino más bien el camino para cuestionar significados más profundos que actúan a través de estas manifestaciones visibles de la cultura. Esta idea de los sentidos visibles de la cultura será ahondada y complejizada dentro desarrollo metodológico de la investigación, donde se considera ciertas discusiones propias de la antropología visual para aterrizar este trabajo.

Siguiendo esta línea, la delimitación del campo de estudio y de los sujetos que pertenecen a este campo es resultado de los objetivos de investigación:

Ahora bien: cuando nos preguntamos a qué campo nos dirigimos, cómo lo concebimos y cuáles son sus límites, nos referimos a dos cuestiones fundamentales: el ámbito físico o "unidad de estudio" y los sujetos de estudio o "unidades de análisis". Aun cuando de antemano no se trate de una delimitación premeditada, el campo ya está acotado en la concepción del investigador, en los conceptos teóricos que emplea y en su objeto de investigación, pues es parte de ciertos conocimientos provisorios sobre el ámbito y los eventuales interlocutores (Guber, 2004:58).

Del mismo modo la delimitación del campo físico y simbólico se dará mediante una negociación constante entre un entramado teórico y práctico, donde el campo siempre vencerá a la teoría (San Martín, 2000) dentro de las enunciaciones de la investigación sobre este espacio de burlesque.

### **Metodología de Trabajo**

Toda investigación de carácter etnográfico empieza con la organización de un mundo creado y entendido por el o la investigadora. Por tanto, el campo de estudio es una creación (Guber, 2001) desarrollada a través de los sentidos simbólicos y categorías de análisis que se busquen visibilizar dentro del proceso de investigación. El trabajo de Guber (2001) sobre el cruce de tres reflexividades dentro de la labor etnográfica (Guber, 2001:49) nos hace reflexionar sobre esta creación del campo a partir de una serie de variables, de distinta índole, que permean la mirada de él o la investigadora:

Las tres reflexividades que están permanentemente en juego en el trabajo de campo: la reflexividad del investigador en tanto que miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto que investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores

académicos, sus hábitos disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio (Guber, 2001:49).

Esta idea reafirma la importancia del proceso de transparentación del investigador, sobre todo en el marco de este trabajo donde se busca pensar a la idea de “pertenencia” como generadora de una identidad individual y social. Y donde se problematice que: “el conocimiento se revela no al investigador sino en el investigador, debiendo comparecer en el campo, debiendo reaprenderse y reaprender el mundo desde otra perspectiva” (Guber, 2001:54).

Con respecto a lo antes mencionado, Maria Mies (1998) nos propone una herramienta analítica esencial dentro de la investigación a través de su concepto de “identificación parcial” (Mies, 1998:78). La autora establece que en una investigación donde existan intereses y dimensiones de género que interpelan a la investigadora, la relación de esta con su objeto de investigación debe partir de renunciar a una supuesta neutralidad en la investigación (Mies, 1998:78), esto debe verse como un enriquecimiento del trabajo y debe ser concientizado dentro de todos los momentos de la investigación.

Es así que este trabajo busca integrar un modelo mixto de herramientas de investigación que comprenderán una serie de distinciones para poder responder a las preguntas de investigación. Se llevará a cabo una etnografía dentro del campo antes delimitado y justificado y se aplicarán las técnicas y herramientas a continuación detalladas. Donde se busque una suerte de conocimiento antropológico elaborado a partir de evidencia visual, simbólica y discursiva, con carácter reflexivo, que produzca un producto a través de una estrategia y una metodología pertinentes a la investigación.

### ***Observación Participante***

La investigadora formará parte de las clases de burlesque con el objetivo de establecer relaciones más estrechas con la disciplina, el campo y los sujetos de estudio, con el propósito de recabar evidencia discursiva, simbólica y visual sobre los sentidos profundos y vínculos de pertenencia que se manejan dentro de este espacio, físico y simbólico. Además de visibilizar qué representaciones del género femenino se manejan en este lugar. Esta información será analizada a través de la categoría “burlesque y antropología visual: espectáculo, performance y pose fotográfica”, con el propósito de

aterriar los conceptos de “performance espectacular”, “pose fotográfica”, y “el cruce entre fotografía, baile y subjetividad”.

Se establecer un acercamiento mínimo de dos veces por semana al campo, para promover una cercanía con la temática y los sujetos de estudio. Con el propósito de crear un *rappor*t pertinente que permita la eventual naturalidad de los sujetos con las herramientas visuales, pensadas dentro de otros momentos de la investigación. Cabe indicar que esta participación no es encubierta, ya que de acuerdo a los intereses y perspectivas del trabajo, el grupo de estudio debe estar al tanto de la investigación que se est llevando a cabo.

### ***Entrevistas semiestructuradas***

Para problematizar la herramienta de la entrevista se tomará como referente la mirada de San Martín (2000). El autor plantea que de la observación surge el cuestionamiento que el investigador se hace a sí mismo sobre el campo y los actores (San Martín, 2000), a partir de este acercamiento se pueden generar preguntas para una entrevista, que busque ser la herramienta para responder esos primeros cuestionamientos pertinentes a la investigación etnográfica (San Martín, 2000:84).

El campo vence a la teoría, por eso la formulación de preguntas debe ser flexible al trabajo de campo. El autor plantea que: “los hechos no hablan solos, hay que hacerlos hablar” (San Martín, 2000:84), proponiendo que la observación y el trabajo de campo, son formas de interpelar al investigador. Y suponen también una entrada para que este se transparente y ponga: “su humanidad en juego” (San Martín, 2000:85). Ya que este vínculo que la etnografía propone entre distintas realidades debe ser contextualizado a partir de los filtros que median al investigador y a partir de un desarrollo sostenido que modifique el primer diseño de la investigación. En tal sentido se puede entender la intención de este trabajo de que el contexto formule toda la investigación.

Con respecto a lo antes mencionado se realizarán entrevistas a las participantes de la escuela Flamboyant y a las profesoras de este espacio con el fin de recolectar evidencia discursiva y simbólica en relación a cómo el burlesque se convierte en un consumo deseable para estas mujeres, ubicando a esta práctica dentro de relaciones mediáticas locales y globales donde se inscribe este consumo. Además de visibilizar qué referencias de mujer y femineidad se manejan dentro de estas relaciones mediáticas y

por tanto cómo influyen en las construcciones subjetivas que se desarrollen en este grupo.

La evidencia recabada será analizada bajo la categoría de “burlesque y paisajes mediáticos locales y globales”, con el propósito de aterrizar en el campo los conceptos de “paisajes mediáticos”, “consumo, fantasía e imaginarios globales del burlesque” y “sociedad postmoderna de consumo”.

### ***Entrevista a Profundidad***

Se realizarán entrevistas a profundidad a algunas de las estudiantes y profesora de la academia con el propósito de construir evidencia discursiva, simbólica y visual sobre las representaciones que estas mujeres hacen sobre el género femenino en relación a cómo se miran, entienden y piensan dentro de este espacio de baile. Para vislumbrar las dinámicas bajo las cuales el burlesque construye sentidos que pueden ser leídos desde los cuerpos sexuados que generan deseo y provocan de las bailarinas, pero que a la vez proponen negociaciones de empoderamiento de este tipo de femineidad. Todo pensado desde cómo estas mujeres proponen relatos de su vida relacionados con este lugar y con cómo llegaron a ser parte de este grupo.

Esta evidencia será considerada a través de la categoría de análisis: “discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque” para relacionar el campo con las nociones de: “mujer, cita y femineidad” y “cuerpo sexualizado y erotizado”.

### ***Sesión Fotográfica***

Se realizará una sesión de fotos con las bailarinas y profesoras del sitio con el propósito de obtener evidencia discursiva, simbólica y visual sobre cómo se manifiesta la noción de pose en la representación espectacularizada que estas mujeres hacen de sí mismas a través de la puesta en escena de un personaje construido dentro del espacio de burlesque, que les permita subjetivar una serie de valores simbólicos que manejan sobre el ser mujer a través de sentidos visibles como el maquillaje, la vestimenta y accesorios ornamentales. Esta evidencia será estudiada a través de la categoría de análisis: “burlesque y antropología visual: espectáculo, *performance* y pose fotográfica” con el propósito de entender los conceptos de: “*performance* espectacular”, “pose fotográfica”, y “el cruce entre fotografía, baile y subjetividad”.

### ***Elicitación fotográfica y de video***

Collier (2009) propone la idea de foto elicitación estableciendo entrevistas que hacen uso de imágenes, donde las respuestas obtenidas en las entrevistas pueden ser relacionadas con el contenido de las imágenes, u otros procesos donde las imágenes actúan solamente como detonadores (Collier,2009).

Dentro de la investigación esta idea de elicitación se utilizará tanto en la fotografía como en el video. Se hará uso de videos preexistentes de las clases, presentaciones de baile de este grupo de burlesque, fotos de las presentaciones, sesión fotográfica y exponentes referenciales del burlesque a nivel mundial. Con el objetivo de conseguir evidencia discursiva, simbólica y visual que permita entender los discursos y prácticas sobre lo que significa ser mujer en este grupo en particular y cómo el baile y el cuerpo de estas mujeres expresan sentidos simbólicos profundos de autorepresentación.

Este material será estudiado a través de la categoría de análisis el “burlesque y antropología visual: espectáculo, performance y pose fotográfica” con el propósito de entender los conceptos de: “*performance* espectacular”, “pose fotográfica”, y “el cruce entre fotografía, baile y subjetividad”.

También se pensará esta herramienta como una fuente directa de información sobre la historia, desarrollo y proyecciones del espacio de burlesque de la escuela Flamboyant.

## **CAPÍTULO II**

### **LA ACADEMIA DE BAILE FLAMBOYANT**

### **PAISAJES MEDIÁTICOS, MUJER Y FEMINEIDAD**

*Para mí el burlesque es una expresión artística que trata de recordar la esencia de lo que es la mujer (Sheila, 2015, entrevista)*

#### **Introducción**

En este capítulo se realizará una presentación del espacio físico y simbólico de la academia, mostrando a través de ciertos testimonios de las alumnas y profesora de la escuela qué sentidos, prácticas e interacciones se dan en Flamboyant. A través de estas mismas narraciones se presentará a las participantes del lugar y se visibilizarán cómo operan los “paisajes mediáticos” (Appadurai, 1996:48) locales y globales del burlesque, a través de evidenciar las influencias y referentes culturales que tiene la práctica sobre la construcción de mujer que se hace dentro de la escuela. Problematizando cómo estos referentes culturales son un “consumo” resignificado por el grupo (Dickey, 2013:5), y en algunos casos despojados de su historicidad y significación inicial (Jameson, 2002:22). Considerando que: “uno de los cambios más importantes en el orden cultural mundial, creado por el cine, la televisión y la tecnología de video (y las formas en que estas encuadran y energizan otras formas de medios antiguos), tiene mucho que ver con el rol de la imaginación en la vida social” (Appadurai, 1996:53), para pensar cómo este grupo de mujeres mira su vida “real” a través del prisma de los medios de comunicación masivos, y en este sentido pensando a la fantasía como una práctica social que fabrica vidas y experiencias sociales (Appadurai, 1996:54).

En este contexto se podrá visibilizar, a través de algunos relatos de vida que construyen estas mujeres, el proceso mediante el cual el burlesque les permite acceder a diversas representaciones del ser mujer, donde la noción de “femineidad” (Butler, 2002:326) sería una construcción compleja que insiste permanente en la cita de una norma sobre el ser mujer (Butler, 2002:326). Esto nos llevaría a pensar que una “mujer completa” dentro del burlesque, es una mujer que cumple con la cita o citas completas de femineidad que se presentan en este espacio como válidas. Además de entender cómo la noción de: “performatividad de género exige que se la reconciba y se la juzgue como una norma que obliga a 'apelar a cierta cita' para que sea posible producir un

sujeto viable. Y justamente, es necesario explicar la teatralidad del género, en relación con ese carácter obligatorio de la cita” (Butler, 2002:326).

Todo con el propósito de introducirnos en el proceso de aprender a ser una mujer dentro del burlesque, y cómo este grupo construye un cuerpo y una subjetividad de acuerdo a estas formas de ser mujer que les son presentadas dentro de la práctica. Proponiendo a la socialización de su experiencia corporal (Le Breton, 2002) como evidencia del proceso subjetivo de convertirse en una mujer bailarina de burlesque.

### **Flamboyant, cuerpo y subjetividad**

En este acápite del capítulo se hará una introducción al campo de estudio. Buscando presentar con el mayor detalle posible al espacio material y simbólico de la escuela. Dentro de este relato se buscará establecer una de las relaciones que existe entre el cuerpo y la subjetividad de las personas que habitan y transitan el lugar, proponiendo a la socialización corporal de este grupo de mujeres, dentro del espacio físico de la academia, como una expresión subjetiva que da cuenta de ciertos sentidos de pertenencia y de identidad dentro del grupo (Le Bretón, 2002:121).

Son las cinco de la tarde, el cielo de Quito está gris, y el timbre suena en la academia de baile Flamboyant. El espacio está pensado para distintos tipos de danza, pero los días lunes, miércoles y jueves por la tarde, la academia se viste de burlesque. Las chicas ingresan por el parqueadero del lugar, algunas con sus uniformes de trabajo, otras con ropa casual. Un “buenas tardes” las introduce y pasan directamente a la sala de vestuario. La última chica en ingresar se encarga de timbrar la puerta a la siguiente, y así el silencio se convierte en voces y risas de mujeres que llenan el espacio de Flamboyant.

La academia es una casa adecuada de distintas formas para proporcionar un lugar cómodo para bailar. Los rincones están llenos de detalles femeninos: flores, cojines, adornos, espejos ornamentales, libros de baile. La cartelera muestra una serie de artes y fotografías de las clases de danza y una fragancia aromatizante de cerezas siempre distingue el espacio.

Flamboyant tiene dos salones de baile, ambos poseen piso flotante, múltiples espejos, luces, parlantes y cortinas que dan una sensación especial al lugar. En temporada de presentaciones el salón principal, ubicado en el segundo piso de la

escuela, es adecuado con gradas de madera para acomodar al público. La capacidad del espacio no supera las cuarenta personas. Desde que la academia se mudó a esta nueva casa, en octubre del 2014, las presentaciones son más íntimas y se dan dentro del mismo lugar de ensayos. Muestras anteriores de baile se realizaron en espacios públicos de la ciudad de Quito, como bares, restaurantes y teatros. A la fecha han tenido cinco presentaciones amateur de burlesque y una temporada de presentaciones profesionales a cargo de dos profesoras de la escuela.

La última muestra de las alumnas del espacio se realizó en diciembre del 2014, “Sublime Lilith Noir, una noche de Burlesque”. El título de esta obra estuvo inspirado en la Diosa Lilith, una deidad mítica de la femineidad que tiene varias representaciones de acuerdo a la tradición donde se la ubique. Pero que dentro de la concepción de este sitio de baile, es un símbolo de poder femenino a través del misticismo, la sensualidad y la fuerza: “nosotros pensamos al burlesque no solo como la danza, cuando buscamos un nombre para la presentación, pensamos que necesitábamos algo que muestre el poder que sentimos con el baile” (Sheila, 2015, entrevista). Esto me hace reconocer mucho de lo que busca recuperar este espacio, un grupo de mujeres que reconozca en la noción de “femineidad” valores de poder y fuerza y que a través de estos valores puedan generar una identidad como grupo. Esta idea de femineidad será recuperada y examinada más adelante dentro del capítulo.

La sala de vestuario es la primera parada obligatoria para prepararse para las clases de burlesque. Aquí las chicas cambian su ropa cotidiana por mallas, ligeros, pantalones cortos, faldas y zapatos de baile. En este espacio hay un armario con divisiones llenas de sombreros de colores, boas de plumas, guantes, zapatos de tacón, faldas, entre otros accesorios que las chicas usan para las clases. Todas estas herramientas que adornan el cuerpo reconozco también generan un relación de identidad de las participantes con el espacio. La vestimenta es algo importante dentro del burlesque, ya que influye en el cuerpo a través de la creación de discursos y subjetividades (Entwistle, 2002:59). Como propone Simmel (1999) las prácticas del vestir generan fenómenos sobre los cuerpos, proponen separaciones y construyen sentidos de pertenencia (Simmel, 1999:70-71). El cuerpo por tanto sería la forma de exhibir sentidos exteriores burlesque, que también darían la entrada a entender otros sentidos interiores que las chicas manejan.

La sala de vestuario dentro de la academia es un lugar de tránsito e interacción constante, las chicas aquí comparten su vida fuera del burlesque: sus problemas personales, actividades, planes, secretos, bromas e ideas, son parte de esta sala que permite vincular mujeres de distintos lugares de la ciudad, con distintas profesiones, edades, antecedentes y formas de ver el mundo. El grupo es diverso, así que a lo largo de este capítulo se podrá vislumbrar de mejor manera qué tipo de desfogues permite la práctica del burlesque para estas mujeres. Un trasfondo profundo que se manifiesta a través de un mismo interés y propósito: aprender a bailar burlesque.

Hay chicas que tienen una formación de baile evidente, pero lo más importante en las clases de Flamboyant no es la técnica, sino la actitud y predisposición. En mis primeros acercamientos con el espacio, la sensualidad del baile me llevó a pensar que debe existir de una u otra manera una relación de comodidad entre cada una de las bailarinas con su cuerpo y sus formas. Era como si su socialización corporal era un indicio de su subjetividad, y por tanto para considerar dicha socialización debía pensar al cuerpo como un territorio donde convergen representaciones, desde la mirada de Le Breton (2002) debía considerar al cuerpo como una fuente de intercambio social, desde donde se teje un sentido de pertenencia y de comunidad:

Una amplia red de expectativas corporales recíprocas condiciona los intercambios entre los sujetos sociales. En una misma trama social, las sensaciones, la expresión de las emociones, los gestos, las mímicas, las posturas, las normas que rigen las interacciones, las representaciones, etc; todas las figuras corporales son compartidas por los sujetos dentro de un estrecho margen de variaciones. Sus experiencias somáticas son parecidas, como si se miraran en un espejo, y están basadas en el *sensorium* común. Si aparecen diferencias, vinculadas con el estilo del sujeto, con su categoría social, por ejemplo, no son sensibles mientras no traspasen el umbral de otra estructura social (Le Bretón, 2002:121).

En una ocasión yo comenté que tenía nervios de la muestra final de baile porque no sé caminar de forma segura con tacones finos y una compañera me respondió: “Es cuestión de sentirte bonita y no tener miedo. No importa cómo te vean los demás, lo importante es cómo te ves y te sientes tú contigo misma. No tengas miedo de bailar con tacos, todo es cuestión de actitud” (Fernanda, 2015, entrevista). En este testimonio yo reconozco mucho de lo que busca la academia y que se traduce en la forma cómo este grupo de mujeres asume el burlesque: tener el espacio de explorar sentidos corporales y subjetivos como mujeres. Estos sentidos puedo reflexionar, en base a mis anotaciones

de campo, muchas veces responden a ciertos referentes de femineidad. Ideales de lo que significa ser mujer dentro del burlesque que maneja este grupo y que serán explorados más adelante dentro del capítulo.

Las clases de burlesque se dividen en dos grupos: mujeres avanzadas y mujeres principiantes. Estos dos grupos tienen dos horarios distintos de clases, el de las seis de la tarde y el de las siete de la noche. El 12 de enero del 2015 Flamboyant abrió sus puertas al nuevo ciclo de burlesque. Nueve chicas (incluyéndome) empezamos a compartir el espacio de clases de la cinco de la tarde. Todas somos diferentes pero ahora tenemos algo en común: las tardes son de burlesque.

### **Aprender a ser mujer burlesque en Flamboyant**

A continuación se reflexionará el proceso corporal y subjetivo que atraviesa este grupo con el propósito de convertirse en mujeres bailarinas de burlesque. Para esto, se problematizarán las nociones de “mujer” y “femineidad” dentro del campo, adoptando la mirada de Butler (2002) a propósito de la “femineidad” como una noción que reiterativamente insiste en una cita a la norma:

De modo que la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. En realidad, no hay "alguien" que acate una norma de género. Por el contrario, esta cita de la norma de género es necesaria para que a uno se lo considere como "alguien", para llegar a ser "alguien" viable, ya que la formación del sujeto depende de la operación previa de las normas legitimantes de género (Butler, 2002:326).

En este marco se visibilizarán las diferentes citas de femineidad que maneja este grupo de baile dentro del burlesque, buscando caracterizar qué miradas de género atraviesan estas citas que estas mujeres rescatan y en ciertos sentidos buscan emular, problematizando la relación que existe entre estas citas y la “performatividad de género” (Butler, 2001) del grupo, noción que nos permitirá pensar a la experiencia de ser mujer como una convergencia de normas simbólicas y corporales (Butler, 2001:31):

De modo que la performatividad no es pues un "acto" singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad (e

inversamente su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad) (Butler, 2002: 34).

En este sentido se buscará vislumbrar de donde surgen estas citas femeninas y cómo este grupo accede a ellas a través de la noción de paisajes mediáticos (Appadurai, 1996:48). Considerando que la noción de “femineidad” no es única y propone distintas citas con las cuales el grupo puede identificarse: “...no existe una única femineidad con la que uno pueda identificarse, lo cual equivale a decir que la femineidad podría ofrecer una variedad de sitios identificatorios” (Butler, 2002:336). Y pensando a estos varios sitios de identificación de lo femenino como parte de una fantasía mediática que propone una práctica social y a la vez fabrica vidas sociales para este grupo (Appadurai, 1996:54).

### ***Las mujeres en Flamboyant: consumo y fantasía burlesque***

El nombre de Flamboyant surgió de la necesidad de encontrar una representación fonética que exprese la sensación del baile que se busca enseñar dentro del lugar. La palabra Flamboyant, según Sheila (28 años), dueña de la academia y profesora del espacio de burlesque, tiene el propósito de llamar la atención por ser poco común. Flamboyant viene del francés e integra dos conceptos: *flamme*, que significa fuego o algo que está prendido en llamas, y el árbol flamboyant, comúnmente utilizado dentro de relatos de ficción. El árbol es rojo y sus hojas parecen estar rodeadas de fuego: “el árbol es fuerte, grande, llamativo y extravagante. Parecido al color de las boas rojas de plumas que utilizamos aquí en la academia” (Sheila, 2015, entrevista). Sheila destaca que desde el nombre del espacio se puede vislumbrar la práctica central de la escuela: el burlesque. Sheila piensa a Flamboyant como un lugar que permite expresar mediante la danza y el arte la femineidad: “tener un espacio libre donde se pueda la mujer expresar sin ningún miedo, sin vergüenzas” (Sheila, 2015, entrevista).

Con respecto a lo antes planteado yo puedo reconocer que parte de la propuesta de femineidad que rescata la escuela, es una noción como indica Sheila “llamativa, fuerte y extravagante”, estos sentidos se relacionan estrechamente con la disciplina a través de la cual se construye esta femineidad: el burlesque. Hay un sentido de ficción en este contexto, como una femineidad que corresponde con una fábula del ser mujer.

Butler (2002) reconoce que "...la femineidad se considera a menudo como el género espectacular" (Butler, 2002: 330), es así que gran parte de la construcción de mujer que se hace en este lugar se da a través de la exhibición de sentidos materiales "femeninos" "extravagantes", como la indumentaria y los accesorios. Sentidos que serán explorados con mayor detalle más adelante dentro de este acápite del capítulo.

La Academia se abrió en el año 2013, y ha buscado mirar la práctica del burlesque como la integración de varias artes como la pantomima, el canto, la acrobacia, la danza y el teatro. Prácticas que se conjugan a la hora de montar las muestras y también en las distintas construcciones de mujer que se socializan dentro de la academia. Desde mi conocimiento sobre la disciplina del burlesque reconozco que esta mirada sobre la práctica es una reversión de la tradición anglosajona de la misma. Todas estas artes al ser integradas constituyen un entendimiento principalmente norteamericano sobre lo que es el burlesque (Allen, 1991), ya que miran al baile como parte central de todas las prácticas que en esta disciplina convergen. Esta aproximación por tanto tendrá también influencia en la estética que se busca mediante el baile.

Sheila hace énfasis en que el manejo del burlesque en la escuela ha sido cuidadoso, ella entiende que el contexto ecuatoriano y quiteño es extremadamente conservador y tiende a recriminar y descontextualizar prácticas corporales con sentidos sensuales expuestos. Por tanto, su búsqueda es hacer del burlesque una disciplina respetable, con bases históricas concretas, que permitan contextualizar la estética sensual que maneja esta disciplina. Su faceta de bailarina/profesora de burlesque y su faceta de fisioterapeuta se encuentran separadas por esta razón, ella piensa que la gente todavía no está preparada para entender de manera profunda la danza burlesque y prefiere manejar el tema con cuidado dentro de su otra profesión. Esto me lleva a reflexionar que una las "citas" de "femineidad" (Butler, 2002:326) que se maneja en la escuela, separa de cierta manera la participación de las chicas dentro de la academia de su vida fuera del espacio. Integrando por tanto más de un referente de lo femenino y construyendo varias formas de ser mujer para estas mujeres.

Aquí cabe evidenciar la importancia que tiene la mirada de Sheila como profesora del espacio dentro de las construcciones de mujer que se hacen en el grupo. Sheila mira a sus alumnas como un grupo no homogéneo. Para ella hay chicas que llegaron al lugar porque tenían un conocimiento previo sobre la música, historia y

estética de los años veintes y treintas, época donde se sitúan varias de las influencias que ella maneja dentro del espacio de burlesque de la escuela. Hay otras chicas que de acuerdo a Sheila llegaron al lugar porque vieron alguna película, video musical o programa de televisión que les llamó la atención y quieren aprender a bailar esta danza. También aclara que hay mujeres que llegan a la academia con el propósito de sentirse cómodas con ellas mismas y con su cuerpo, y por eso buscan explorar su sensualidad.

Finalmente hay otro grupo de mujeres que ven en este espacio una especie de terapia para encontrar, sanar o resignificar su autoestima: “hay un grupo que viene a la academia porque se han descuidado de ellas mismas e inconscientemente están buscando cómo sanar su parte femenina que ha sido coartada por circunstancias de su medio. Eso es lo que yo busco, que su sensualidad no sea para nadie, sino para ellas mismas” (Sheila, 2015, entrevista). Sheila añade que hay mujeres que tienen problemas con su pareja o han terminado algún tipo de relación y esto ha mermado su confianza, y a través del burlesque estas mujeres encuentran una forma de sentirse nuevamente a gusto con su cuerpo y su subjetividad.

El sentido que las mujeres le dan al burlesque puede cambiar y esto me hace entender la versatilidad de esta práctica, cada mujer tiene un propósito con el baile y este propósito puede variar con el tiempo. Jameson propone la noción de “pastiche” (Jameson, 2002) para explicar cómo: “en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario” (Jameson, 2002:22). Esto me permite reflexionar sobre el testimonio de Sheila, donde reconozco que ciertas alumnas de la academia no tienen que contextualizar históricamente al burlesque para poder dotar a la práctica de nuevos sentidos en relación a sus cuerpos y sus subjetividades:

fui a la clase de prueba y yo ya tenía un bagaje de lo que es el burlesque, sabía de qué se trataba entonces fui súper emocionada. Creo algunas de las otras chicas no tenían mucha idea de lo que se trataba de verdad, yo tampoco tenía ninguna expectativa porque no sabía del burlesque de primera mano (Sara, 2015, entrevista).

El relato de Sara me lleva a pensar en cómo la práctica para algunas de las alumnas del espacio de Flamboyant es una expresión cultural separada de su historicidad y significaciones iniciales (Jameson, 2002:22). Esto no quiere decir que todas las chicas

no conozcan el contexto de producción de la disciplina del burlesque, sino que incluso las mujeres que tienen un contacto más profundo con la música, estética y referentes del baile, lo han significado en función de su realidad inmediata. De hecho, la práctica del burlesque es oferta como un consumo (Featherstone, 1991:144) que se hace deseable, entre muchos otros factores, a través de la novedad de la estética y de la danza. Como indica Sara:

este revival del burlesque se debe en gran medida a los medios de comunicación, especialmente el internet, porque es un medio completo. Tienes un leve interés en algo y comienzas a investigar y se convierte en un mundo. Si te gusta una canción puedes ver videos y esa canción se convierte en baile, ropa, otras bandas, otra música. Es el único medio que es tan versátil y te permite tanto (Sara, 2015, entrevista).

Para Sara el primer enganche con Flamboyant fue la música, además de esto ella recuerda que le llamó la atención que el burlesque de la academia no es “purista”, en sus palabras: “no es solo plumas, *striptease* o *tease*. También es charleston, neoburlesque y sobre todo mucha música que a mí me encanta. Para mí fue muy loco, nunca me había planteado bailar la música que me gusta oír” (Sara, 2015, entrevista). El relato de Sara me hace reflexionar sobre cómo el “estilo de vida” (Featherstone, 1991:142) donde se sitúa el burlesque, dentro del contexto quiteño, tiene una serie de influencias distintas. Influencias estéticas, musicales, históricas y del baile. Influencias que aparentemente no tienen conexión entre sí, pero que conforman el rompecabezas del burlesque que se enseña en Flamboyant. La fusión de influencias, es parte de esta nueva ola de información dentro de la globalización (Dickey, 2013). Donde las prácticas se movilizan y cambian, y son propuestas como un “consumo” al ser afectadas por una serie de elementos de distinta índole (Dickey, 2013:5):

A mí me desconcertaba cómo las otras chicas habían llegado a las clases, yo comprendía mi propia historia y mi acercamiento al burlesque. Porque no es que oímos la misma música ni tenemos el mismo *background* artístico. Preguntando a las chicas me di cuenta que si había algunas que sabían totalmente a lo que iban, eran fanáticas de la película *Burlesque* de *Christina Aguilera*, y era el sueño de su vida hacer neoburlesque. Sabían los pasos, los trajes y estaban súper emocionadas (Sara, 2015, entrevista).

Paola por su parte también piensa que esta práctica integra sentidos nostálgicos, una necesidad de retroceder el tiempo y reconoce esto cuando utiliza ropa de los años veinte para interpretar coreografías tipo charleston: “nosotros tenemos fotografías con las

plumas, la ropa y el maquillaje y son fotografías espectaculares. Esto que hacemos aquí es rescatar el arte perdido del burlesque, es algo muy artístico” (Paola, 2015, entrevista). Para Sara el cine es una forma de acercarse a la estética del baile y de la época: “en esa época el cine era muy limitado, pero en la primera ola de burlesque el cine puede darnos referencias de la música, la ropa, los gestos de las mujeres, la forma de femineidad” (Sara, 2015, entrevista).

En varios testimonios yo identifico cómo este grupo de mujeres propone al baile como un camino para entender y curar su femineidad, creando una relación entre el burlesque y su subjetividad como mujeres. Siguiendo esta línea, la idea de “sensualidad” que reiterativamente surge como parte de la práctica del burlesque, puede evidenciar otros sentidos que se le atribuyen a lo femenino dentro de la escuela. Sentidos corporales y simbólicos que constituyen esta categoría que se da dentro del campo sobre lo “sensual”.

Le Breton (2002) reflexiona sobre la relación entre cuerpo y subjetividad (Le Breton, 2002:13), donde: “las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (Le Breton, 2002:13). A través de estos relatos puedo reconocer que el cuerpo de estas mujeres da cuenta de una realidad social y simbólica, y es a través del cuerpo que ellas buscan distintos propósitos subjetivos dentro del burlesque. Donde la noción de “pastiche” (Jameson, 2002), aplicada al cuerpo permite pensar al burlesque como un medio elicitor de la subjetividad del grupo, donde existe un proceso corporal de recuperación de un momento histórico pasado, pero con un propósito distinto, por lo pronto un propósito que yo identifico tiene relación con el ser mujeres.

En este grupo yo reconozco algo en particular, todas somos mujeres que vemos en el baile una forma de desfogue sobre nuestra cotidianidad. Sara (26 años) habla del burlesque como una forma de dispersión y diversión, ella cuenta que durante la muestra de diciembre estaba en la época más estresante de su vida universitaria, la tesis ocupaba la mayor parte de su tiempo y necesitaba un espacio de desahogo:

toda la mañana trabaja en mi tesis, no tenía cabeza para nada y en la tarde me preparaba para la presentación. Si no tienes cachado lo que es ser *showgirl*, los nervios y el maquillaje también pueden ser súper

extenuantes. El burlesque me ayudó en una época de estrés extremo, pude liberarme de todo, pensar en cosas que nada tenían que ver con mi vida de verdad (Sara, 2015, entrevista).

Para Sara el baile es terapéutico, especialmente el burlesque porque te pone más en contacto con tu cuerpo: “te hace conocerte más, relacionarte con el movimiento desde otra perspectiva” (Sara, 2015, entrevista). Esta visión del baile como una suerte de terapia también es compartida por Sheila, quien afirma que:

Bueno en sí si vamos a la parte como más fisiológica, el movimiento, a través del movimiento tu desbloqueas un montón de energía, al tu desbloquear no nos vamos específicamente al burlesque te estoy hablando desde lo más amplio. Al tu desbloquear la energía en tu cuerpo, tu empiezas a fluir en armonía, entonces si empiezas a fluir en armonía tú te vas a sentir más tranquila, más feliz, más dinámica, pero también hay que tener en cuenta. Si nos vamos a especificar de ese magno nos vamos a algo más pequeño, qué tipo de movimientos es lo que más hacemos, son movimientos de cadera, más movimiento de pelvis, y obviamente estamos desbloqueando más esas zonas energéticas que son las zonas más instintivas del cuerpo humano. Entonces cuando estamos trabajando sobre eso, también estimulas a que eso se active y se desbloquee, entonces el resultado es obvio, puedes llegar a tener una mejor relación con tu pareja, una mejor relación hacia ti misma como mujer y puedes relacionarte mejor con una persona con la que estés y por ende con el entorno, porque es algo muy importante para una persona (Sheila, 2015, entrevista).

En este testimonio yo reconozco que una de las partes que busca ser visibilizada a través del burlesque es la sexualidad de estas mujeres. Cuando Sheila me habla estratégicamente de estas zonas que el baile logra armonizar, puedo reflexionar sobre una exploración del ser mujer a través del cuerpo, donde las nociones de sexualidad y sensualidad son parte de este proceso terapéutico de la práctica.

En el grupo avanzado de burlesque participan cuatro chicas de forma permanente: Sara (26 años), Fernanda (28 años), Leonela (24 años) y María José (24 años). En el grupo de principiantes también participan cuatro chicas de forma permanente Karina (42 años), Paola (33 años), Salomé (30 años) y Bianca (20 años). Hay chicas que estudian, otras son profesionales activas. Algunas son mamás, otras están casadas, con pareja, divorciadas o solteras. El baile representa para este grupo una forma de desfogue sobre esta faceta real de cada una, faceta que dentro de la academia es reemplazada por una expresión más extravagante y teatral sobre el ser mujer: “es como entrar en un personaje de teatro, yo siempre fui espectadora de las obras, ahora

participo de ellas” (Karina, 2015, entrevista). Sheila mira a sus alumnas del grupo principiante como mujeres con un criterio más formado sobre su cuerpo, pero que a la vez también cargan con una serie de complejos e inhibiciones más arraigadas. Aquí reconozco que por esta razón en este grupo ella realiza principalmente coreografías estilo cabaret, ya que al ser mujeres formadas y maduras, pueden asumir de forma plena su sensualidad y a la vez encontrar en el baile un medio para canalizar sentimientos encontrados que tienen sobre su cuerpo y su subjetividad. Un poco aquí puedo reflexionar cómo para Sheila el baile burlesque es un medio de encuentro entre el cuerpo y la subjetividad del grupo, en sus testimonios puedo considerar la importancia que ella le da al cruce entre lo emocional y lo físico, y por tanto esta perspectiva atravesará la forma como concibe y enseña el burlesque dentro de Flamboyant.

Las actividades cotidianas de las chicas son variadas, hay contadoras, psicólogas, economistas, arquitectas, estudiantes. La mayoría son independientes económicamente, profesionales activas o en preparación y esto me hace reconocer que el grupo constituye un conjunto con accesos privilegiado en el contexto quiteño. Mujeres que pueden acceder a este espacio como alumnas y a la materialidad necesaria para desarrollar este papel dentro de la práctica.

De tal manera la fantasía burlesque que generan como grupo radica en gran medida en los sentidos espectaculares que le atribuyen a la práctica, pensada como un consumo corporal y estético. Estos sentidos muchas veces se encuentran evidenciados en las influencias y referentes que manejan a través del baile, además de los elementos visibles mediante los que estas mujeres se nombran como bailarinas burlesque. La interrogante a responder en este marco es ¿qué se materializa en estas relaciones? Es decir, que clase de subjetividad se construye a nivel individual y colectivo y con qué influencias se genera dicha subjetividad.

### ***Contexto mediático local del burlesque***

Ubicar al burlesque de Flamboyant dentro del contexto local de la ciudad de Quito, nos lleva indudablemente a hablar sobre el espacio “Swing Danza Show”, una academia de baile dentro de la urbe, liderada por las bailarinas Yulia y Yolanda Endara Kostikova.

Sheila recuerda que sus primeras aproximaciones al burlesque que ahora desarrolla en su escuela se dieron con estas profesoras, quienes le mostraron dentro de

un taller experimental que desarrollaban en el año 2011, una tendencia de baile relacionada con el jazz, charleston, swing y rock n roll. Una de las cosas que más llamó la atención a Sheila de esta nueva forma de baile, y que lo diferenciaba de cualquier otro tipo de entrenamiento que haya realizado antes, fue el propósito inherente del burlesque de remitirse a un momento histórico a través de la música y la ropa. Cabe agregar que el espacio de baile del “Swing Danza Show” se diferencia de otras academias porque sus muestras suelen ser públicas, y se manejan como fiestas temáticas en distintos lugares de la ciudad. Los alumnos y alumnas muestran sus destrezas en el baile completamente disfrazados con ropa tipo swing, y por lo general hacen demostraciones en parejas. Este sentido del baile ha sido recuperado por la escuela de Sheila, donde las muestras son también celebraciones.

Dentro de mis primeras aproximaciones al burlesque, cuando buscaba crear un contexto local de la práctica, encontré como única referencia el trabajo de la artista Victoria Coldhearth. Esta bailarina, procedente de la ciudad de Ibarra, empezó a realizar presentaciones burlesque en la ciudad de Quito en el año 2012. A la actualidad se ha presentado en distintas ciudades y eventos dentro del país, como conciertos, festivales de música, bares y fiestas góticas, rock n roll, rockabilly y pin up. Por ejemplo el “Blood Party Fetish Parade”, realizado en el año 2014 por la organización Urbe Gótica y en “La Semana Gótica”, realizada en el teatro “Lemarie” de Tulcán.

Mi primera aproximación al burlesque se dio a través de los videos y fotografías que Victoria tiene colgados en sus distintas redes sociales, cuando me reuní con ella con el propósito de indagar un poco más sobre el burlesque en Ecuador, ella me comentó que el único espacio que ella conocía como burlesque en todo el país era la academia Flamboyant. Victoria afirma que en el año 2012 Sheila se puso en contacto con ella a través de su página de *Facebook* y la invitó a formar parte de su entonces naciente espacio de baile. Con la academia Victoria realizó una muestra de baile, luego de esto en su afán por generar un lugar donde compartir su experiencia burlesque, Victoria creó la comunidad virtual “Burlesque Ecuador”. Este espacio es único en el país y aquí interactúan bailarinas aprendices, artistas y profesoras interesadas en el burlesque.

Dentro de esta plataforma se socializan noticias, fotografías, videos y blogs sobre la práctica. Además de ciertos clips de video que pertenecen a un proyecto documental que Victoria está realizando sobre el burlesque que ella desarrolla.

En la página existen varias noticias de moda y lugares temáticos en el país que rescatan la idea de lo burlesque. Una de las noticias que más llamó mi atención en la plataforma fue la de una presentación burlesque en un programa de televisión ecuatoriano, emitido en el horario estelar de domingo del canal Ecuavisa, el titular figuraba “Karen Minda lleva el erotismo a un concepto ‘burlesque’ de bar” (Diario EL COMERCIO, 2015, Visitado en 1 de febrero del 2016). Al momento de ver la noticia, yo llevaba aproximadamente un año y medio involucrada con la escena burlesque y me pareció un avance impresionante que la práctica sea exhibida en un medio masivo, en un programa con gran número de televidentes en Ecuador. El problema fue que el burlesque que era representado dentro de la nota periodística era una aproximación completamente dislocada y descontextualizada del baile. Cabe aquí indicar que el burlesque muchas veces es confundido con *striptease*, una práctica distinta donde las bailarinas se desnudan mientras bailan, ya sea de forma parcial o total. Esto se debe principalmente a que en el burlesque existe un subgénero denominado *stripdance*, en esta forma de baile las artistas burlesque se retiran ciertas prendas como parte de su presentación, pero no llegan a desnudarse por completo.

Victoria practica esta forma de baile y ella indica que por lo general la gente al tener un contacto más directo con la idea de *striptease*, suelen confundir las dos prácticas, razón por la que ha tenido algunos malos entendidos en sus presentaciones. El burlesque que se practica en Flamboyant es distinto y será elaborado a lo largo de este trabajo.

Es importante destacar esta noticia porque nos permite reflexionar sobre la falta de densidad que existe en el contexto local sobre lo que es burlesque. Esta actividad, tanto para el público en general como para algunas alumnas de la academia, es una apropiación desarticulada e imprecisa. Considero que existe un creciente reconocimiento del burlesque por parte de ciertos medios de comunicación, principalmente periódicos y programas de televisión. Particularmente sobre el trabajo que se lleva a cabo en Flamboyant. Pero este reconocimiento, dado desde ciertas “voces autorizadas”, no tiene una incidencia real en las personas sobre la disciplina como tal, sino más bien responde a un flujo de imágenes y cultura popular que conectan y separan los afines prácticos y teóricos de burlesque. Muchas veces confundiendo al baile con otras prácticas, principalmente con el *striptease*.

Este flujo de referencias convierten al burlesque en una forma más de entretenimiento dentro de la cultura del espectáculo, un sentido vacío, desde la mirada de Jameson un “pastiche” (2002). Las referencias que manejan los individuos para pensar y entender toda esta nueva producción de conocimiento cultural y social provienen muchas veces de estereotipos mentales que tienen interiorizados (Jameson, 2002). Donde el “realismo” sobre lo burlesque no pertenece a un pasado histórico denso, sino imaginarios contruidos a partir de imágenes mentales concatenadas. Esto será problematizado en el siguiente apartado del trabajo, al hablar de las referencias y referentes burlesque que manejan las bailarinas en la academia; además será retomado en el capítulo final de la investigación cuando se examine cómo son percibidas las muestras de baile por públicos ajenos al espacio de la escuela.

### ***Citas burlesque y paisajes mediáticos en Flamboyant***

En este subtema del capítulo, a través algunos relatos de vida de las alumnas del lugar, se visibilizarán cómo operan y se relacionen los “paisajes mediáticos” (Appadurai, 1996:48) locales y globales del burlesque, a partir de evidenciar las influencias y referentes culturales que tiene la práctica sobre la construcción de mujer que se hace dentro de la escuela. Cabe destacar que es complejo construir un contexto local para una práctica que ha sido movilizada fuera de su marco histórico de producción, en este sentido, a través de algunos relatos de vida de las mujeres de este grupo, se propondrá este tejido local desde cómo el burlesque es entendido y dotado de nuevos sentidos dentro de la academia. Problematizando cómo estos referentes culturales son un “consumo” resignificado por el grupo (Dickey, 2013:5), y en algunos casos desarticulados de su historicidad y significados iniciales (Jameson, 2002:22). Además de proponer a estos referentes burlesque a los que acceden las participantes a través de distintos medios de comunicación, como influencias que condicionan las “citas” de “femineidad” (Butler, 2002:326) que se construyen dentro de la academia.

Karina (42 años) y Paola (33 años) son dos hermanas que pertenecen al grupo de bailarinas principiantes de burlesque de Flamboyant. Ellas han compartido este espacio casi desde su inicio y se han presentado en las cinco muestras de baile amateur del lugar. Karina es contadora y siempre ha sido fanática del teatro. Hace aproximadamente un año, ella recuerda que fue acompañada de su hermana a una obra en el Teatro Sucre

(Quito), ella evoca ese día sábado como su primera aproximación real al burlesque, fuera de otras referencias dadas desde algunos medios de comunicación masivos.

En esta obra había una escena donde unas chicas bailaban de forma sensual y con atuendos muy llamativos: “eran unas diablitas que bailaban con sillas y enamoraban con su danza” (Karina, 2015, entrevista). Luego de esto las dos hermanas fueron al “Café Libro”, un famoso lugar de encuentro cultural de la capital, y en la puerta vieron pegado el afiche del espacio de burlesque de la academia Flamboyant. La ropa, pose y actitud de la chica del poster, Sheila, fueron el empujón final para convencerlas de llamar al número que se indicaba: “después de ver la obra yo pensaba, quiero seguir algo así, aprender a bailar de una forma tan sensual que explote esa parte que quiero sacar de mí, no solo por una pareja, sino para sentirme bien conmigo misma, esa parte que te permite disfrutar de tu propia sensualidad” (Karina, 2015, entrevista).

Paola es psicóloga, y ella relaciona su actividad en Flamboyant con la escuela de psicología analítica de Carl Gustav Jung:

Jung te habla de trabajar con el inconsciente, no solo con la máscara que es nuestra personalidad y nuestro trabajo normal, sino hacer un trabajo interior profundo. El inconsciente te dice que hay que sacar a bailar a la sombra y sacar a pasear al perro. Esto de sacar a pasear al perro quiere decir liberar tus instintos de vez en cuando, ser algo diferente, hacer algo que te haga sentir libre. Y bailar con tu sombra hace referencia a eso, disfrutar de muchas cosas de la vida. No solo de la cotidianidad y el trabajo. Hay muchas personas que consiguen el éxito en su trabajo, profesión, familia y se suicidan. Actualmente la depresión es algo viral, yo interpreto que Jung nos dice que tenemos que encontrar algo que le dé un sentido a la vida. Yo buscaba una actividad que sea eso, que reúna esas características. Iba a bailoterapia, aikido, y a diversas actividades, pero nada me llenaban al cien por ciento. Para mí el burlesque es un reto constante, el aprendizaje de la danza me llena de satisfacción (Paola, 2015, entrevista).

Paola afirma que cada clase es un logro, siente que el amor y la pasión que transmite Sheila en la escuela es parte fundamental de este proceso de transformación que ella y su hermana están viviendo. El ritmo de las clases, el ambiente, fueron propicios para que estas dos mujeres vean resultados no solo en la parte anímica, sino también en su cuerpo. Perdieron mucho peso y esto también contribuyó a que su autoestima creciera:

...los dolores de espalda típicos del trabajo desaparecieron, aparte de relajarte te vas distensionando y es como Jung decía, hay un lenguaje del cuerpo, y cuando tú mueves tu cuerpo se van quitando bloqueos mentales. Se va quitando la rigidez de la mente, tu mente se vuelve

mucho más flexible. Y este trabajo corporal tiene una relación con el trabajo del alma del que nos habla Jung. Esto es algo que transformó mi vida, me hace sentir llena y feliz conmigo misma, y ya no necesito depender de nada ni de nadie. Yo también soy divorciada y no he tenido pareja en mucho tiempo, pero la soledad se volvió independencia, libertad y realmente felicidad (Paola, 2015, entrevista).

De acuerdo a estos testimonios yo reconozco que la academia maneja sentidos de empoderamiento femenino y libertad, en el sentido de no depender siempre de una pareja para que una mujer se sienta completa y feliz consigo misma. Pienso que este es un lugar de encuentro para mujeres de distintas edades, actividades y subjetividades que se sienten o buscan sentirse cómodas con su cuerpo y su forma de pensar. Considero que la experiencia de Karina y Paola con el burlesque es un proceso de autodescubrimiento, de reaprenderse como mujeres. Un poco relacionando este sentido de “ser mujer” con una capacidad de transformación, o con la capacidad de acceder a varias formas de ser mujer, desde la perspectiva de Butler (2002) la noción de: “femineidad podría ofrecer una variedad de sitios identificatorios” (Butler, 2002:336) por tanto el burlesque es el camino para un encuentro con varias expresiones de femineidad que este grupo busca explorar. Cabe aquí pensar críticamente cómo estas mujeres reconsideran e identifican estas varias expresiones del ser mujer, si estas experiencias son problematizadas “en la medida en que ejes de diferenciación tales como la clase, la raza, la etnia, el género, la edad y otros entren en intersección e interacción entre sí para 'constituir la subjetividad' ” (Braidotti, 2000:30) de una mujer.

De igual forma se puede reflexionar qué nos indican las referencias de mujer que son valoradas y destacadas por estas mujeres, qué subjetividad sobre femineidad maneja este grupo: “el análisis de la Mujer en oposición a, pero también en complicidad con, las mujeres de la vida real activa la distinción que separa la institución o la representación (Mujer) de la experiencia (mujeres). Esta distinción abre un espacio para la reapropiación o la redefinición feminista de la subjetividad” (Braidotti, 2002:43). A continuación se buscará vislumbrar estas ideas dentro de algunos testimonios que sugieren qué es una “mujer burlesque” para este grupo.

Las dos hermanas y otras chicas del lugar reconocen en la película *Burlesque* (2010) protagonizada por la artista Christina Aguilera<sup>9</sup> un referente mediático contemporáneo sobre lo que es el burlesque. Su influencia es tan importante para el grupo, que consideré pertinente realizar una caracterización de género del personaje que encarna la artista dentro de la película, como una forma de profundizar algunas construcciones de “femineidad” que se manejan en el espacio.

Christina Aguilera es Ali, una mujer que vive en un pequeño pueblo de Estados Unidos y decide mudarse a una gran ciudad (Los Ángeles) para alcanzar su sueño de ser artista. En ese lugar casualmente se encuentra con un club burlesque, donde debe iniciar trabajando como mesera con la esperanza de que la dueña del lugar eventualmente le dé una oportunidad como cantante. En este proceso se desarrollarán una serie de acontecimientos y se tejerán varias relaciones personales alrededor del personaje de Ali en su recorrido a la fama. Dentro de la película este personaje pasa por varios estados, desde ser una mujer inocente, soñadora y valerosa que busca a todo lugar convertirse en cantante, hasta el momento en que se convierte en una mujer fuerte que lucha contra una serie de adversidades para alcanzar sus propósitos.

Varias participantes del grupo de baile consideran al personaje de la película como una inspiración: “su personaje también es significativo porque pasaba por un mal momento donde no tenía trabajo y con perseverancia pudo encontrar una entrada para hacer lo que siempre había querido hacer que era cantar y bailar” (Bianca, 2015, entrevista). En este sentido ellas piensan en este personaje como: “una mujer valiente y perseverante y que no se dejó doblegar su autoestima” (Bianca, 2015, entrevista).

Reconozco que esta exaltación de las cualidades simbólicas de este personaje de ficción que hacen varias chicas dentro de la academia, se relaciona con cómo piensan al burlesque y a su posición como mujeres dentro de la práctica. Es como si la lucha de este personaje representará su lucha por convertirse en mujeres bailarinas de burlesque y por tanto construir su “cita” de “femineidad” (Butler, 2002:326) en base a los sentidos interiores y exteriores que este personaje representa:

---

<sup>9</sup>Artista estadounidense que ha incursionado en diversos campos como la música, la actuación y la creación y venta de productos a través de su marca personal, es un ícono pop de los años noventa y a lo largo de su carrera ha recibido varios premios y reconocimientos por su trabajo (Web Oficial Christina Aguilera, 2015).

es una chica que lucha por lo que quiere, porque ella sabe que tiene un talento con su voz pero no es eso lo que en sí a ella en un principio le mueve. Le motiva a ella el ver el espectáculo y no le importa el hecho de que le dicen que no. Ella coge la bandeja y empieza a servir los tragos, el hacer esa cosa pequeñita, insignificante en la película, eso significa que ella sabe lo que quiere. Y va a luchar por eso cueste lo que cueste (Karina, 2015, entrevista).

Además de estos sentidos simbólicos reconozco que la forma de ser mujer que propone este personaje también maneja cualidades espectaculares del baile y el cuerpo: “me he visto varias veces la película, me encantó...el baile de ella me gustó un montón porque era algo súper femenino y tenía bastante personalidad y actitud y eso es esencial en el burlesque, sino es como que si te da vergüenza no es la misma experiencia” (Bianca, 2015, entrevista).

La cita de femineidad que propone Ali integra varias nociones tanto físicas como subjetivas, esta idea de empoderamiento femenino, de romper esquemas, de luchar por sus sueños y además físicamente encarnar una mujer burlesque -con la vestimenta, actitud y baile que esto corresponde- todo esto hace de este personaje una parte esencial de la construcción de femineidad que se maneja en este espacio.

Puedo reconocer incluso que existe una relación entre cómo este personaje maneja su vida dentro y fuera del burlesque, con cómo este grupo de mujeres también asumen su rol dentro y fuera de la academia. La transformación física de Ali es evidente, antes de su vida burlesque manejaba una estética sencilla y dulce: cabello rubio ondulado, poco maquillaje y ropa cómoda. El cambio es evidente dentro de sus shows burlesque, aquí utiliza ropa ceñida y reveladora, corsets, pestañas postizas, maquillaje elaborado, peinados espectaculares y una serie de accesorios burlesque, insumos similares a los que utilizan las chicas en Flamboyant.

Butler (2001) propone a la performatividad de género como una construcción lingüística y teatral (Butler, 2001:31) desde donde se piensa a la experiencia de ser mujer como una construcción donde convergen sentidos simbólicos y sentidos corporales. La autora reflexiona la categoría de género como una amalgama no estable con dimensiones sociales, históricas y culturales: “el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente” (Butler, 2001b:297). Esta aproximación a la noción de género

nos permite pensar a la identidad de género como una: “temporalidad social constituida” (Butler, 2001b: 297). En este marco la experiencia de ser mujer es múltiple, y se constituye en base a citas sobre lo femenino (Butler, 2002:326), citas como la de Ali, que generan un universo simbólico sobre la femineidad tanto interior como exterior. Y que condicionará el *performance* de género de este grupo. Dentro de la academia las chicas aprenden o resignifican estas referencias de femineidad, proponiendo una identidad sobre el ser mujer en constante construcción para este grupo. Desde la mirada de Braidotti (2000) estas referencias sobre lo femenino se puede considerar que universalizan la experiencia del ser mujer y deben ser cuestionada en tanto condicionan al género a permear entro dos binarios opuestos y únicos, donde existe un proceso de repetición y socialización de dichas concepciones sobre lo femenino, que ocultan una mirada esencialista sobre la noción de mujer: “...una reapropiación colectiva de las imágenes y las representaciones de la Mujer tal y como han sido codificadas en el lenguaje, la cultura, la ciencia, el conocimiento y el discurso y, por lo tanto, interiorizadas en el corazón, el pensamiento, el cuerpo y la experiencia de las mujeres” (Braidotti: 2002, 42).

Es así que una lectura crítica de las citas de femineidad que se rescatan dentro de este grupo, abre un espacio al debate sobre qué otras formas de femineidad están siendo invisibilizadas dentro del espacio de la academia, además de pensar qué variables económicas, políticas, sociales y culturales atraviesan dichos entendimientos sobre lo femenino.

Sara es diseñadora gráfica e industrial, su afición por la música de los años veintes, treinta y cincuenta, fue la entrada para conocer el mundo del burlesque: “a mí siempre me gustó el *Big Band*, igual toda la vida en mi familia se ha escuchado jazz y música clásica, entonces más adelante tuve un reencuentro con eso pero ya a mi gusto. De adolescente escuchaba de todo, me gusta el rock, hip hop y una serie de influencias alternativas”. Sara recuerda que en un conservatorio al que asistía le pidieron que se aprenda una canción de Ella Fitzgerald:

Al escuchar esa música sentí que eso es lo que yo quería, lo que a mí me gusta. Me preguntaba donde estuvo esto metido porque me parecía increíble. Luego de esto tuve un acercamiento con referentes de la época como Louis Armstrong, y ese es el tipo de jazz que a mí me gusta. Luego de definir el tipo de música que me gustaba, fue más

lógico todo lo que pasó después con mi interés por la estética de la época (Sara, 2015, entrevista).

Sara recuerda que al aproximarse a la estética y música de la práctica, empezó a conocer a algunas performers de burlesque: “yo quería saber de estas mujeres, estas divas, qué hacen, a qué se dedican. No son músicas, no son bailarinas, entonces qué hacen. Ahí fue cuando empecé a investigar sobre su actividad” (Sara, 2015, entrevista). La primera artista que conoció Sara fue Dita Von Teese<sup>10</sup>: “lo primero que pensé fue que lo que hace es genial, es hermoso” (Sara, 2015, entrevista). Sara afirma que este acercamiento se dio gracias al internet. Ella estaba suscrita al *Fan Page* de *Facebook* de la artista, allí obtenía información de la carrera de Dita, fotografías y videos de sus presentaciones e incluso enlaces a páginas similares: “nunca pensé yo ingresar al burlesque, para mí era un mundo totalmente ajeno, si pensaba que sería súper chévere estar en un show como espectadora, pero era algo que nunca pensé hacerlo de verdad en mi vida” (Sara, 2015, entrevista).

Dita Von Teese, es otro referente importante dentro de la escuela, esta performer norteamericana maneja una estética parecida a las reinas de los años dorados del burlesque, un look cinematográfico de la época clásica de Hollywood: tez extremadamente blanca y aporcelanada, lencería de seda y randa, cabello negro con ondulaciones tipo años treinta, pestañas postizas largas, un delineado grueso en sus ojos y labial color vino tinto. Entre las presentaciones de esta bailarina se distinguen en las que baila dentro de una copa de martini gigante. La sensualidad que esta performer maneja péndula entre la exposición de su cuerpo y como su nombre bien indica, la provocación a través de la imaginación de los espectadores: “el único referente que yo conocía dentro del mundo del burlesque era a la ex esposa de Marilyn Manson, Dita Von Teese que me parece hermosísima porque no hace cosas extraordinarias con su baile, pero la sensualidad que proyecta me parece espectacular” (Salomé, 2015, entrevista). Sara reconoce que lo que le llamó la atención de esta performer es el tipo de belleza clásica que maneja, algo que ella relacionaba con la estética de una época musical que la había influenciado desde niña. Algo que rescatan bastante las mujeres de

---

<sup>10</sup> Dita Von Teese es el nombre artístico de Heather Sweet, una artista burlesque estadounidense considerada un ícono pop de los noventas por su trabajo dentro del burlesque (Web Oficial Dita Von Teese, 2015)

este espacio a propósito del show de Dita es el manejo que hace de su sensualidad, donde para el grupo no es una muestra vulgar, sino algo “artístico”:

Siempre me ha gustado el burlesque, una de mis ídolas es Dita Von Teese, me fascina esa mujer, además que me encanta Marilyn Manson y cuando eran novios me parecían una pareja súper linda. Como baila me parece tan sensual como que una manera de demostrar el cuerpo de la mujer tan sexy pero a la vez tan lindo, ósea no es nada grosero, nada feo, es artístico. Entonces es lo que más me intereso del burlesque (María Emilia, 2015, entrevista).

La “cita” de “femineidad” (Butler, 2002:326) que propone Dita, reconozco que maneja una forma espectacular de ser mujer. La puesta en escena de la artista destaca una técnica corporal que para este grupo se entiende como “femenina”, por tanto puedo pensar que en el burlesque, pensado como una actividad estrechamente relacionada con la técnica corporal, se puede distinguir que incluso dentro del baile existen identificaciones de género para las mujeres que lo practican: “hay que distinguir la danza de los hombres de la de las mujeres, que con frecuencia son totalmente opuestas” (Mauss, 1971:351). Es así que este referente burlesque con su baile y su show, establecen una serie de negociaciones sobre el ser mujer, negociaciones que también formarán parte de la identidad burlesque se construye como grupo: “Por lo tanto, las identificaciones nunca se hacen o se alcanzan simple o definitivamente; se las constituye, se las combate y se las negocia insistentemente” (Butler, 2002: 316).

Cabe destacar que otro referente importante del lugar es la profesora Sheila, muchas de las alumnas ven en ella un ejemplo a seguir, Karina manifiesta: “a nuestra profesora se le ve imponente es candela pura, es fuego en el escenario, es otro nivel. Entonces uno le ve con esa admiración de algún día ser eso” (Karina, 2015, entrevista).

Sobre lo antes planteado, el concepto de “paisajes mediáticos” (Appadurai, 1996:48) nos permite reflexionar sobre la imaginación como practica social (Appadurai, 1996:48), en el caso de la academia sería el proceso mediante el cual este grupo de mujeres se construye a través de una fantasía burlesque y como esta fantasía afecta su vida a través de estas referencias sobre femineidad. Este grupo imagina posibilidades de vida dadas desde estos paisajes mediáticos, y se apropian de estos sentidos constituyendo una relación local que se conecta con imaginarios transnacionales. Donde se producen identificaciones, pero también se producen acciones “reales” en la vida de estas mujeres. Y a la vez sus vidas “reales” actualizan todos los sentidos exteriores e

interiores del burlesque. Los ejemplos de femineidad que encarnan el personaje de Ali y la artista burlesque Dita, son importantes porque configuran el entendimiento que hacen estas mujeres de la práctica y de lo que significa ser una mujer dentro del burlesque.

Me parece importante destacar que en este punto de la investigación empiezo a cuestionar si esta apropiación de sentidos burlesque corresponde o no con algunos valores que históricamente se le ha atribuido a la práctica. Como se vio anteriormente el imaginario local sobre burlesque tiende a simplificar el baile como una novedad sexual y sensual. Dentro de los medios de comunicación que han dado cobertura a la danza, esta es representada como una forma más de entretenimiento dentro en la cultura mediática, es así que considero relevante en esta parte del trabajo reflexionar sobre cómo en este caso lo local se impone sobre lo global. A través de las citas de femineidad que son rescatadas por estas mujeres, puedo pensar que una relación de globalidad y de paisajes mediáticos globales no es determinante, en el sentido de que este flujo burlesque ha sido dislocado, descontextualizado y simplificado. Al reproducir localmente estas imágenes, referencias y modas, las nociones se alteran y se modifican; se podría decir que incluso estas referencias sobre lo burlesque que manejan estas chicas corresponden a una reversión extranjera de la práctica. Existe evidentemente un proceso de reapropiación y resignificación, solo basta pensar que una actividad que se originó en Estados Unidos y Europa a mitades del siglo XIX, es adoptada por mujeres de clase media de la ciudad de Quito, que se sienten e imaginan parte de esta manifestación cultural. Aquí se abre la siguiente interrogante ¿si los sentidos burlesque son constantemente actualizados dentro de los contextos donde se desarrollan, siguen respondiendo a una lógica global burlesque o son en realidad un fenómeno principalmente local? Y como un fenómeno local el único dato relevante sobre la incidencia de la práctica y contexto de la práctica en este caso sería entender qué tipo de repercusión generan las presentaciones y muestras de baile de la escuela. Esta interrogante será explorada dentro de los siguientes capítulos de la investigación.

A continuación en el siguiente acápite del capítulo se abordará la técnica corporal utilizada dentro de academia, que también constituye parte del proceso de convertirse en mujeres bailarinas burlesque para este grupo.

### ***Técnica y presentación del cuerpo femenino en Flamboyant***

En subtemas anteriores del capítulo se establecieron algunos elementos que confluyen dentro del proceso de convertirse en bailarinas burlesque en la escuela. Problematizando los imaginarios que se manejan en el espacio en torno a la práctica, la fantasía burlesque que se busca recrear y representar, y los referentes que influyen las nociones de mujer y femineidad dentro del grupo. A continuación se hablará del proceso corporal mediante el cual se entiende lo femenino dentro de Flamboyant, además de explorar la presentación del cuerpo en este espacio.

Mauss (1971) propone a la teorización de la técnica corporal como un trabajo que puede dilucidarse a través de la observación: “Hablo de técnicas corporales porque se puede hacer la teoría de la técnica de los cuerpos partiendo de un estudio, de una exposición, de una simple y pura descripción de las técnicas corporales” (Mauss, 1971:337). El autor distingue: “la relación entre el cuerpo y los símbolos morales o intelectuales” (Mauss, 1971:343), evidenciando la relación que existe entre el cuerpo y la subjetividad de las personas, y planteando que uno de los principios clasificatorios de dichas técnicas radica en la distinción de sexos (Mauss, 1971:344). Con respecto a lo antes mencionado las diferenciaciones “hombre” y “mujer” también se podrían hacer a partir de la lectura que se le da a los gestos y movimientos corporales (Mauss, 1971:344). Es así que el cuerpo se convierte, de acuerdo a Braidotti, en “un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (Burgos, 2005:4). Esto se relaciona con la mirada de Butler a propósito del *performance* de género como una construcción corporal, lingüística y social (Butler, 2001:31), donde las distinciones de género se dan también a través del cuerpo. Todos este constructo teórico nos permitirá problematizar y analizar la técnica corporal y la presentación del cuerpo que se da en la escuela con el propósito de que las chicas se construyan como mujeres burlesque.

La primera intención de Sheila con Flamboyant era formar bailarinas para que sean parte de su grupo de baile. Ella, junto a dos profesores más, conforman el núcleo central del lugar. Las expresiones y técnicas de burlesque que se utilizan en el espacio son diversas, hay influencias marcadas de charleston, jazz, swing, reversiones neoburlesque, técnicas de ballet, baile de cantina, danza contemporánea, herramientas histriónicas, pantomima, entre otras. Parte de la técnica corporal consiste en aprender a soltar las extremidades y entender cómo rebotar el cuerpo. El *bouncing* es una técnica

central en este espacio, indica que incluso en las pausas de baile el cuerpo debe estar en movimiento constante, para generar la ilusión de movimientos ligados.

Los calentamientos tienen pasos de danza contemporánea y clásica, adaptados a una construcción burlesque. Otros pasos recurrentes en el montaje de las coreografías son el *Suzie q*, un movimiento comúnmente asociado al género de baile *Lindihop* que propone mover la pierna derecha sobre la izquierda, mientras el cuerpo se mueve hacia el lado izquierdo. Primero la pierna de adelante y luego la de atrás, todo esto acompañado por un movimiento de las manos en forma de un círculo que va en dirección al pecho. El *Shimmy*, que es un movimiento de hombros, tradicionalmente ligado al charleston. Y en el marco del baile de cantina, pensar que la cadera debe sobresalir al cuerpo de la bailarina, guiándolo al caminar como una forma de marcar una postura particularmente imponente:

busco trabajar con las chicas la musicalidad y la corporalidad, algunas chicas vienen con cierta expectativa del burlesque, lo asocian con el *striptease* y eso no es lo que hacemos aquí. Con las chicas trabajamos el cuerpo y la expresión corporal poco a poco se dan cuenta que la sensualidad no es solamente sacarse la ropa y nada más (Sheila, 2015, entrevista).

En la academia la técnica corporal y todos los sentidos corporales son indicadores de femineidad, a través de aprender la forma del baile, y adornar su cuerpo en función del burlesque, las chicas se proponen como mujeres bailarinas dentro del espacio. Estas construcciones sobre el ser mujer, también condicionaran su *performance* de género (Butler, 2001b) como mujeres, en tanto su cuerpo evidencie la noción interior y exterior que este grupo maneja sobre el ser mujer:

ser hembra es un hecho sin significado alguno, pero ser mujer es haberse vuelto una mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de "mujer", a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural, a materializarse obedeciendo una posibilidad históricamente delimitada, y esto, hacerlo como proyecto corporal sostenido y repetido (Butler, 2001b:300).

Es así que los gestos faciales son también muy importantes para esta construcción, de acuerdo al género de baile que se esté interpretando, se busca versatilidad en la forma de transmitir con el rostro, como si fuera una máscara. En el charleston, por ejemplo, se busca una coquetería cómica. Ojos que guiñan y bocas que sonríen de forma caricaturizada. La "mujer burlesque" tiene que manejar estos gestos para representarse

como tal y alcanzar la noción de sensualidad que reiterativamente surge como elemento de interacción simbólica dentro de la escuela. Con respecto a lo antes planteado esta noción de “sensualidad” que propone el espacio en base a la técnica y presentación corporal, aparentemente es diversa, y está conformada por la individualidad de cada una de las alumnas. Individualidad que no solo se expresa en la forma en que las mujeres integran el baile a sus cuerpos, sino también en los toques personales que tienen sus atuendos en los ensayos y presentaciones. Algunas chicas prefieren entrenar con mallas tipo pescador (mallas entretejidas con hilos que se cruzan y que muestran entre estos cruces la piel de la pierna), o mallas de encaje. Otras utilizan mallas cortas y ligeras con faldas.

No existe una fórmula sobre el atuendo, pero por facilidad de los movimientos, se recomienda usar algún tipo de malla que permita a las chicas resbalar por el suelo, y una blusa ligera que les brinde comodidad mientras realizan los ejercicios. La producción de los atuendos para las presentaciones es mucho más elaborada, y en esta temática ahondaremos más adelante en los siguientes capítulos de la investigación que abordan las muestras de baile.

Puedo reconocer que la presentación del cuerpo, es decir el “estilo” que manejan estas mujeres da cuenta de una forma de comunicación intencional de una pertenencia social (Hebdige, 2004:139) al grupo y al burlesque. Además de proponer al acto del vestir como una construcción subjetiva (Hebdige, 2004) que incluso hace ciertas diferenciaciones de género, proponiendo a lo femenino y al ser mujer como construcciones que también pueden ser evidenciadas a través de la indumentaria. En este sentido podría pensarse que el *performance* de género (Butler, 2001b) de estas mujeres está indiscutiblemente influenciado por su presentación corporal:

Al declarar que mujer es una "situación histórica", De Beauvoir subraya que el cuerpo padece una cierta construcción cultural, no sólo por las convenciones que sancionan y proscriben cómo cada cual actúa su propio cuerpo, el "acto" o la performance que el cuerpo de cada cual es, sino también por las convenciones tácitas que estructuran cómo se percibe culturalmente el cuerpo (Butler, 2001b:303).

Braidotti problematiza cómo la presencia social de las mujeres está netamente relacionada con su cuerpo y su presentación física (Burgos, 2005: 8), y desde ahí cuestionar al universal mujer como una “forma” cuya subjetividad es invisibilizada:

Braidotti encuentra ya formulado en el análisis de Beauvoir donde los hombres, en tanto representantes de lo universal abstracto, se nos presentan desincardinados y desde ahí capaces de trascendencia, y donde las mujeres aparecen relegadas, perdiendo su subjetividad, al confinamiento en el espacio de sus cuerpos y así ancladas en la inmanencia (Burgos, 2005: 8).

En ese mismo orden de ideas podríamos cuestionar si este grupo de mujeres trasciende a su presentación corporal, o si su subjetividad burlesque esta netamente guiada por como presentan sus cuerpo. Aquí cabe distinguir los elementos que constituyen esta presentación corporal y cómo influyen en la subjetividad del grupo.

Anteriormente, la mayoría de accesorios que utilizaban las chicas eran traídos del extranjero a través de la plataforma virtual *Amazon*. Esto se daba de forma más sencilla antes de la alza en los aranceles de importación de productos en Ecuador. Luego de esto las chicas han tenido que ingeniarse otras formas para proveerse de lo necesario para bailar.

En Quito existen muy pocos lugares donde se pueda obtener lencería, mallas, y corsets apropiados para bailar. Parte del compañerismo de las chicas radica en generar una suerte de base de datos sobre qué zapatos adquirir, donde encontrar tocados para el cabello, abanicos, guantes, pestañas, ligeros entre otras herramientas. Cuando las chicas viajan a otro país, suelen traer indumentaria para venderla a sus compañeras, principalmente mallas. Y así crece la relación de burlesque de las chicas, construida no solo en base a elementos visibles, sino también sociales y simbólicos.

Los lugares principales para adquirir corsets que son promovidos dentro de la academia son: un estudio de tatuajes ubicado en el “Centro Comercial Recreo” (sur de la ciudad) llamado “Crazy Tattoo” y “Lady Corset”, un negocio de lencería que opera en una casa ubicada al norte de la ciudad. Los tocados se pueden encontrar en la calle “La Ronda” (centro de la ciudad), en negocios artesanales, pero son costosos, razón por la cual algunas alumnas han optado por realizar sus propios tocados utilizando fotografías del internet como referencia: “mi hermana hace nuestro tocados del cabello y son hermosos, ella me dice qué comprar y con imaginación hace tocados superiores a cualquiera que puedas adquirir en la ronda” (Karina, 2015, entrevista).

Dentro de mis anotaciones de campo pude notar que parte central de la construcción de mujer bailarina de burlesque que se hace en este espacio radica en los

zapatos de baile. Estos de una u otra manera elicitan el pertenecer de manera formal al grupo de baile y estar comprometidas con la disciplina del burlesque. Los zapatos de taco bajo, con suelas flexibles y ajustes en la parte superior del pie son el estándar. Las chicas con estos zapatos entrenan y realizan la mayoría de coreografías. Los *heels* o zapatos de tacón alto son utilizados en coreografías más sensuales. En este sentido reconozco que la noción de “sensualidad” que se maneja en el espacio está relacionada con una presentación corporal más llamativa del ser mujer. Considero en base a mis aproximaciones al campo que mientras más elaborados y extravagantes son los atuendos y movimientos con que se maneja el cuerpo, serán percibidos como más “sensuales” dentro del grupo. Es así que el cuerpo y la presentación corporal en efecto conforman una parte esencial dentro de la subjetividad de estas mujeres. Puedo reflexionar que el cuerpo no sobrepasa a la subjetividad, pero si genera una entrada para conformar un nuevo mundo simbólico como mujeres burlesque. Aquí cabe preguntarse cómo esta experiencia de convertirse en mujeres burlesque es percibida por cada alumna, considerando que a pesar de que comparten ciertas características e intereses como grupo, en esencia existen una serie de filtros sociales, políticos y culturales que las atraviesan de formas distintas como individuos, y por tanto codificarán su forma de entender la femineidad:

Y a pesar de que este recurso a términos como cuerpo, experiencia, pueda ser interpretado fácilmente como rasgo esencialista, de tal modo se lo plantea Butler, Braidotti discutiendo esa lectura subraya que si bien la posición simbólica es común para las mujeres ello no implica que todas las mujeres sean iguales ni que exista algo como una esencia fija femenina (Burgos, 2005: 9).

Los zapatos altos estilizan las piernas y los movimientos, y dan una pose al cuerpo más imponente. El dominar los zapatos altos como parte del entrenamiento es algo imperante. Muchas de las chicas están acostumbradas a usar tacos en su vida cotidiana, pero otras llegan con el propósito de poder bailar con zapatos altos y visibilizar un tipo de sensualidad particular que permiten estos accesorios. Los *heels* por lo general son zapatos cerrados, con un cierre en el borde del pie que envuelven al tobillo como un guante. El taco es de un grosor medio y termina en punta. Lo más importante es que el zapato quede sujeto al pie, ya que esto permite que se realicen movimientos rápidos, sin

que la bailarina corra peligro de lastimarse. En mi caso yo empecé a experimentar con los tacones de forma gradual, utilizando zapatos altos tipo botín de taco cuadrado.

Puedo reconocer que el burlesque hace un despliegue muy particular de un estilo femenino, proponiendo una presentación personal de estas mujeres a partir del uso de ciertas expresiones corporales que en esencia buscan denotar una pertenencia: “En una cultura visual la moda es un recurso directo para la representación personal; facilita la configuración de emblemas de belleza, liberalidad y actualidad” (Cifuentes, 1999:17).

A través de la moda este grupo busca desplegar sentidos de empoderamiento sobre el ser mujer. Cabe destacar que los cuerpos y formas de estas mujeres son heterogéneos. Hay chicas altas, otras bajas, algunas delgadas otras robustas. Chicas voluptuosas y esbeltas. En Flamboyant puedo reconocer que se celebra el cuerpo de la mujer en todas sus presentaciones y esto se puede evidenciar también en la presentación corporal que se hace dentro del grupo: “la sensualidad justo no pienso que tenga que ver con las tallas, el cuerpo es un arte, no tiene que ver con esos estereotipos 90-60-90” (Paola, 2015, entrevista). Este testimonio me hace pensar que los cuerpos femeninos que habitan y transitan este sitio son variados, y es en esta variedad las chicas encuentran aceptación dentro de la academia. Las chicas son un equipo, y si los movimientos no se adaptan a la técnica corporal individual de cada una, son cambiados hasta encontrar una fórmula que haga sentir cómodas a todas las participantes con su baile y su cuerpo.

Al revisar mis apuntes de campo pude notar una entrada donde señalaba que una parte de una de las coreografías que se estaba desarrollando consistía en realizar una vuelta en el suelo de cabeza, con ayuda de las manos y de los pies. Este paso de baile requería mucha fuerza en los brazos y en el abdomen, y nos resultaba complicado a dos de las entonces cinco alumnas. El grupo se preparaba para la presentación final del ciclo y fue consenso general que el paso sea cambiado para que el baile sea cómodo para todas las bailarinas: “yo no soy amiga de la gravedad y las cosas del suelo no me gustan” expresó la otra chica en cuestión. En ese entonces no tenía la suficiente confianza con el grupo y a pesar de que el paso también me resultaba difícil, no me pareció apropiado decir lo que sentía. Esto me llevó a reflexionar sobre situaciones similares que encontré dentro de mi trabajo de campo, donde se puede ver claramente la libertad que tienen las chicas para demostrar lo que quieren y lo que sienten con

respecto al baile, y en este sentido buscar a través de la práctica sentirse cómodas con su cuerpo.

Anteriormente se mencionó que la danza también integra expresiones histriónicas, es una mezcla entre una pose coqueta y una pose cómica. Esto me hace pensar que el burlesque busca actitudes múltiples en las bailarinas, ya que en su despliegue integra muchas formas del ser mujer. Muchos estados de las subjetividades e identidades femeninas del grupo. Y cada chica asume el burlesque de acuerdo a cómo se sienta más cómoda con la práctica. Dentro de mi participación como bailarina aprendiz del espacio, pude darme cuenta que el proceso de transformación de las mujeres en bailarinas de burlesque integra una subjetividad particular del baile y una puesta en escena del cuerpo. Esto me lleva a pensar que el cuerpo y la mente deben tener concordancia entre lo que se propone como una actitud de poder sobre el ser mujer y un despliegue de confianza en lo que se está mostrando con el cuerpo. Esto no se puede fingir, el simular trae consecuencias evidentes dentro del baile, y esto propone una serie de diálogos entre el campo y la experiencia que yo como investigadora genero con el espacio.

### **Consideraciones sobre ser o no ser parte del grupo**

Buscar ser parte del grupo de bailarinas de burlesque de la academia Flamboyant implica un diálogo permanente entre las experiencias de mis compañeras y los cambios que como investigadora se generan en mi cuerpo y en mi subjetividad. Mi idea de sensualidad no proviene de sentidos expuestos. Mi lenguaje, pose corporal y forma de vestir yo la entiendo como una forma menos tradicional de femineidad, normalmente no me siento cómoda usando corsets, ligeros y lencería provocativa para bailar. No utilizo mucho maquillaje y prefiero la ropa holgada antes que pantalones y blusas ceñidas que den cuenta de mis formas corporales. Así yo me percibo como individuo y esa es mi forma de empoderarme de mi subjetividad particular como mujer. En este marco cabe destacar que mis relaciones humanas son principalmente con sujetos hombres y por eso el sentirme parte del grupo de baile es un proceso que conlleva el reaprenderme como mujer en contacto con otras mujeres, con representaciones del género femenino aparentemente diferentes a las mías.

Esta fue mi mirada inicial dentro del grupo, pensar que mi cuerpo y mi subjetividad estaban divididas: por un lado buscaba formar parte de este espacio a través de los sentidos exteriores que la práctica dispone, como el baile provocativo, la indumentaria y una actitud de aceptación y empoderamiento de mi cuerpo. Y por otro lado sentía que esta producción era simulada y los sentidos simbólicos de confianza no eran innatos en mí.

Al regresar a mi cuaderno de campo, pude notar que durante el proceso de los ensayos, empecé a tener molestias en mi espalda media, Sheila desde su mirada de fisioterapeuta me comentó que podía ser una contracción muscular producto de una falta de calentamiento riguroso antes de bailar. A esto le sumó más información, ya que desde su perspectiva las enfermedades suelen ser psicosomáticas, y como mi afección era principalmente en el lado derecho esto tenía un trasfondo subjetivo sobre mi negación a la actividad que estaba desarrollando. Sheila dentro de su faceta de bailarina, así como su faceta de fisioterapeuta, siempre busca integrar el cuerpo con la subjetividad de las personas. Su reflexión me llevó a pensar que de forma inconsciente mi proceso de bailarina tal vez me estaba costando más de lo que quería admitir y a la vez me di cuenta de la forma cómo Sheila maneja el espacio de baile de la academia, pensando a las alumnas como una suma de experiencias, momentos, pensamientos y actividades.

El burlesque no separa las partes de las personas, permite que los espacios que las tensionan tengan una suerte de liberación o encuentro a través del arte. Aquí puedo reconocer una conversación interesante que se maneja dentro de la escuela entre las nociones de cuerpo y subjetividad femenina, donde puedo reconocer que no necesariamente son correspondientes en los mismos cánones, ya que mi cuerpo dentro de este proceso debió ajustarse a una subjetividad que aún no estaba dentro de mí.

El sentirme transgredida por estos nuevos sentidos fue una forma de volverme más sensible y respetuosa con mi campo de estudio. Estas mujeres, que poco a poco me compartieron sus experiencias dentro y fuera del burlesque, me introdujeron en un mundo nuevo sobre el ser mujer, en otros contextos, cuerpos y poses. Y me hacen pensar que no es necesario tener edades, cuerpos, y experiencias similares para sentir empatía con una expresión artística que busca reivindicar el papel de la mujer como dueña de su cuerpo y de su sensualidad.

El burlesque va más allá de la provocación, propone un espacio de sátira para que uno pueda burlarse y aceptar sus defectos. Además de un lugar de encuentro con mujeres que sienten esta disciplina como propia y la resignifican en función de su subjetividad.

### **Reflexiones finales sobre femineidad**

A propósito del grupo, puedo reconocer que es heterogéneo en cuanto a edades, ocupaciones e intereses. En este sentido una constante que las atraviesa e identifica como conjunto es el propósito de aprender y practicar burlesque. En este marco identifico que ciertas alumnas de la academia no tienen que contextualizar históricamente al burlesque para poder dotar a la práctica de nuevos sentidos en relación a sus cuerpos y sus subjetividades.

Con respecto a lo antes planteado, se podría reconocer que el grupo tiene ventajas económicas, esto se puede cotejar en sus relatos de vida a propósito del burlesque, como viajes, referentes, estudios, formas de vida, actividades entre otras características que nos permiten reflexionar sobre el conjunto privilegiado de mujeres con el que se está trabajando.

Al ubicar al burlesque dentro de un contexto globalizado, donde las prácticas se movilizan, cambian y son propuestas como consumos, el burlesque es pensado en el contexto local como una novedad estética y una nueva forma de entretenimiento. Es así que algunas dimensiones mediáticas dentro del proceso de estas mujeres para convertirse en bailarinas burlesque, contempla un proceso de identificación con ciertas representaciones del género femenino que proponen la práctica y la academia. Estas representaciones también responden a su vez a reversiones extranjeras de la práctica, por tanto se puede concluir que el burlesque en Flamboyant puede ser leído como un fenómeno local, cuyas características aparentemente están desarticuladas y descontextualizadas de su referencia originaria, pero que constituyen un nuevo proceso burlesque al generar sentidos de identificación y afectación en este grupo de mujeres bailarinas. Por tanto las características del baile se actualizan y se vuelven vigentes a través de estas mujeres, quienes se piensan parte de esta porción de cultura “movida”.

Puedo reconocer que parte de la propuesta de “femineidad” que rescata la escuela, es una noción como indica Sheila “llamativa, fuerte y extravagante”, por eso

los referentes que constituyen las citas burlesque de “femineidad” son mujeres con una apariencia espectacular, que dentro de la mirada del grupo encarnan valores de “fuerza, poder y valentía”. Sentidos que se manifiestan a través de la visualidad del burlesque y que integran más de un referente de lo femenino. Aquí cabe reconocer que esta femineidad nunca es cuestionada por el grupo como algo universal, ya que no se problematiza que la experiencia de ser mujer es múltiple y considera variables como la edad, posición socioeconómica, raza, entre otras. Proponiendo que la mirada del grupo frente a la noción de género es heteronormada y por tanto su concepción sobre lo “femenino” será pensada dentro de un sistema binario, único y opuesto -al menos dentro el baile- invisibilizando otras construcciones de género.

Del mismo modo los referentes femeninos destacados por el grupo tienen un carácter ultra femenino, su estética corporal maneja una sensualidad expuesta, y estas identificaciones construyen formas de ser mujer para estas mujeres. Por tanto lo femenino se concibe a través de la exhibición de sentidos materiales como la indumentaria y los accesorios. Entre estos se destacan ligueros, corsets, mallas, pestañas postizas, maquillaje, tutus.

La cita de femineidad que propone Ali y que es desatada por el grupo integra varias nociones, tanto físicas como subjetivas, de lo que el grupo considera empoderamiento femenino. La cita de femineidad de Dita evidencia una recuperación e idealización de un momento pasado. La sensualidad que esta performer maneja péndula entre la exposición de su cuerpo y la provocación a través de la imaginación de los espectadores, donde reconozco que la noción de “sensualidad” es ese mostrar y a la vez la proyección que se logra con ese mostrar, todo esto está relacionado con una presentación corporal más llamativa del ser mujer y con los valores que este grupo le adjudica al burlesque.

Considero en base a mis aproximaciones al campo que mientras más elaborados y extravagantes son los atuendos y movimientos con que se maneja el cuerpo, serán percibidos como más “sensuales” dentro del grupo. Es importante señalar que otro referente significativo del lugar es la profesora Sheila, muchas de las alumnas ven en ella un ejemplo a seguir tanto estético como subjetivo.

La técnica corporal utilizada en el proceso de convertirse en mujeres bailarinas de burlesque, tiene influencias marcadas de charleston, jazz, swing, reversiones

neoburlesque, técnicas de ballet, baile de cantina, danza contemporánea, herramientas histriónicas, pantomima, entre otras. Los gestos faciales son muy importantes para esta construcción y varían de acuerdo al género de baile que se esté interpretando. Puedo reconocer que la presentación del cuerpo que manejan estas mujeres da cuenta de una pertenencia al grupo y al burlesque. Además de proponer al acto del vestir como una construcción subjetiva, que incluso hace ciertas diferenciaciones de género. Proponiendo a lo femenino y a la experiencia de ser mujer como construcciones que también pueden ser evidenciadas a través de la indumentaria y el cuerpo.

A partir de los testimonios de estas mujeres yo reconozco que el espacio de baile de la academia maneja sentidos de empoderamiento femenino y de libertad, esto se ve reflejado en los propósitos que tienen las chicas con la práctica: hay chicas que llegaron al lugar porque tenían un conocimiento previo sobre la música, historia y estética del baile. Hay otras chicas que llegaron al lugar porque vieron alguna película, video musical o programa de televisión que les llamó la atención y quieren aprender a bailar esta danza. También hay mujeres que llegan a la academia con el propósito de sentirse cómodas con ellas mismas y con su cuerpo, y por eso buscan explorar su sensualidad. Este grupo de mujeres ve en este espacio una especie de terapia para encontrar, sanar y resignificar su autoestima.

Pensar al baile como terapia debe considerar a la idea de “sensualidad” que reiterativamente surge como parte de la práctica del burlesque, como un camino para este encuentro entre el cuerpo y subjetividad de estas mujeres. Reconozco que una de las partes que es visibilizada a través del burlesque es la sexualidad del grupo. Cuando Sheila me habla estratégicamente de las zonas que el baile logra armonizar, puedo reflexionar sobre una exploración del ser mujer a través del cuerpo, donde las nociones de sexualidad y sensualidad son parte de este proceso terapéutico que considera la práctica, y que les permite a estas mujeres sentirse a gusto con su cuerpo y su subjetividad.

### **CAPÍTULO III**

#### **APRENDER A BAILAR CON LA SOMBRA: PERSONAJE, POSE FOTOGRÁFICA Y SUBJETIVIDAD**

*Mi personaje es malvado y seductor, de hecho justo me decía la profesora que tengo una mirada muy fuerte, y creo que eso es parte de mi personaje. Esa es la idea, a mí me gusta ver en mí esa imponencia, me gusta que la mirada sea fuerte. Para mí ese es mi personaje (Paola, 2015, entrevista).*

#### **Introducción**

En este capítulo se buscará analizar a través de la noción de “pose fotográfica” (Barthes, 1990:138) los mecanismos de representación que convergen dentro y fuera de las imágenes. Visibilizando la negociación de sentidos o fuerzas que se traducen en las fotografías por medio de la “pose” (Barthes, 1990:138), además de entender cómo se manifiesta el concepto de “pose” en la representación espectacularizada (Beeman, 1993:380) que estas mujeres hacen de sí mismas a través del burlesque.

En este marco se problematizará el proceso mediante el cual este grupo construye un “personaje” por medio de ciertas “prácticas rituales” que les permite a estas mujeres convertirse en bailarinas de burlesque y por tanto pasar de un estado de su femineidad a otro (Durkheim, 1993:179). Dicho personaje es clave para entender cómo este grupo de bailarinas subjetivan una serie de valores simbólicos que manejan sobre el ser mujer, a través de sentidos visibles como el maquillaje, la vestimenta y accesorios ornamentales, que juegan el papel de una “máscara” o “fachada” (Goffman, 2001:34), cuyo propósito radica en dar cuenta de un sentido de verdad sobre el ser mujer que maneja el grupo (Berger, 1993:219). Esta “máscara” burlesque, donde se fundamenta el personaje del grupo, nos permitirá visibilizar la representación de un “estilo de vida” que estas mujeres buscan recrear a través del baile (Featherstone, 1991:142), además de un performance (Turner en Beeman, 1997:1) de acuerdo a este estilo de vida burlesque.

Resulta oportuno pensar la noción de *performance* como una suerte de conexión entre la puesta en escena teatral y espectacular de baile, con ciertas prácticas rituales, visibilizando en el contexto de Flamboyant qué formas de relación entre el ritual y el espectáculo pueden existir (Beeman, 1993:378). Todo con el propósito de entender la correspondencia que existe entre el burlesque y la subjetividad de las bailarinas.

### **Sesión fotográfica**

Parte del acercamiento que como investigadora tuve con la academia de baile Flamboyant consistió en realizar fotografías y videos de las presentaciones y muestras de baile, material que fue usado para la promoción del espacio y como registro de los distintos espectáculos. Dentro de esta forma de devolución que realicé con mi campo de investigación, también constó la creación y el manejo de un canal de en la plataforma virtual *Twitter* de la escuela de baile, donde además de promocionar las distintas clases y eventos, busqué difundir información histórica y contemporánea sobre la disciplina del burlesque. En este contexto, la metodología de este trabajo de investigación contemplaba realizar una sesión de fotos con las alumnas y profesoras de Flamboyant y luego utilizar estas fotografías para un proceso de elicitación fotográfica. Las imágenes también fueron usadas para la realización de posters y artes promocionales, físicos y digitales, para la muestra final de baile del ciclo enero-mayo 2015, y se pensaban también como parte de una posible muestra fotográfica del burlesque de la academia.

El sábado 25 de abril del 2015, a las ocho de la mañana, las chicas fueron citadas en la academia para la sesión de fotos. En total seis mujeres conformaron el grupo, cuatro alumnas del espacio y dos profesoras de baile de la academia. El salón principal de la escuela fue adaptado con luces y atrezzo como un estudio fotográfico. Para las fotografías se utilizaron dos fondos o sinfines: uno negro y otro blanco.

La sesión estuvo a cargo de dos fotógrafos profesionales y se realizó a dos cámaras simultáneas. Además de esto se grabó la realización del proceso con una cámara fija en un plano general. Estuvieron presentes dos maquillistas que prepararon a las chicas para salir a las sesiones fotográficas de estilo cabaret y charleston. A continuación se ampliarán los detalles sobre cada momento de la sesión y se discutirá la evidencia construida mediante esta metodología.

### **Rito, máscara y personaje**

La noción de “máscara” que se construirá dentro de esta investigación, será tomada a partir de la reflexión que hace Goffman a propósito de la “fachada” como: “la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (Goffman, 2001:34). La “fachada” sería por tanto una apariencia social e individual, “abstracta y general” (Goffman, 2001:37) que permite al individuo

una puesta en escena que busca una suerte de eficacia social y a la vez subjetiva sobre un papel o rol que busca desempeñar. Esta puesta en escena es una exteriorización de un papel social que maneja sentidos simbólicos profundos. En este contexto esta “fachada” necesita de un “medio”, o trasfondo escénico, con todos los elementos visibles, para construir una puesta en escena verosímil (Goffman, 2001:34).

Para complejizar esta noción de “fachada” se tomara la mirada de Berger (1993) con el fin de problematizar a la visibilidad de la apariencia como un sentido de verdad dado, la “máscara” muestra lo que es y no tiene la intención de ocultar, sino más bien de mostrar (Berger, 1993:219): “not to that behind appearances is the truth, the Platonic way. It is very possible that visibility is the truth and what lies outside visibility are only the 'traces' of what has been or will become visible” (Berger, 1993:219). Esta idea nos permite explorar cómo el entrar en personaje para estas mujeres, ya sea para una sesión fotográfica, un ensayo de baile, o un show, es un proceso donde los sentidos visibles son la evidencia de los sentidos simbólicos que yacen en la subjetividad de este grupo.

Estas mujeres, con su ropa, maquillaje y accesorios generan un sentido de verdad sobre lo que significa ser una mujer bailarina de burlesque, proponiendo qué es lo que quieren mostrar y en ese sentido evidenciando cómo se sienten con respecto a su rol en la práctica. En este acápite del capítulo se explorará, a través de testimonios de las bailarinas, cómo nombran, piensan y construyen a su personaje dentro del burlesque, y a través de esto entender cuál es el propósito de pertenecer a esta disciplina. Pensando a sus “máscaras” como mecanismos de autorepresentación.

La dinámica de la sesión fotográfica proponía al maquillaje como el primer paso del proceso. Dos maquillistas profesionales iniciaban la transformación con una idea preconcebida del estilo que debían darle a los rostros de las chicas, básicamente pestañas largas negras, un delineado limpio y profundo con un maquillaje de ojos ahumado y oscuro, además de labial vino o rojo intenso. La selección del estilo de maquillaje se realizó en conjunto con la profesora Sheila, en base a la combinación de varias fotografías de artistas burlesque. Todo esto con el propósito de fusionar los dos estilos centrales de las fotos: cabaret y charleston.

Lo curioso del momento del maquillaje es que todas las chicas modificaban este estilo para que calce con la idea que ellas tenían en mente de cómo querían verse. Ninguna de las chicas permitió se realice por completo el concepto de maquillaje antes

mencionado, por el contrario, los comentarios y observaciones estaban a la orden del día. Este es el caso de Salomé, quien llegó a la academia con los ojos pintados y las maquillistas optaron por trabajar en base a la idea que ella planteaba. Cuando le pregunté si no sabía que iba a haber alguien a cargo del maquillaje ella me contestó: “aunque no me sé maquillar quise intentar para ver si quedaba como yo quería, traje una foto igual para que vean como quiero arreglar mi cabello” (Salomé, 2015, entrevista).

Otras chicas por su parte, preferían arreglarse ellas mismas, este fue el caso de Karina y Paola, quienes llegaron completamente peinadas y arregladas a su gusto:

En general siempre nos gusta maquillarnos a nosotras mismas, cuando yo era adolescente como a los dieciséis, diecisiete años, seguí modelaje. Entonces ahí ya me enseñaron a maquillarme. Desde ahí me quedó mucho cómo te tienes que maquillar, cuando me han maquillado otras personas para cualquier evento, di tú un matrimonio o algo, no me gusta. Suelen dibujarte los labios de otra forma, y a mi me gustan mis labios como son, no más grandes, sino de la forma que son. Entonces por este tipo de cosas, porque si soy exigente y molesta prefiero maquillarme yo, porque si tengo parámetros diferentes para el maquillaje de show (Paola, 2015, entrevista).

Parte de esta autodeterminación a la hora de arreglarse para entrar en personaje burlesque, pienso que responde al esquema que las chicas ya tienen en su cabeza sobre cómo quieren mostrarse, y en este mostrarse siempre incide la noción de cómo quieren mostrar su sensualidad. Dentro de este proceso pude darme cuenta en varias ocasiones de que a pesar de que no es homogéneo este sentido estético exterior sobre la sensualidad, si responde a patrones similares. Es como si la noción de sensualidad que se maneja en este grupo puede variar dentro de ciertas referencias aceptadas, referencias que muchas veces responden a lugares comunes sobre los atuendos y accesorios que son usados dentro del burlesque.

María Emilia trajo como guía para su maquillaje una fotografía de Christina Aguilera en la película “Burlesque” (2010), ya se había elaborado antes la influencia de este referente dentro del espacio de Flamboyant, el quiebre de esto radica en que ella pidió explícitamente que su maquillaje tuviera más colorete en la parte de los pómulos para contornear el rostro, y así se viera más anguloso. Lo mismo ocurrió con el atuendo, uno de los cambios escogidos por una de las profesoras del espacio, Estefanía, fue una

imitación del símbolo feminista “Yes we can do it”<sup>11</sup>, una blusa azul corta, un pañuelo rojo en la cabeza, un pantalón blanco y la conocida pose del brazo flexionado que exagera el músculo. La emulación de este lugar común del feminismo llamó mi atención porque en un cambio anterior esta misma profesora utilizó un atuendo completamente cabaret y para ella estas dos interpretaciones de la femineidad no eran excluyentes, a pesar de que una puede tener una lectura de aparente cosificación del cuerpo, dentro de la subjetividad de esta mujer estas dos posturas eran válidas y la representaban al abrir un debate sobre el ser mujer:

el manejo del cuerpo en la danza y en estilos de baile que "erotizan" el cuerpo de la mujer como podría ser el burlesque por su derivación hacia el cabaret abre un debate sobre cómo se debería mostrar o no, o qué se debería mostrar, etc. De alguna manera con la Shei pensamos que el manejo del cuerpo no necesariamente es para que me vea un tipo de mirada, sino para que las mujeres se sientan empoderadas, aunque suene a cliché. Y esto de “yes we can do it”, es como una cuestión de empoderamiento del cuerpo (Estefanía, 2015, entrevista).

El proceso de entrar en personaje se da a través de un cambio físico y simbólico, el paso de ser una mujer fuera de la escuela a ser una mujer bailarina de burlesque. Este cambio implica una serie de prácticas, que podrían considerarse rituales porque tienen una efectividad simbólica y rompen con una cotidianidad de estas personas (Durkheim, 1993:179), además de permitirles a este grupo de mujeres pertenecer al espacio de la academia. Como indica el caso de Sara:

Mi personaje es súper improvisado, para mí es algo que sale ese rato. Yo lo relaciono con algo que aprendí cuando hice un curso de comics en Estados Unidos, hablaban mucho de esto de la *persona*, que se dice en inglés. Es loco porque cuando tú haces arte no eres tú, eres tu *persona*, que es como una especie de personaje. Ponte cuando escribes un ensayo, o haces cualquier forma de muestra artística, debes acordarte que si te hacen una crítica constructiva o no constructiva no puedes sentirte ofendido porque no eres tú, es tu *persona*. Me gusta el concepto como de ese personaje que habla por tí en la cuestión artística y me parece que si haces varios tipos de arte podrías tener diferentes personas, es loco eso (Sara, 2015, entrevista).

---

11 La imagen también es conocida como *Rosie the Riveter*, fue desarrollada como parte de una campaña gubernamental de Estados Unidos que buscaba dignificar la importancia de la fuerza laboral de las mujeres en las fábricas durante la Segunda Guerra Mundial, luego adoptada por distintas corrientes feministas como una resignificación del rol –económico, político, social y cultural- de la mujer en la sociedad (History.com Staff, 2010).

En el proceso de desarrollo de esta parte del documento regresé varias veces a mi cuaderno de campo con el propósito de analizar esta idea de ritual. En un principio, durante la construcción del marco teórico de esta investigación, esta noción de ritual no fue contemplada, y más bien la categoría de análisis surgió de mi experiencia en el campo a través de reflexiones inductivas. Considero pertinente destacar esto porque la problematización de la noción de “ritual” fue parte de mi proceso como investigadora, e incluso parte de mi proceso como bailarina aprendiz de la academia, y todas las reflexiones que surgieron a partir de esta consideración atraviesan gran parte de este segmento del trabajo.

En base a mi experiencia como bailarina principiante de la academia, pude darme cuenta que uno de los conceptos que manejan las mujeres de este grupo es la noción de “personaje”. Esta separación implícita que existe entre su puesta en escena dentro de la academia y su vida cotidiana fuera de este espacio. Es una especie de barrera que se crea, barrera que incluso en algunos casos, podría servir como una suerte de escape de su “realidad”. El personaje les da la posibilidad de convertirse en bailarinas burlesque, y por tanto explorar otros estados de su femineidad, estados que son contruidos a través de ciertas prácticas y creencias que manejan y generan sobre el ser mujer: “a menudo, el mito se modela sobre el rito para explicarlo sobre todo cuando su sentido está ausente o ya no es perceptible. Por el contrario, hay creencias que sólo se manifiestan claramente a través de los ritos que las expresan” (Durkheim, 1993:179). En el caso de este grupo considero que las creencias que estas mujeres manejan sobre el ser mujer se manifiestan claramente en las prácticas rituales que les permiten convertirse en bailarinas de burlesque. Prácticas que rompen de forma visible y simbólica con su estado cotidiano sobre el ser mujer y les permiten explorar otra parte de su subjetividad:

Yo creo que cuando uno se entrega completamente a algo, lo puede sentir realmente como un rito porque entras en una transformación. Un yo que existe hacia ti pero que no es un yo cotidiano. Y al ser no cotidiano, es como que todo acto que no es cotidiano y te grada, tú le tienes un trato especial. Entonces yo veo que las chicas en su cotidianidad no se colocan pestañas postizas, no se preparan psicológicamente para mirar una audiencia, no tienen que usar corsets o tutús. Entonces lo que yo veo es que hacia ellas, primero lo que quieren hacer mediante este ritual es como mujeres y obviamente luego lo expresan hacia afuera (Sheila, 2015, entrevista).

Esta transformación que existe en el proceso de convertirse en una bailarina de burlesque, implica un cambio profundo, tanto exterior como interior. Puedo reflexionar que este cambio busca explorar los límites de estas mujeres, el trasgredir concepciones sobre el ser mujer que se manejan en sus medios habituales y a la vez los límites mentales que ellas tienen. Límites sobre su forma de vestir, hablar, pensar, sentir, reconocer su cuerpo, su sexualidad y sensualidad. A este proceso el grupo le adjudica reiterativamente valores de libertad, y puedo reconocer que esta libertad radica en no tener miedo de mostrarse, de cambiar a un rol completamente diferente, y como dice Paola, aprender a bailar con la sombra, que puedo reconocer como el compilado de todas sus facetas invisibilizadas como mujeres:

Como psicóloga siempre tienes que ser seria, formal, hay un respeto siempre con el otro. Y generalmente mis pacientes me tienen miedo, porque hacer un proceso terapéutico es duro. La persona te cuenta que viene por un problema pero las causas son otras. Entonces ir poco a poco con preguntas, vas haciendo que las personas literalmente vaya quitándose las máscaras, y es como que si se va desnudando la persona porque empiezas a abrir su alma. Y empieza a darse cuenta de muchas cosas oscuras que hay en el ser humano. Entonces eso genera el miedo, yo sé lo que piensan lo que sienten, generalmente ahí me tienen esta admiración y este respeto, pero jamás me verían ni con falda en mi trabajo. Peor aun bailando burlesque, divirtiéndome, feliz, sonriendo, disfrutando, saltando, bailando. Porque en el trabajo si tienes un montón de esquemas y roles. Estas tocando el alma de la persona, pero tienes un montón de estereotipos del deber ser. Es como que si fueran dos Paolas completamente distintas. De hecho mis pacientes no entienden como la Paola que tiene un carácter fuerte está feliz y divirtiéndose en el baile, les cuesta mucho y yo les cuento a la mayoría de mis pacientes y les cuesta integrar estas dos facetas más. No entienden como yo logro cambiar a un rol tan diferente. Es como ser de día una y de noche completamente otra. Y esa es la idea que yo te decía de aprender a bailar con la sombra, porque generalmente de eso se trata la sociedad, que todos somos una máscara, y nos conectamos de una forma con los padres, de otra con el enamorado, con las amistades, en el trabajo, y en realidad todo eso es un montón de personajes ¿Quiénes somos en realidad? Para mí el baile te permite eso ser libre completamente, ser todos esos personajes, como disfrutar de las sensaciones, de tu cuerpo, de la libertad, del movimiento del expresar todos tus sentimientos, tus instintos. Sin ningún límite, sin ningún estándar, sin ningún paradigma, sin ningún estereotipo. Sino que realmente te permite la danza encontrarte a ti mismo (Paola, 2015, entrevista).

Puedo reflexionar de varias formas sobre esta idea de la sombra, no considero que el personaje de estas mujeres esté desconectado completamente de su vida fuera de

Flamboyant. Pero si es un mecanismo que les facilita dejar de lado una serie de imposiciones que tienen como mujeres dentro de la sociedad quiteña. Imposiciones no solo sociales y culturales, sino que implican sus ámbitos privados, sus experiencias personales y su subjetividad particular. En este marco surge nuevamente una interrogante explorada en el capítulo anterior del trabajo ¿qué es “ser mujer” para este grupo de mujeres y cómo el burlesque les permite liberarse de este “ser mujer” que ellas conciben?

Butler (2002) asume la femineidad como una categoría de control, impuesta desde un ideal que debe ser imitado, una “cita obligada de una norma” (Butler, 2002:326), donde el pertenecer y ser alguien dentro de un contexto depende del despliegue verosímil y la regulación constante que se haga de esta puesta en escena (Butler, 2002:326). Desde mi experiencia dentro de la escuela reconozco que estas mujeres rompen en su diversidad con este “ser mujer” tradicional de la sociedad quiteña. La mayoría son mujeres profesionales, independientes económicamente, cuyo propósito en la vida va más allá de la maternidad o tener una pareja estable.

Puedo pensar que la danza es un desfogue de ciertas facetas y presiones sociales cotidianas a las que se enfrentan, que no pueden ser completamente exteriorizadas en su vida fuera de este espacio. Reconozco que el burlesque además de permitirles un espacio de esparcimiento que rompe con los papeles o roles que tienen como, esposas, madres, novias, hijas, estudiantes, trabajadoras, profesionales, etc. También les permite generar una identidad compleja sobre el ser mujer, existe un antes y un después del burlesque. El personaje que construyeron les da la libertad de reconstruirse como mujeres. Como es el caso de Sheila, cuyo personaje burlesque “Mademoiselle Zuleta” le permitió reconocer de cierta manera su aspecto sensual y sexual como mujer:

Es algo que me preguntaba un montón, me pregunto hasta ahora, porque me cogió de sorpresa. Esto que empecé a bailar, voy recién un año y medio que lo escogí como burlesque. Pero lo escogí porque yo sentía en mi persona una energía muy estancada justamente en la parte en la que te digo, en las caderas, en la pelvis, y por qué razón, porque todo eso estaba guardado para cuando el día en que me case o el día en que me enamore con toda el alma, podérselo entregar a la persona que más ame...ya. Entonces eso es una mentira que por suerte la pude descubrir antes de equivocarme terriblemente en un error más grande, y ahora yo lo estoy como disfrutando y obviamente cuando tu disfrutas de tu cuerpo, tu sabes que vas a llamar la atención de otras personas, cuando tú estás triste no llamas la atención de nadie, puedes llamar pero para que te tengan lástima. Cuando tú estás feliz con tu

cuerpo, tu disfrutas de tu cuerpo, es como que obviamente estás súper despierta con la mente y físicamente, y llamas la atención (Sheila, 2015, entrevista).

Este testimonio me lleva a pensar que una de las libertades más coartadas para las mujeres en el contexto quiteño es la libertad sexual. Todavía existen una serie de condicionantes y de expectativas sobre cómo las mujeres deben manejar su sexualidad. El burlesque no es una exploración explícita de esta faceta, ya que no indica un contacto sexual con otra persona, pero sí un autodescubrimiento del cuerpo, sensualidad y sexualidad propia. El aparato social, familiar y cultural que estas mujeres me muestran a través de sus relatos de vida puedo pensar que manejan formas de femineidad que se rompen con las nuevas formas de femineidad que les son presentadas a través del burlesque. Es una suerte de reconstrucción de la noción de mujer que tiene el grupo.

En la experiencia de Sheila puedo reconocer que la sexualidad y sensualidad con la que crecen algunas de estas mujeres es constreñida de múltiples formas, y estas nuevas referencias del ser mujer que tienen en relación al burlesque, ya sean referencias mediáticas o entre compañeras, les ofrece un ideal de libertad. El personaje burlesque es la entrada para un mundo nuevo para este grupo, donde no importa si fuera de la academia despliegan todos estos sentidos, porque el descubrimiento es un proceso propio de poner en armonía facetas invisibilizadas del ser mujer que estas mujeres integran. Facetas que por distintas razones necesitan una atención especial, ya sea porque el trabajo y las responsabilidades familiares y económicas proponen otras prioridades para estas mujeres, porque han sufrido separaciones dolorosas o simplemente porque tienen la necesidad de conocerse de formas distintas:

El momento que entras en un personaje, bueno cada personaje también tiene sus parámetros de conducta. Y Mademoiselle Zuleta es una chica súper extrovertida, súper libre con su cuerpo, súper alegre, súper sensual y todo eso lo expresa a través de la danza. Entonces me imagino que ese personaje a las chicas también lo pueden como que asemejar a sus historias de vida en el momento en el que están bailando. Pero también hay la parte del charleston y del swing, que es en cambio un espacio donde no necesariamente tiene que haber sensualidad, ni querer llamar la atención a través de movimientos provocativos o sensuales. Sino busca más la parte de alegría y en mis coreografías como un poco la comedia también, a través de la gesticulación facial (Sheila, 2015, entrevista).

Este personaje sensual requiere una construcción tanto subjetiva como visual. Los sentidos exteriores son esta máscara o “fachada” (Goffman, 2001:34) que permiten una puesta en escena creíble. El “medio” (Goffman, 2001:34) es la escuela, este escenario donde todos estos elementos convergen. Durante mi tiempo dentro de la academia, pude notar en varias ocasiones que no es lo mismo bailar con ropa holgada y deportiva, que utilizar mallas y ligeros para interpretar una coreografía burlesque. Regresando a mi cuaderno de campo pude notar varias entradas donde se recalca la importancia de la indumentaria para que la puesta en escena de las chicas sea verosímil para ellas mismas:

En el burlesque lo que a mí me permite entrar en personaje es el vestuario. El vestuario y el maquillaje hacen que todo cambie. Es como un boceto, haces la coreografía, los pasos, pero te pones el vestuario y es como que la estética se completa. Entonces tienes la música que comienza por la estética del movimiento, y de ahí con la parte visual la estética ya está súper definida y ya sabes incluso por donde va la actitud. Por ejemplo, soy una colegiala, y estoy en pijamas ¿cuán colegiala sexy me puedo sentir? Si no lo sientes, no te sale. Puedes limpiar movimientos, puedes hacer la coreografía súper bien, pero no hay esa *persona* de la que hablaba no funciona. Yo soy súper visual, si no lo veo no existe (Sara, 2015, entrevista).

Estos sentidos exteriores del atuendo y de maquillaje son la entrada para experimentar cambios internos profundos que las chicas logran a través del burlesque. Es como si esta disciplina no fuera posible sin todos los elementos visibles que maneja. Es un proceso de relación entre lo interior y exterior, un flujo constante entre lo que se muestra y lo que estas mujeres experimentan con ese mostrar:

Definitivamente te empoderas a ti misma, porque encuentras tanta satisfacción y felicidad interna, tanta libertad, exploras tanto al bailar tu cuerpo, tus sensaciones, tus emociones. Por ejemplo Sheila nos decía en un momento que no podemos mover la cabeza porque implica que hay ideas fijas. Entonces poco a poco que ya lo vas logrando, pero también va ligado a lo emocional. También tú vas rompiendo tus propios miedos tus propios límites, entonces para mí no solo te empoderas a ti mismo sino que expandes tu conciencia. Ósea y vas poco a poco desprendiéndote de los miedos, desprendiéndote de tus propias limitaciones (Paola, 2015, entrevista).

Aquí surge una pregunta ¿estos cambios internos son experimentados por las chicas únicamente en el espacio de la academia o existe un cambio real en su cotidianidad como mujeres? Si consideramos a la sociedad postmoderna de consumo como el contexto donde se oferta a la práctica del burlesque, podemos pensar a la disciplina

como una mercancía que se hace deseable a través de ofertar un estilo de vida (Featherstone, 1991:142) para las mujeres del grupo. Este estilo de vida de manera implícita maneja nociones de libertad, individualidad y de atreverse a hacer algo diferente. Esta idea de romper con un esquema tradicional del ser mujer al pertenecer a la práctica del burlesque, se puede entender de mejor manera al problematizar el uso de todas las mercancías simbólicas, materiales y culturales que son expresiones de este estilo de vida (Featherstone, 1991:144). Por lo tanto se puede entender que esta transgresión o ideal de libertad que experimenta este grupo es coherente también con el contexto global donde la práctica del burlesque se sitúa:

Siento que si eres una mujer que tiene teóricamente claro por qué eres una mujer liberada y te sientes súper fuerte, es como que en la teoría sabes quién eres, pero hay pocas oportunidades en las que puedes poner en práctica estas ideas. Entonces es como que en el burlesque me gusta eso, porque es una práctica de esa parte femenina fuerte y súper lanzada y súper atrevida. Entonces una cosa es decir claro, yo sí puedo bailar y me maquillo de cierta forma y me visto de cierta forma y “podría” hacerlo, “podría” actuar bien en un show, y todo ese “podría” se convierte en otra cosa al hacerlo. Cuando haces se rompen barreras mentales (Sara, 2015, entrevista).

Los sentidos de libertad que experimentan este grupo de mujeres radica en los diferentes desfogues que hacen a través del burlesque: como una práctica sensible a cuerpos y subjetividades diversas, como una ruptura de la cotidianidad y roles de este grupo y además les presenta nuevas formas de femineidad con otras concepciones de sensualidad y sexualidad. Donde existe una transgresión de lo que se espera socialmente de ellas como mujeres. Estas nuevas formas de sensualidad, que vulneran una serie de valores que estas mujeres manejan sobre el ser mujer, serán exploradas de forma más profunda en el siguiente capítulo, problematizando hasta qué punto son ideas recuperadas o creaciones propias de estas mujeres.

### **Pose Fotográfica y performatividad espectacular**

Históricamente la relación entre fotografía y burlesque ha tenido gran importancia dentro de la construcción sobre el ser mujer que propone esta disciplina (Allen, 1991:21). Las chicas en Flamboyant en reiteradas ocasiones acceden a imágenes, principalmente colgadas en internet, para saber cómo construir estéticamente su personaje burlesque. Esto se pudo evidenciar en el marco de la sesión de fotos, con los

ejemplos fotográficos de maquillaje que tenían las chicas a propósito de ciertos referentes burlesque.

En este acápite del capítulo se buscará entender, a través de la noción de “pose” (Barthes, 1990:138), el proceso de representación que se da por medio de las fotografías, evidenciando las fuerzas, negociaciones y discursos que convergen en este concepto (Barthes, 1990:138), y aterrizando esta idea dentro del trabajo de campo llevado a cabo en la sesión fotográfica realizada dentro de la academia Flamboyant.

Con respecto a lo antes planteado se utilizará la mirada de Beeman (1997) a propósito de la noción de *performance* (Beeman, 1997:1) para explorar los sentidos espectaculares que manejan estas mujeres sobre su rol dentro del burlesque, pensando este concepto como una edificación cultural cuya importancia radica en las formas como construye una identidad individual y colectiva en un grupo, a través de un sentido de pertenencia y de una regulación personal y grupal de este pertenecer:

If man is a sapient animal, a toolmaking animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, Homo performans, not in the sense, perhaps that a circus animal may be a performing animal, but in the sense that a man is a self-performing animal--his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings (Turner, 1986: 81 citado en Beeman, 1997:1).

Para la sesión de fotos el salón de baile principal fue adecuado como un estudio fotográfico. Dos sinfines, uno negro y otro blanco, fueron los telones de fondo escogidos para las fotografías. Las imágenes tenían como propósito resaltar a las modelos, en función de esto se procuró que el set no estuviese cargado, la decoración fue simple, una iluminación a cuatro luces: el fondo quemado, una luz de relleno rebotada en el techo y dos luces laterales de relleno y difuminadas para los rostros y cuerpos de las modelos. Se empleó también un ventilador para dar movimiento al cabello de las chicas, sillas *vintage* tipo años treinta como parte de la utilería, un biombo burlesque, algunas boas de plumas y otros accesorios que iban a ser utilizados por las chicas dentro de la sesión de fotos:

Con todo el estrés, los nervios y la adrenalina fue muy interesante. Para las personas que tenemos pánico a las cámaras, difícil. No somos muy fotogénicas, y nosotras conversábamos, cuál será la sonrisa, hay

que sonreír un poco pero no demasiado. Cómo es la expresión que uno debería tener en el rostro, cómo debería mirar, cuál sería la pose adecuada. Entonces estás pensando en mil cosas mientras te están tomando las fotos (Paola, 2015, entrevista).

Luces, cámaras, rebotadores y demás equipos profesionales proponían un espacio de trabajo serio, ideal para que las chicas entren en personaje. La sesión de fotos se realizó con dos cámaras simultáneas, mientras un fotógrafo se encargaba de capturar planos medios y generales, el segundo realizó fotografías de rostros, manos y detalles. La utilización de dos fotógrafos, como parte del interés de esta herramienta metodológica, fue el de explorar la noción de pose espectacular relacionada con sentidos simbólicos sobre el ser mujer que maneja este grupo. Al proponer un escenario profesional, donde las chicas sean estimuladas con dos miradas técnicas distintas, podía sacarlas inmediatamente de su cotidianidad.

Muchas de estas chicas ya estaban familiarizadas con los atuendos tipo cabaret burlesque, contaban con la experiencia de haberse presentado en alguna muestra de baile, incluso habían posado para fotografías anteriormente. Esta forma poco común de trabajo me permitía obtener de las modelos cierta información nueva detonada por la situación. Y a la vez crear una dinámica particular para que las chicas escogieran sus poses en las fotografías: “A mí los dos fotógrafos me hicieron sentir bastante expuesta, es como que tenía varias miradas encima, fue una exposición parecida a la que tenemos cuando nos presentamos en vivo” (Salomé, 2015, entrevista). Aquél testimonio me lleva a pensar cómo el burlesque para este grupo es ese mostrarse, considero que la dinámica de las clases, e incluso la dinámica de la sesión de fotos difiere en gran parte de la dinámica que puede haber dentro de una muestra de baile porque ese mostrarse en las dos primeras instancias se da en un lugar seguro. Son chicas que comparten los mismos intereses y cuyo *performance* buscará de cierta manera los mismos resultados a través de la imitación de las mismas estrategias: “performance as mimetic behavior (in the conventional Aristotlian sense) and is imitative of an 'action' ” (Aristotle 1961:61 en Beeman, 1997:2).

Cuando ese mostrarse se da para un grupo grande de personas ajenas a la dinámica de la escuela, es donde se puede evidenciar de forma más clara este proceso de imitación del que participan estas mujeres. Dentro de la sesión la presencia de los dos

fotógrafos fue una entrada parcial para develar estos sentidos performáticos de imitación.

Regresando a mi cuaderno de campo pude notar que mi trabajo dentro de la sesión fue básicamente producción y coordinación del trabajo de los fotógrafos, maquillistas y modelos. Este papel me permitía también obtener de forma libre datos de campo y testimonios de las mujeres mientras se desarrollaban las fotografías. Esta parte de las conversaciones se dio de forma casual, momentos previos al inicio de la sesión fotográfica e incluso durante la misma. A lo largo del proceso les recordaba nuevamente que las fotografías formaban parte de mi investigación, y aproveché para dar paso a conversaciones sobre la experiencia que estaban viviendo en momento y cómo su participación era esencial para entender qué les permite la disciplina del burlesque y cómo esta práctica propone un compartir especial como grupo.

Las chicas estaban un poco nerviosas en su primera entrada al estudio. El primer atuendo que se utilizó fue estilo cabaret: corsets, ligueros, faldas de encaje y boas de plumas fueron la base para los vestuarios de las chicas. Esta vestimenta fue fotografiada con un fondo negro, teatral. La iluminación buscó ser dramática para que la sensación de teatralidad se plasme en las imágenes:

Esta vez estaban más controlados los nervios, creo que como ya tengo más experiencia no me sentí tan nerviosa, sino más segura. Las presentaciones anteriores han ayudado a que pueda manejar el pánico escénico. Fue bonita la experiencia, arreglarse para eso, saber que son un grupo de profesionales los que están haciendo el trabajo. Normalmente uno se toma las fotos como salgan y no con un estudio. Me pareció importante que tú te hayas fijado en el burlesque para una tesis y le da un gran realce a lo que hacemos (Karina, 2015, entrevista).

De acuerdo a Beeman (1997) el *performance* se da dentro de un contexto complejo, donde los distintos elementos y participantes generen las condiciones adecuadas para que exista una suerte de efectividad simbólica y social (Beeman, 1997:2-3). Que la sesión de fotos se haya realizado de una manera verosímil para las chicas me permitió en gran manera visibilizar el *performance* que este grupo maneja dentro del burlesque. De por sí la disciplina rompe la cotidianidad de este grupo, además de esto se debe sumar que dentro de la academia el burlesque está relacionado con prácticas como la fotografía, el video y el teatro, lo que hace del burlesque una experiencia con una realidad simbólica espectacular (Beeman, 1993:379):

that the effects of performance only take place in a rich context, taking account of all environmental factors. Therefore performance is always "emergent". The emergent quality of performance resides in the interplay between communicative resources, individual competence, and the goals of the participants, within the context of particular situations. . . Relevant here are the keys to performance, genres, acts, events and ground rules for the conduct of performance that make up the structured system of conventionalized performance for the community (Bauman, 1977:38 en Beeman, 1997:2-3).

Se realizaron fotografías individuales y grupales. Como utilería central fueron empleadas sillas *vintage*, estilo años treinta. Para la segunda etapa, la sesión fue tipo charleston, con fondo blanco. Para este momento las chicas se sentían más en confianza y las fotografías se desarrollaron de forma más natural. Para facilitar que las modelos se sientan cómodas con el proceso, se ponía el fondo musical de su preferencia.

El espejo de la sala de ensayo estaba a espaldas de los fotógrafos, y se pensó como una estrategia para que las chicas puedan escoger sus poses. Cabe destacar que el espejo es el primer público del grupo. A través de este medio ellas aprenden a convencer al público, y en primera instancia a convencerse ellas mismas sobre el personaje y show que están montando. El espejo es el primer aliado y rival de las bailarinas aprendices, les dice sin rodeos si están realizando bien los pasos, si los gestos son convincentes, y más importante, si el show las hace lucir como ellas quieren lucir.

Este *performance* es perfeccionado a través de esta herramienta y conducido por su afán de pertenecer a lo que ellas consideran debe ser el burlesque:

Definitivamente estás dentro de un personaje, por fuera intentas volverte seductora, coqueta, pero por dentro al menos yo tengo un montón de nervios, siempre me dicen que no se me notan, pero si tengo mariposas en mi estómago. Si estás transmitiendo lo que quieres, no es solo la expresión, sino que quieres transmitir con tu mirada, si estás siendo sensual, si estás siendo coqueta, si te sientes bonita, eso exteriorizarlo es difícil (Paola, 2015, entrevista).

Creo que en gran medida la dinámica de la sesión de fotos se facilitó porque el espejo siempre estuvo ahí al servicio de las chicas. Muchas veces ellas recurrían a esta herramienta para asegurarse que estaban proyectándose como querían figurar en las imágenes. Durante la sesión de fotos hubo tres mecanismos mediante los cuales las chicas elegían sus poses: el primero por iniciativa de ellas, es decir que ellas exploraban con su cuerpo, a través de la música, ciertas poses que les hacían sentir cómodas. En este primer mecanismo no era raro ver como las chicas hacían uso de ciertos pasos de

baile y movimientos de las coreografías para encontrar una forma de adaptar su cuerpo y mostrarlo a las cámaras:

Yo creo que me trataba de acordar los pasos de baile, algunos pasos que un poco podía acomodar a la situación. Luego ya salió natural, los primeros fueron más pensados, luego te vas soltando. Igual nos ha ido enseñando Sheila en sesiones anteriores, ella nos ha explicado los pasos. La pose donde yo me ponía de cabeza con los pies apoyados en la silla, ella nos enseñó. Ella ya nos había indicado con anterioridad, no siempre todo ha sido de nuestra inspiración (Paola, 2015, entrevista).

El segundo mecanismo fue recurrir a la guía de alguien, podía ser mía o de la profesora Sheila: “¿Cómo era profe, ayúdeme, donde pongo el brazo y la pierna” (Karina, 2015, entrevista). Sheila les indicaba cómo posar para estilizar su figura. La posición de los brazos, el abdomen y las piernas. También cómo hacer gestos sutiles con sus rostros, que resalten sus rasgos y les hagan ver bonitas en las imágenes. Esta estrategia de pose tenía una vigilancia permanente de la mirada de Sheila sobre lo que es el burlesque para ella y cómo debe ser mostrado. Sheila tiene mucha experiencia con esta idea de pose. El baile en sí es una pose sostenida para ella, cada movimiento requiere precisión y debe tener una intención clara: “Sheila siempre nos repite, cuando están aquí métanse en el personaje” (Paola, 2015, entrevista).

El último mecanismo fue acudir a dos libros de fotografías burlesque de artistas clásicas de la época dorada de la disciplina. Esta última guía fue la más utilizada por las bailarinas modelos. Antes de su turno para ser fotografiadas, cada una se daba el tiempo de mirar los libros y escoger alguna pose que para ellas encarnaba la esencia del burlesque:

a mí me gustan muchas fotografías mías, esta me gusta porque demuestro que puedo hacer la pose como está la chica del libro. Eso me gusta que es como una interpretación de aquí está esta chica posando en los años veinte y yo estoy aquí intentando representar lo mismo de la época...si hay muchas personas que han sido importantes en la historia y un poco esta foto rescata eso. Me veo descompilada, tranquila, feliz y disfrutando de la danza y del personaje (Paola, 2015, entrevista).

La pose también se fundamenta en la fantasía, en meterse en el personaje y performar de acuerdo a lo que este personaje representa dentro del burlesque. Aquí podemos recuperar el concepto de “sociedad del espectáculo” (Debord, 2003) para comprender cómo la fantasía tiene un papel fundamental a la hora de proponer lógicas de interacción

entre las personas. Estas mujeres performan para un supuesto que las observa, sus poses y gestos corresponden a una fantasía burlesque que ellas buscan representar. La fantasía (Zizek, 2005) toma lugar en la academia, pero es la imaginación el medio principal por el que se detonan los sentidos burlesque, la moda y los elementos visibles de la práctica son parte de la elaboración de esta fantasía y por tanto son elementos detonantes del cuerpo y la subjetividad de estas mujeres (Entwistle, 2002): “La sensualidad radica en sentirte en un personaje, en sentirte con el vestuario, sentirte que estas en los años veinte, cincuenta y estas representando una bailarina de burlesque y es jugar mucho con la fantasía” (Paola, 2015, entrevista).

A través de mis apuntes de campo pude descifrar que la emulación construye una suerte de seguridad para el grupo, al aproximarse a un ideal que ya conocen o del cual tienen referencias visuales, ellas pueden dotar de nuevos sentidos a estos referentes. Pude notar en varias ocasiones que las chicas practicaban antes de su participación en la sesión, frente a los distintos espejos dentro de la academia y también haciendo uso de sus celulares para trabajar en las poses. Ese compartir detrás de cámaras que tuvieron las bailarinas fue parte muy importante de este proceso fotográfico, lo que las bailarinas creían ser, en gran manera depende de cómo sienten que son percibidas por el grupo. Su atuendo siempre es socializado y evaluado por alguna compañera, con el propósito de que la pose en la imagen sea verosímil en todos los sentidos. Aquí se puede ver que la fantasía en gran parte también corresponde a una suerte de validación grupal. Es decir, la construcción de la fantasía es una relación constante entre la subjetividad individual de las chicas y la subjetividad grupal que tienen como conjunto:

Vivimos en un medio de imágenes, entonces si no logras hacerte entender por una imagen, perdiste tu oportunidad. Ósea tienes que llamar la atención a partir de la imagen, tienes que informar a partir de la imagen, tienes que convencer, tienes que atraer, una imagen es básicamente en lo único que puedes confiar. Tu imagen es todo ahorita, y no solo para una academia de baile, que en este caso es súper importante porque tienes que medio recrear un montón de cosas, tienes que mostrar que tratas la femineidad, qué es *vintage*, qué etapa *vintage* es porque el concepto es súper amplio (Sara, 2015, entrevista).

En este punto yo reconozco cómo la puesta en escena del burlesque depende de gran manera de un proceso grupal, donde existe una evaluación y vigilancia permanente tanto interna como externa. Beeman (1997) propone cómo esta vigilancia es crucial para evaluar si el *performance* es efectivo: “performance behavior as socially co-created,

with continual evaluative feedback. They are brought to realize that evaluation of auditors/spectators/consumers (the audience) is crucial for the continuance of the communication” (Beeman,1997: 2). Esta cooperación o cocreación es lo que permite que las poses en las fotografías sean un medio de representación creíble para este grupo.

Y en este sentido la pose que generan como bailarinas de burlesque también tenga una efectividad simbólica grupal e individual. Es decir que los sentidos de pertenencia del burlesque se reconocen de mejor manera mediante estos momentos compartidos entre las chicas, donde por medio de la observación y participación, establecen su rol dentro de la práctica, ese pertenecer. Proceso que puede ser leído dentro de las imágenes, donde la pose no solo radica en las fotográficas, sino en todo ese pertenecer espectacular que propone el burlesque. Pertenecer donde convergen una serie de negociaciones y de fuerzas. Y esto será ampliado en el siguiente acápite del texto.

### **El cruce entre fotografía, baile y subjetividad**

La pose (Barthes, 1990:138) no solo se manifiesta en las imágenes, sino también en el sentido de exterioridad que reafirma relaciones de identidad a través de la presentación material de sentidos simbólicos profundos. El burlesque, leído desde la lógica fotográfica de Barthes (1990), identifica el proceso mediante el cual este grupo de mujeres se construyen como bailarinas de burlesque. Primero a través de la indumentaria, que influye en el cuerpo mediante la creación de discursos y subjetividades (Entwistle, 2002:59). Problematizando cómo el acto de vestir genera fenómenos sobre los cuerpos, propone separaciones y construye sentidos de pertenencia (Simmel, 1999:70-71).Y segundo leyendo estos sentidos de pertenencia desde las fuerzas fotográficas que propone Barthes (1990): “la foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquél de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1990:45).

A continuación a través de algunos testimonios se irán tejiendo y complejizando estas nociones. Visibilizando qué fotografías de la sesión fueron escogidas por este grupo como imágenes que las representan e identifican como mujeres bailarinas de burlesque, y problematizando qué sentidos manejan dichas imágenes:

Cuando me veo en las fotos pienso: wow esa soy yo. No me reconozco... no puedo ni creer que esa soy yo, como te puede cambiar el vestuario, el maquillaje, es impresionante como cuando tú te logras ver sensual, bonita, sexy, atrevida; rompes con cómo normalmente te ven los demás (Paola, 2015, entrevista).



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #1)



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #2)

Paola escogió dos fotografías que para ella destacaban uno de sus atributos corporales favoritos, sus piernas. En ambas imágenes ella está sentada sobre una silla con sus piernas dobladas en las rodillas, apoyando su canilla sobre los brazos del asiento. Tiene un atuendo tipo cabaret, donde destacan los colores negro y rojo, todo sobre un fondo negro. A pesar de que estas dos fotografías son similares, existen algunas particularidades. En la segunda imagen Paola sostiene un libro de fotografías del cual emuló la pose, su mirada está levantada y observa al horizonte: “mi personaje es malvado y seductor, de hecho justo me decía la profesora que tengo una mirada muy fuerte, y creo que eso es parte de mi personaje. Esa es la idea, a mí me gusta ver en mí

esa imponente, me gusta que la mirada sea fuerte. Para mí ese es mi personaje” (Paola, 2015, entrevista).

En la primera fotografía solo está ella posando para la cámara, su mirada está baja y se pueden ver sus largas y coloridas pestañas: “me veo en una pose muy contemplativa filosófica, como distante y presente a la vez. Normalmente no me gustan las fotos, pero para nada, incluso intento que no me tomen, en mi familia trato de evitarlo. Yo prefiero tomar las fotos, y por eso no salgo mucho en ellas” (Paola, 2015, entrevista).

Paola rescata en estas imágenes la fuerza que proyecta, que es una cualidad que considera posee, pero que ha crecido con el burlesque: “quiero proyectarme como alguien segura, ser percibida así, puede ser por la seguridad que siento me falta. En la psicología se maneja mucho esta relación de compensación. Entonces me gustaría tener más confianza y seguridad. Sentirme coqueta, atractiva, bonita” (Paola, 2015, entrevista).

Cuando Karina habla de su personaje lo describe como una exageración de su carácter:

mi personaje es como más espontáneo, más desenvuelto, más chistoso, más loco, es como que yo normalmente si soy un poco así pero acá se triplica. Mi personalidad normal es muy diferente a la del burlesque. Tal vez en el trabajo por la seriedad del asunto, pero en sí yo considero que en el baile puedo exteriorizarlo más (Karina, 2015, entrevista)

La fotografía que ella sentía la representaba de mejor manera dentro de la práctica burlesque también era de estilo cabaret. Su pose era de pie y la fotografía de cuerpo completo: “siento admiración, digo por haber sido valiente al romper los parámetros de la sociedad me veo bonita” (Karina, 2015, entrevista). Como se vio en varios pasajes de este capítulo mucho de lo que rescata Karina de su relación con el burlesque es esta idea de romper estándares y sentirse libre. Mucho de esta imagen para ella traduce eso y por eso es su fotografía preferida.



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #3)

Salomé escogió una fotografía que para ella plasma mucho de lo que ella entiende como burlesque: esta idea de coquetería y seducción y una suerte de inocencia que ella piensa tiene como persona. Se identifica mucho como una niña, por su forma espontánea de ser fuera del burlesque, y esta fotografía para ella tenía una estética infantil, incluso parecida al de una muñeca de porcelana:

Yo siempre me voy a seguir viendo como niña, porque incluso tengo más apariencia de más joven de lo que soy, entonces tampoco me veo bien cuando en la foto no acepto que soy una niña y lo disfruto, una niña linda. En algunas veo como no soy yo, no estoy expresando bien lo que soy yo, yo nunca haría esta pose como súper *femme fatal*, no me siento así, no me quiero mostrar así súper erótica. Me gusta la imagen de muñeca del burlesque, pero así la mujer que busca ser libre, pero sin llegar a lo vulgar. La estética de muñequita con la piel de porcelana y los colores (Salomé, 2015, entrevista).

La sensualidad que busca Salomé es una sensualidad inocente, inofensiva. Reconozco en sus testimonios como ella se construye a través del burlesque con una esencia de niña, a pesar de que la práctica aparentemente establece una mirada distinta sobre el ser mujer, una mirada donde se exponen nociones de sensualidad y sexualidad expuestas, que incluso podrían categorizarse como sexualidades maduras:

Esta me encanta, porque como se me ve, yo a pesar de hacer esto del burlesque yo no busco ser una mujer sensual todo el tiempo, porque para mí es súper importante mantenerme como con espíritu de niña,

por eso hacia teatro *clown* antes, que busca preservar esa esencia de mantenerte niña. Y a mí me gusta esta foto porque de hecho, si refleja que no estoy buscando ser esa mujer súper erótica, sino que verme linda, sentirme linda , pero igual seguir jugando. Es disfrutarte, no necesariamente exhibirte (Salomé, 2015, entrevista).

Salomé considera que su proceso con el burlesque se traduce a su vida fuera de la academia, el baile siente que la ha cambiado como persona, y puede identificar este cambio de varias formas:

A mí me ha enseñado y ese era parte de mi propósito de entrar en el burlesque: ver que soy capaz de explotar esa parte mía sensual aunque no la sienta, o no la haya sentido antes. Porque yo no me considero una mujer coqueta para nada, no se coquetear. Pero esto me ayudó a ser más consciente de gestos pequeños que uno puede hacer con su cara, con el cuerpo, con los ojos. Que me ayudan incluso a ser más segura de mi misma, atractiva tal vez. Creo que también te ayuda a tu autoestima, debe depender del proceso que tenga cada persona, pero para mí seguir este taller fue el proceso de verte al espejo, ver tu vestuario y ver movimientos que se van suavizando y vas también viendo que funciona y que no funciona en tu cuerpo. Y para mí me dio una sensación de más seguridad también fuera del escenario (Salomé, 2015, entrevista).



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #4)

El proceso de María Emilia con el burlesque fue una experiencia que la hizo sentir más cómoda consigo misma. El baile, los atuendos, las fotografías y las presentaciones para ella son momentos especiales, que detonan en ella otra faceta más extrovertida y segura:

“Me pongo mis atuendos, me pongo a bailar y es otra cosa, no soy una persona tímida, soy una persona relajada, pero el rato que me pongo mi atuendo ya me siento súper femenina, súper glamorosa, súper bien. Y el rato que me pongo a bailar también es espectacular” (María Emilia, 2015, entrevista).

La fotografía que ella sentía que la representaba de mejor forma tenía un fondo blanco. María Emilia está acostada sobre un sillón, con sus piernas apoyadas en el espaldar del asiento. Tiene la mirada fija en la cámara y simula fumar un cigarro largo y café. María Emilia tiene un atuendo tipo cabaret, una trusa gruesa de nylon vino con ligeros y mallas tipo pescador. Unas perlas cuelgan de su cuello y recaen sobre sus brazos y pecho: “Al comienzo estaba consciente de que se me salía el gordo, de que debía meter la panza, pero luego ya no me importaba porque era mi cuerpo y no tenía por qué sentirme mal” (María Emilia, 2015, entrevista).



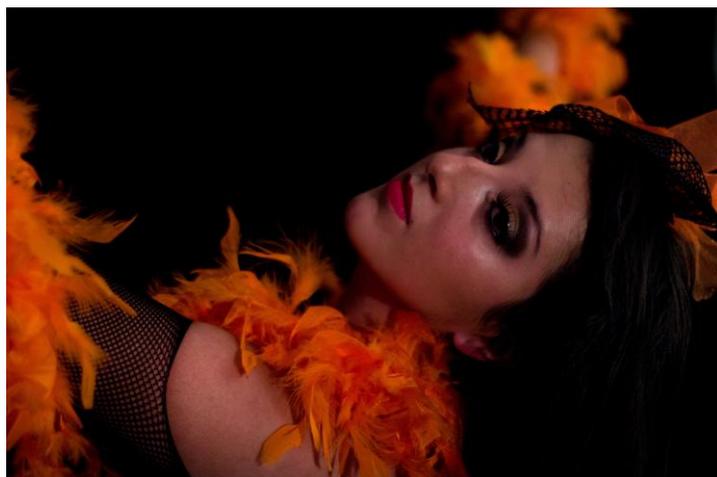
Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #5)

María Emilia escogió esta imagen porque se muestra segura e imponente, y para ella eso es el burlesque, sentir seguridad del cuerpo que uno tiene y confianza en los movimientos que cada persona realice:

Esta me gusta porque me sentí bien, me sentí sexy, hice la pose y me vi reflejada como en las revistas que tú ves que la gente hace y nunca haces tú, y estaba en el momento y pude hacerlo... como poder, ósea siento que demuestro un poco de poder, como poder sobre mí, poder sobre la situación, se me ve fuerte, se me ve tranquila, se me ve segura (María Emilia, 2015, entrevista).

Gabriela escogió una imagen donde ella siente se muestra segura, ella afirma que esta cualidad no es innata en ella, pero ha ido trabajándola a través del burlesque, práctica que para ella significa exponerse de distintas formas y sentirse más cómoda consigo misma. Para ella el burlesque es: “un baile femenino de mucha expresión, de muchas conexión con uno mismo, justo de algo que hay adentro de cada mujer, un baile divertido, diferente” (Gabriela, 2015, entrevista).

En la fotografía Gabriela posa sobre un fondo negro. Su ropa es tipo cabaret, pero en la imagen lo que resalta es su rostro, cuello, pecho y manos. Su mirada no está fija, sino es una pose contemplativa, pero que a la vez denota seguridad: “por ejemplo en esta imagen me veo segura, siento que justo estoy posando bien para la foto, me gusta bastante eso” (Gabriela, 2015, entrevista).



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #6)

Es curioso que cuando Gabriela se refiere a sus imágenes por momentos habla en tercera persona, como si se estuviera refiriendo a alguien más, considero que aquí se puede entender esta idea de personaje que busqué explicar a lo largo del capítulo. Una noción de separación y a la vez de encuentro para este grupo:

En esta mi cara se ve como más relajada, esta se ve como ful sensual, se ve muy sexy, me gusta el hecho de que no está viendo como a la cámara no sé, no está mi mirada perdida tampoco, es como que está pensando en algo. Es pensativa pero está como con algo en mente, ósea hay algo fijo, hay una idea. Es como que si me estoy imaginando algo. Mi mirada no está perdida, no mira a la cámara pero está con algún pensamiento chévere (Gabriela, 2015, entrevista).

El personaje burlesque de Sheila, Mademoiselle Zuleta, es feliz, alegre, cómico, extrovertido y sensual, estas características para ella se plasman en esta imagen donde se puede ver su atuendo burlesque y el sentimiento que este baile causa tanto en Sheila como en su personaje: “Por la gestualidad, por los accesorios, por la alegría, y al mismo tiempo está feliz y está con su corset. Me gustaría transmitir con esta foto la alegría. Soy alegre, le hecho ful ganas a todo” (Sheila, 2015, entrevista).

La fotografía escogida por Sheila tiene un fondo negro, donde resaltan sus abanicos de plumas rojas. Estos accesorios burlesque son muy significativos para Sheila, además del corset estas herramientas son para ella esenciales para lo que ella concibe como burlesque y por tanto, esenciales para el proceso mediante el cual ella construye su personaje burlesque:

...Mademoiselle Zuleta es una chica súper extrovertida, súper libre con su cuerpo. Súper alegre, súper sensual y todo eso lo expresa a través de la danza. Entonces me imagino que ese personaje a las chicas también lo pueden como que asemejar a sus historias de vida en el momento en el que están bailando. Pero también hay la parte del charleston y del swing, que es en cambio un espacio no necesariamente tiene que haber sensualidad, ni querer llamar la atención a través de movimientos provocativos o sensuales. Sino busca más la parte de alegría y en mis coreografías como un poco la comedia también, a través de la gesticulación facial (Sheila, 2015, entrevista).



Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #7)

Es complejo llegar a una sola conclusión a propósito de la evidencia recabada dentro de la sesión fotográfica y el proceso de elicitación fotográfica. En este acápite del capítulo busque a través de testimonios de las chicas encontrar puntos de encuentro entre la

fotografía, el baile y la subjetividad de las bailarinas. En este marco puedo reflexionar que la fuerza fotográfica “aquél que creo ser” (Barthes, 1990:45) son todos estos sentidos que las mujeres buscan plasmar a través del burlesque, sentidos que reafirman su subjetividad y otros que son explorados a través de la práctica.

En las imágenes este grupo de mujeres considera que exhiben una serie de valores sobre el ser mujer, valores que no son homogéneos y por tanto no convergen dentro de una sola fuerza uniforme sobre lo que este grupo cree estar representando. Me parece que esta idea de compensación de la que habla Paola es algo importante para reflexionar sobre todo este proceso, como se vio anteriormente las chicas buscan exhibir sentidos que van desde una sexualidad y sensualidad maduras y explícitas, a proponer una sensualidad inocente e inofensiva hasta buscar desplegar valores como el poder, la confianza, la imponencia y la alegría. Reconozco que muchos de estos sentidos han sido explorados por este grupo en función del burlesque. Es como si a través de la práctica estas mujeres pueden reconocer ciertas carencias y vulnerabilidades personales y complementarlas o aceptarlas dentro del baile. En otros casos la llegada de estas mujeres al espacio de la escuela pertenece un proceso de autocuración de su autoestima y su femineidad.

Siguiendo esta línea la fuerza “aquél que quisiera que crean” (Barthes, 1990:45), son todas estas características que las chicas atribuyen a su construcción del ser mujer, a las citas de mujer que resignifican y adoptan para ellas, y por tanto al personaje donde convergen todas estas negociaciones. La relación que existe entre su personaje burlesque y las compensaciones que hacen de su femineidad es evidente. El personaje pone en escena una serie de características físicas y simbólicas que ellas atribuyen a una femineidad en construcción. Una femineidad que muchas veces choca con ciertas ideas de ser mujer con las que deben lidiar fuera de la academia o incluso ideas que tienen interiorizadas y que al transgredirse les permiten experimentar sentidos de libertad. Una libertad subjetiva, física, simbólica, sensual y sexual.

La fuerza fotográfica de Barthes “aquél que el fotógrafo cree que soy” (Barthes, 1990:45) nos permite pensar al burlesque como un sentir compartido, un *performance* cuya efectividad social y simbólica es esencial para que exista un proceso transformativo para este grupo. Las chicas dependen en gran manera de los sentidos que socializan y generan dentro del espacio de la escuela. Existe una retroalimentación y

validación constante de su personaje burlesque. Pero este concepto se complejiza cuando a lo largo del capítulo se pudo visibilizar que existen varias miradas, tanto internas como externas, que permiten que todo este proceso sea verosímil.

Finalmente la fuerza “aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1990:45), se plasma dentro de la idea de cómo el burlesque es percibido fuera de la academia, en este caso incluso puede ser mi mirada como investigadora sobre el grupo. Pero la noción de Barthes no es completamente aplicable porque mi mirada, al igual que la mirada del grupo, va cambiando conforme conozco más de la vida de las chicas tanto dentro como fuera de la academia. Por tanto puedo reflexionar que esta mirada debe ser externa totalmente, y podrá ser vislumbrada cuando la práctica se enfrente a un público ajeno al espacio de Flamboyant. Esta idea será explorada en el siguiente capítulo de la tesis, cuando se abordé una muestra de baile burlesque en la escuela.

### **Consideraciones sobre ser o no ser parte del grupo**

Dentro de mi proceso de transformación en bailarina de burlesque, varias veces fui interrogada y cuestionada por las prendas que yo escogía para bailar, además de mi actitud dentro de la puesta en escena del baile. En varias ocasiones las chicas me repetían que el burlesque es un juego y que hay que divertirse, sin tener miedo del cuerpo de una. Como mencioné anteriormente yo suelo vestirme con ropa holgada y esto dentro de los cánones de sensualidad de la academia no luce apropiado, rompe con la norma:

el baile te obliga a salirte de tu zona de confort, y a experimentar contigo misma, y es algo gradual que tú vas manejando, no es todo de golpe. Es como tú te vas acoplando, y tiene que ver mucho con la persona, porque para mí hay personalidades que son más dulces, otras que son más sensuales, y otras más coquetas” (Bianca, 2015, entrevista)

Desde mi experiencia, existe una especie de canon implícito entre las chicas que practican burlesque, creo que esta norma ya está interiorizada por la mayoría de participantes del espacio antes de ingresar a la academia, por eso la práctica les resulta natural y cómoda. Pero existe otro grupo, que como yo, tuvimos que aprender a jugar el juego del burlesque que se maneja dentro de Flamboyant. Esta norma no propone que existe un cuerpo ideal para bailar, sino más bien que este cuerpo debe ser mostrado y

adornado para llamar la atención a través de la cultivación de sentidos de confianza y autoestima. Como se dijo anteriormente, la sensualidad es una actitud.

Durante uno de los ensayos generales con vestuario, antes de la muestra final del ciclo enero-mayo 2015, fui parte de un proceso de normación de la sensualidad que estaba manejando: “vamos a curarle la autoestima a la Majito” (Sheila, 2015, entrevista), fue el propósito de las chicas al indicarme que mi actitud y mi ropa no eran adecuados: “no tienes que tener miedo de mostrar tu cuerpo, es hermoso, deja de taparlo” (Karina, 2015, entrevista). “Esa falda no es bonita, es muy larga no te hace lucir tus piernas, debes descubrirte más” (Paola, 2015, entrevista), fueron algunas de las opiniones que recibí. Luego de este episodio pude notar en mis anotaciones de campo que varias compañeras me prestaron ropa y me dieron consejos para que mi puesta en escena sea más creíble dentro del grupo. Considero que este proceso de normación no tiene por objetivo mermar la autoestima de las bailarinas, sino por el contrario permitirles explorar una forma particular de ser mujer que se asemeje a las citas que se manejan en este grupo sobre esta noción.

Es una suerte de vigilancia grupal sobre la femineidad, que a la vez da cuenta de una vigilancia interna (Berger, 1989:54) a la que se someten estas mujeres para formar parte de las disciplina del burlesque. Estas mujeres buscan ser sensuales, y la sensualidad radica en ese mostrar, en ese sentir y también en ese compartir:

El burlesque para mi es una expresión de la femineidad y de la sensualidad del cuerpo femenino en un ambiente sano, es decir, que no le hace menos a una mujer porque le hace sentir bien con su cuerpo...el burlesque es muchas cosas, tiene un sentido incluso cómico, es una forma de burlarte de tus problemas fuera de la academia y además si me parece una expresión de la mujer que representa mucho más de lo que parece (Bianca, 2015, entrevista).

Este testimonio me lleva a cuestionar algo en la práctica ¿por qué es un ambiente sano el de la academia? Acaso porque es un ambiente donde la sensualidad que se busca es heteronormada y al no haber hombres en el espacio, no existe un “peligro” real de deseo. Puedo reconocer que las chicas no se desean entre sí en el burlesque, pero a través de la práctica buscan ser deseadas, la interrogante es ¿por quién buscan ser deseadas y con qué propósito? Esta interrogante dará paso al siguiente capítulo de la investigación, donde se visibilizarán las tensiones que existen en el campo a propósito de la noción de deseo.

Cuando fui cuestionada por mi femineidad, me sentí como una extranjera dentro del espacio, una extranjera a la que las chicas querían convertir en una más. Como todo espacio compartido existen reglas tácitas de interacción con otras personas, dentro de estas reglas hay una serie de sentidos visibles y exteriores acompañados por otros simbólicos. Creo que para mí en esta etapa de la investigación seguía siendo complicado sentirme una más. Cada paso era una transgresión a muchas de las nociones que tengo interiorizadas sobre el ser mujer. Creo que en teoría el burlesque me llama la atención de muchas maneras, incluso comparto esta idea de reivindicación femenina a través de la práctica, empoderando el cuerpo y la subjetividad de mujeres con cuerpos y subjetividades diversas. Pero en la práctica esta disciplina me saca constantemente de mi zona de confort y esto es parte del proceso que llevé a cabo durante toda mi investigación.

### **Reflexiones finales sobre femineidad**

El burlesque para este grupo es una actividad, un propósito y un medio. De mi trabajo de campo a través de la metodología de la sesión fotográfica y posterior elicitación fotográfica, puedo reflexionar que existe un cambio en la subjetividad de estas mujeres. El pasar de su estado fuera de la academia a convertirse en bailarinas burlesque es un proceso de transformación. La práctica les da ese espacio de descubrimiento, exploración y reconstrucción de sus nociones de mujer y femineidad. El personaje burlesque, con sus distintas máscaras, es la manifestación de este cambio y de este descubrimiento, donde una de las facetas recurrentes de encuentro es la faceta sexual y sensual de este grupo. Aceptar su cuerpo y sentirse seguras de sus formas es una manera de reconstruirse como mujeres.

Se elaboró que una de las libertades más coartadas para las mujeres en el contexto quiteño es la libertad sexual. El burlesque no es una exploración explícita de esta faceta, pero sí un autodescubrimiento del cuerpo, sensualidad y sexualidad propia.

Los sentidos de libertad que experimentan este grupo de mujeres radica en los diferentes desfoces que hacen a través del burlesque: como una práctica sensible a cuerpos y subjetividades diversas, como una ruptura de la cotidianidad y roles de este grupo y además les presenta nuevas formas de femineidad. Como se estableció en el capítulo anterior de esta investigación, esta femineidad o femineidades aparentemente

son expresiones múltiples, porque responden a otras ideas sobre el ser mujer, distintas a las que estas mujeres manejan cotidianamente; pero a la vez también están normadas y por tanto solo ofrecen opciones dentro de un estándar sobre lo femenino, con las consideraciones del cuerpo, presentación corporal y gestos que estas opciones proponen como válidas.

El estilo de vida que es recreado a través del burlesque se fundamenta en la fantasía, que es ese meterse en el personaje y performar de acuerdo a lo que este personaje representa dentro de la práctica, es decir los sentidos de pertenencia que conlleva, ese compartir que mediante la observación y participación, las hace pertenecer. Para esto este personaje propone una pose burlesque, pose donde convergen una serie de fuerzas, expectativas, miradas y entendimientos sobre el ser mujer dentro de la práctica. En este sentido el personaje y máscara burlesque ponen en escena una serie de características físicas y simbólicas que ellas atribuyen a una femineidad en construcción. Y paradójicamente se muestran cualidades que las chicas piensan que no poseen o quisieran tener. Es así que para mí como investigadora este descubrimiento, tanto interno como externo, de todas estas nuevas formas de femineidad que me son presentadas dentro del burlesque, son un reto y a la vez un acercamiento tanto a mí misma como al grupo.

## **CAPÍTULO IV**

### **SHOW: CUERPO, DESEO Y SEXUALIDAD**

*A mí me parece lindo ser deseada, no me parece que haya nada malo en eso. Me parece bonito Yo no veo nada malo en el deseo, y ni siquiera en esa idea de objeto sexual porque todos somos objetos de deseo (Paola, 2015, entrevista).*

#### **Introducción**

En este capítulo se buscará reflexionar sobre los diferentes tipos de negociaciones que atraviesan la mirada de género del grupo de burlesque de Flamboyant. Por un lado las clases, abordadas dentro de capítulos anteriores de esta investigación y por otro, la de los shows. Teniendo como concepto clave de análisis a la cita sobre el ser mujer que se hace dentro de las presentaciones de Flamboyant, noción donde prima la reiteración del rol femenino (Butler, 2001b:302) que permite el burlesque. A lo largo del texto se planteará cómo la construcción de las muestras de baile está aparentemente pensada para una mirada heterosexual masculina, construcción que juega con estrategias de seducción heteronormadas donde las chicas asumen su femineidad a través de distintas negociaciones, que van desde la relación que construyen entre su sexualidad y la sexualidad que propone el show burlesque, la relación mujer-mujer en el show, el entendimiento que tienen sobre las nociones de cuerpo y deseo, entre otros elementos que serán discutidos en este capítulo.

Para esto, a través de testimonios de las bailarinas, se buscará construir y analizar discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque, elaborando la noción de “cuerpo sexualizado y erotizado” a partir de la mirada de Berger sobre los conceptos de “examinante” y “examinada” (Berger, 2000:54), como elementos que constituyen la identidad y sexualidad de las mujeres (Berger, 2000:54), con el propósito de problematizar cómo la sexualidad de este grupo de bailarinas, en el marco del espectáculo, responde a lógicas heteronormadas de interacción.

Aquí también se recurrirá a la discusión de Mulvey (1989) a propósito de la mirada interiorizada que tienen las mujeres sobre sí mismas y su sexualidad, y cómo la diferencia sexual en la representación de hombres y mujeres radica en que las mujeres son percibidas como una imagen sexual pasiva y por tanto representadas como un objeto sexual ante la mirada y fantasía masculina (Mulvey, 1989:19). Esta postura será

complejizada a través de la discusión de Marcus (2006) sobre los mecanismos simbólicos que se utilizaban en la era victoriana como un soporte para que las mujeres puedan asumir sus futuros roles femeninos, proponiendo que dentro de este aprendizaje convergen negociaciones relacionadas con el deseo, la sexualidad y sensualidad femenina (Marcus, 2006).

Siguiendo esta línea de pensamiento, se tomará la postura de Foucault (1989) sobre la construcción de la noción de “sexualidad” como una forma de control (Foucault, 1989), para proponer que existe un límite del discurso sexual en el burlesque, y la aparente liberación del mismo sería aceptable porque pasaría por un proceso normativo que indica qué formas de sexualidad son aceptables (Foucault, 1989:20) y por tanto qué experiencias sobre el ser mujer (Braidotti,2000) son valoradas en el espacio. Esta idea es clave porque nos permitirá reflexionar sobre los cánones o referencias que usan este grupo de bailarinas, tanto en el marco artístico como en la construcción de su mirada de género.

Del mismo modo se buscará problematizar al burlesque como una mercancía que también se hace deseable a partir de entender al cuerpo como la última frontera de consumo. En palabras de Andrade (s/f): “...el cuerpo es, por tanto, expresión de una determinada economía política, con el valor sensual de la imagen corporal determinado por criterios de producción y consumo” (Andrade, s/f: 2). Y en este sentido, al entender el concepto de “cuerpo” como una mercancía podremos reflexionar en la presentación personal de las bailarinas durante los shows como una expresión exterior de una subjetividad interior, entendiendo al acto del vestir, como una manifestación del deseo de los sujetos: “El vestido se transformó en el dispositivo que verbalizaría estos códigos motivados por la expresividad del cuerpo. Ya en sí mismo, el vestido tiene un valor simbólico que supera al funcional: traduce los deseos de quien lo posee y también del medio que ha introducido un determinado uso” (Cifuentes, 1999:18).

Todo este tejido teórico nos permitirá explorar, a través de graficar una muestra de baile dentro de la academia, qué piensan o cómo se enfrentan a todas estas negociaciones de su sexualidad las bailarinas de burlesque, construyendo estos discursos a través de problematizar si el show en efecto está hecho para una mirada heterosexual masculina o conlleva otros sentidos simbólicos particulares para este grupo de mujeres.

## **Mix & Match Noir**

“Mix & Match” fue la cuarta muestra de burlesque amateur de la escuela de baile Flamboyant, correspondiente al ciclo de clases enero-mayo 2015. El nombre del show se debe a que además de ser una muestra de baile burlesque, también existieron fusiones con otros estilos de baile neoburlesque como cabaret jazz, charleston, tap y hip hop.

El viernes 15 de Mayo del 2015 fue el estreno del show, la academia se llenó de luces, comida y colores para recibir a las más de treinta personas que participaron del evento. Para evitar cualquier inconveniente por el contenido de las coreografías, el público estuvo conformado principalmente por personas mayores de edad, este antecedente anticipa la carga de erotismo que maneja el show y cómo esta carga es manejada por la escuela de baile:

Para niños no todavía, yo creo que puede estar desde los catorce años en adelante. Hay personas que dicen tal vez desde los catorce no, porque son todavía están muy chiquitos, pero la información está tan pronta en el internet, hay tanta información y no me parece una información mala, me parece que al contrario, mientras esto obviamente tenga un criterio con respeto hacia el público y más que nada hacia uno mismo, puede ser visto desde los catorce años en adelante por muchas personas, todo tipo de personas (Sheila, 2015, entrevista).

Desde las ocho de la noche la gente empezó a llegar a la escuela, todos eran dirigidos a una sala de espera donde una de las bailarinas vestida completamente con un estilo cabaret los recibía y les vendía las entradas. Rápidamente la sala se llenó y el resto de invitados tuvieron que esperar en otros espacios de la academia. Los telones de la sala de baile estaban cerrados. Luces amarillas y rojas palpitaban a través de la tela. Unas gradas negras en el fondo y cortinas blancas daban el ambiente de un escenario íntimo de burlesque.

Los dos días de presentación las entradas se agotaron rápidamente, el día sábado algunas personas lograron ingresar con la condición de sentarse en el suelo sin interrumpir la muestra de baile. Cabe destacar que como se mencionó en capítulos anteriores, la escuela trabaja dentro de una casa adaptada con distintos elementos para que funcione como una academia de baile. La presentación se realizó en el salón principal de Flamboyant, que corresponde a lo que sería la sala de la casa. El espacio es limitado en este sentido, y la cercanía que existe entre las bailarinas y el público, propone una dinámica particular dentro de las presentaciones tanto para las estudiantes

como para los espectadores. Es una forma de exposición no gradual el pasar de los ensayos a los shows, las bailarinas pueden ver los rostros y miradas de todos los asistentes, y estos a su vez ven claramente todas las formas y movimientos de las bailarinas:

...en la muestra, que es el momento donde uno se muestra a otras personas, eso fue complicado por los nervios y por lo cerca que está la gente. Porque esto de las coreografías puedes sabértelo muy bien, pero si tú no tienes la actitud, tú te puedes sentir hermosa, pero si no muestras eso, con tu expresión, la gente no lo percibe. Entonces para mí, eso fue lo complicado, hacer que este proceso interno se muestre con esto de la gestualidad...un poco preguntábamos a la profe, qué tengo que hacer para verme más coqueta con la cara y obviamente como cada mujer es distinta, es un proceso propio. Tal vez mi propósito era mostrar como otra cara mía, una mujer más atrevida, como que no le importa nada, como más dominante incluso diría yo. Por ciertas partes específicas de la coreografía, en la que nos sacábamos la falda por ejemplo, yo tenía que ir al frente y ver a la gente y sacarme la falda mientras veía, eso es algo que a mí me cuesta un montón. No solo el hecho de sacarte la ropa, sino el ver a la gente, a alguien que no conoces a los ojos. Y uno por lo general en la calle, le cuesta mucho ver a alguien a los ojos, pero me gustó porque yo entro en un personaje, no es que yo vaya a hacer eso. Tal vez inconscientemente algo si se modifica dentro de uno y uno se siente más capaz de hacer ese tipo de cosas (Salomé, 2015, entrevista).

Esta cercanía física, puedo reflexionar, un poco rompe la separación simbólica que existe entre la puesta en escena y la audiencia. Esta interacción en ciertos momentos puede incluso resultar incómoda para ambas partes, por distintas razones. Por ejemplo la falta de una separación adecuada entre el público y el show no permite una perspectiva adecuada para apreciar el baile y la atención se centra especialmente en los mínimos detalles de los cuerpos y atuendos de las bailarinas: “no creo que es incómodo pero si es más real, pueden ver claramente todas nuestras imperfecciones, pero eso no hace que el show sea menos interesante, solo es diferente” (Sara, 2015, entrevista).

Las coreografías mezclaban dimensiones cómicas y sensuales. La adaptación burlesque para esta muestra partía de un entendimiento de esta práctica como un espacio de humor, provocación, sátira y sensualidad: “por el placer de transgredir, provocar y parodiar sobre nuestra noble sociedad, en la cuarta muestra show 'Mix & Match Noir', a cargo de Flamboyant, la danza te permitirá descubrir, solo si te dejas llevar por la tentación, los personajes más sombríos y alegres que viven en ti” (Sheila, 2015, entrevista).

El montaje de las coreografías de burlesque estuvo a cargo de la profesora Sheila, en acuerdo con las bailarinas. En total dentro de la muestra de baile se realizaron seis intervenciones burlesque, tres del grupo de chicas y tres del grupo de mujeres adultas:

Para la presentación de mayo mi grupo de burlesque se subdivide en dos: el grupo de chicas y el grupo de mujeres grandes. Entonces el grupo de chicas manejábamos un estilo más neoburlesque, *pop dance* o más tipo *heels*. Canciones que utilizan bastante el piso, que tienen énfasis en movimientos más acrobáticos. Y el otro grupo que es de mujeres más adultas lo que busco más en ellas es que se vea fluidez, que se vea más sensualidad. Que las mujeres puedan despertar más el lado femenino porque siento que tienen más necesidad que el otro grupo. Es como que el otro grupo es un poco más libre en este sentido, entonces trato de ir de acuerdo al grupo y sus necesidades (Sheila, 2015, entrevista).

A partir de ciertas reflexiones de las bailarinas sobre su experiencia dentro de la muestra, se buscará entender distintas negociaciones que hace este grupo de mujeres con las nociones de cuerpo, sexualidad y deseo a través de la puesta en escena del show burlesque.

### **Discursos del cuerpo sexualizado y erotizado dentro del burlesque**

En el marco de las seis intervenciones burlesque realizadas en la presentación “Mix & Match Noir”, la primera participación de la noche fue del grupo de mujeres más jóvenes con una coreografía tipo charleston. El fondo musical escogido fue la canción “Putting On The Ritz”, la versión del grupo “The Pasadena Roof Orchestra” (1983). El atuendo de esta coreografía estuvo conformado por sombreros de copa, guantes blancos, corbatines negros, indumentaria negra (pantalón corto negro, trusa de baile negra con encaje y mallas tipo pescador) y zapatos de baile (principalmente zapatos bajos tipo jazz). El maquillaje integraba una fusión de influencias estilo años veinte (labios de color rojo o vino intenso, pintados con forma de corazón) y maquillaje de mimo (tez blanca aporcelanada, cejas marcadas, ojos delineados en la parte superior con color negro y rubor colocado en forma circular sobre los pómulos). Esta coreografía tenía una intención cómica, los movimientos eran rápidos y divertidos, con una coquetería inocente:

En el burlesque influye mucho que tienes esta tendencia de representar tendencias pasadas, y en el charleston nos vestimos de hombres y nos ponemos terno y un bigote, pero eso no se está innovando aquí sino

que recurre a una innovación previa. Es como que estás recurriendo a otra era a algo que rompió algo, pero no es exactamente aquí donde se está rompiendo, es como una recuperación más que como una propuesta (Sara, 2015, entrevista).

Dentro de la programación de la muestra, la segunda intervención burlesque fue realizada por el grupo de mujeres mayores, la coreografía era estilo cabaret con el fondo musical de la canción “Fallin’” (2001) de la cantante Alicia Keys. En la coreografía se utilizaron sillas como utilería, el atuendo de las chicas era tipo cabaret: corset, boas de plumas, ligueros, tutus, zapatos de baile con un tacón pequeño, un maquillaje que buscaba resaltar los ojos y labios de las bailarinas y pestañas postizas. Su puesta en escena era más explícita, el atuendo y los movimientos sensuales buscaban llamar la atención del público de una forma consiente. El climax del baile era un momento en que las chicas se subían en las sillas para bailar, y luego de forma coreografiada se apoyaban en el espaldar de las sillas y caían con las piernas a los lados de la misma:

A mí me gusta la de las boas y las sillas porque cuando hicimos por primera vez con Shei y nos indicó lo que quería que hagamos, a mí casi me da algo, yo le dije “¿profe y como nos vamos a subir y como nos vamos a lanzar así, eso no vamos a poder?” y Sheila me contestó “Kari usted siempre es así, claro que van a poder” y yo pensaba no es que eso está muy difícil. Y que luego de eso haya salido la caída de impacto como nosotros pretendíamos, los dos días, fue para mí una satisfacción (Karina, 2015, entrevista).

La siguiente intervención burlesque dentro del programa fue del grupo de chicas más jóvenes, la coreografía era estilo neoburlesque, con el fondo musical de la canción pop “I’m a slave for you” (2001) de Britney Spears. Esta coreografía en un inicio estuvo pensada con la canción “Baby One More Time” (1999) de la misma artista, razón por la cual el atuendo de las bailarinas era una emulación del atuendo utilizado por la cantante en el video musical, básicamente una indumentaria de colegiala sexy, que será elaborada con mayor detalle más adelante dentro de este capítulo.

Luego en el programa seguía la participación burlesque del grupo de mujeres mayores, con la versión “Sway” de Rosemary Clooney (1959), la coreografía integraba nociones leves de *stripdance*, las chicas empezaban el baile con ligueros y camisas blancas de hombre, luego poco a poco se las retiraban, y había un cambio musical con la canción “Slow” (2003) de Kylie Minogue. En este espacio los movimientos de las bailarinas se hacían más lentos y sugerentes. En un punto de la muestra las chicas se

retiraban las faldas y ayudaban a sus compañeras a retirarse los ligeros. En varios momentos de la coreografía existía una suerte de coqueteo entre bailarinas a través de distintos movimientos y pasos de baile, por ejemplo en una parte del baile las bailarinas se abrazaban formando una fila de espaldas al público, luego en un quiebre musical dos de las cuatro chicas se agachaban y sus otras dos compañeras pasaban las manos de la espalda a los glúteos en el mismo abrazo. Esta estrategia de seducción o coqueteo entre compañeras también fue utilizada en las dos intervenciones finales de burlesque, tanto del grupo de mujeres jóvenes como del grupo de mujeres adultas.

La participación final del grupo de mujeres jóvenes fue estilo neoburlesque, tuvo de fondo la canción del artista Bobby Newberry, "Flight From Paris" (2015), las chicas emplearon maquillaje dorado, vestidos cortos ceñidos al cuerpo de color negro, mallas tipo pescador o ligeros, y varias cadenas doradas que se ajustaban a los cuerpos de las bailarinas con distintos diseños. En esta coreografía también existían una serie de pasos y movimientos que sugerían una suerte de flirteo entre bailarinas, como el mirarse sugerentemente al bailar, acercarse a una compañera y acariciar su pierna mientras se hacía un movimiento de baile que implicaba doblar las piernas y bajar el cuerpo moviendo las caderas :

Ósea en el uno era como un coqueteo así de complicidad, y en el otro era como cuando en esas películas antiguas les ayudaban a vestirse y les ponían los corsets. Y como entre todas se arreglaban, y es algo que no hay ahora, ósea cada quién cada quién. Y era más como eso como complicidad entre todas las chicas, ser libres y disfrutar unas de las otras, pensar que linda estás, yo también, y eso. Solo que las personas ya lo vieron como así algo medio raro, también cada quien a lo que le perciba. Son libres de pensar lo que quieran (Sheila, 2015, entrevista).

Dentro de estas coreografías creadas principalmente por la profesora Sheila para la muestra de baile existían una serie de gestos y movimientos que indicaban una suerte de flirteo entre compañeras. Puedo reconocer que esto podría indicar un reflejo de una mirada heterosexual masculina que atraviesa al grupo a la hora de entender su sexualidad y sensualidad dentro del burlesque puesto en escena, ya que como se verá más adelante, no hablan directamente de una atracción entre las mujeres que están ejecutando dichos gestos, pero sí de un proceso que de cierta manera cumple con la fantasía masculina de ser seducido por un grupo de mujeres que a la vez se seducen entre sí. Parte de la investigación consistió en tratar de entender qué piensan, o cómo se enfrentan a este proceso las bailarinas. Es decir, cómo pueden lidiar con el deseo que

pueden despertar en el público y a la vez cómo conciben esa capacidad de negociar con su sexualidad a través del burlesque. Las sospechas bajo las que se guiaron las entrevistas a las bailarinas y los acercamientos al campo de estudio, fueron pensar que esta negociación podría ser tal vez un “juego”, una reafirmación de su sexualidad, una fuente de seguridad o empoderamiento, entre otras ideas similares. A continuación estos supuestos se tratarán de vislumbrar a través de distintos testimonios de las participantes de Flamboyant, como revela el caso de Sara:

Es un concepto un poco ochentero y aquí si vivimos un poco atrasados en ciertas cosas, es como esa idea de que los hombres gustan mucho de la acción chica-chica, creo que influye un poco eso, pero que no es necesariamente lo que está buscando Sheila, pero puede estar guardado en su imaginario de sensualidad. Que es como un acto que en la actualidad es vetusto, porque ya no es un tabú. El lesbianismo está ahí, y pueden ser dos gordas horribles, y esa idea de que el lesbianismo es sexy yo entiendo que ya no funciona así porque cada vez es más común que conozcas gente homosexual. Entonces ya no es un objeto sexual y sexy (Sara, 2015, entrevista).

Al tratar este tema de la seducción entre compañeras con las alumnas de la academia, pude notar que desde distintas posturas las chicas coincidían en que esta estrategia de seducción es para el público, y puede tener distintos propósitos, como el de coincidir con un imaginario de sensualidad tradicional sobre la sexualidad de las mujeres, pero que desde su experiencia como bailarinas, tiene un sentido más profundo de exploración del baile con el resto de compañeras, una suerte de complicidad dentro del burlesque: “es el disfrute de sentirse una misma y compartir eso con otra mujer, independientemente de tus preferencias sexuales, no creo que tenga nada que ver, pero no sé, es la complicidad creo yo, estamos haciendo algo travieso y nos estamos contando con la mirada” (Salomé, 2015, entrevista).



Autor Fernando Ernesto Torres (Fotografía #8)



Autor Fernando Ernesto Torres (Fotografía #9)

Berger (2000) elabora la idea de cómo la sexualidad y sensualidad femeninas son nociones que están construidas para alguien más: “el cuadro está pensando para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella” (Berger, 2000:63). Si estos gestos de seducción no tienen relación directa con la preferencia sexual de las bailarinas, pero corresponden a un lugar común del imaginario de sensualidad que deben representar las mujeres dentro del contexto global donde se ubica la disciplina del burlesque, entonces existiría un quiebre entre el trasfondo de la práctica durante las clases y la puesta en escena del baile. La práctica del burlesque para este grupo de mujeres reiterativamente sugiere que es un espacio de libertad -sexual, subjetiva y física- donde se puede explorar distintas expresiones de sensualidad que no atañan estereotipos sobre los cuerpos, formas y subjetividades de las participantes. Pero este propósito dentro de los shows y las muestras públicas de la disciplina, no parece coincidir con esta idea de libertad ya que se pueden constatar lugares comunes de seducción que corresponden con una mirada heterosexual masculina en el baile: “son las expresiones de una mujer que responden con un encanto calculado al hombre que ella imagina que la está mirando... aunque no le conozca. Ella ofrece su feminidad para que la examine” (Berger, 2000:64).

Desde mi experiencia dentro de Flamboyant, y a través de los distintos acercamientos que puedo rescatar de mi diario de campo, considero que esta negociación de la sensualidad y sexualidad que hacen las bailarinas a través del burlesque, es más compleja que una mera reafirmación de una fantasía masculina.

Reconozco que esta puesta en escena en efecto es parte de ese proceso de liberación del que se ha hablado en diversas ocasiones durante este trabajo de investigación, en el sentido de que en muchos casos particulares para las bailarinas el despertar deseo o admiración en otras personas, puede ser un camino tácito para recuperar, resignificar e incluso curar su autoestima. Esto me hace pensar que incluso es parte del proceso de convertirse en mujeres bailarinas de burlesque, ya que a través de estos mecanismo se establecen y socializan el papel de las chicas dentro de la escuela, es como si estos mecanismos les indicaran hacia donde está dirigido su rol como mujeres dentro del burlesque, y por tanto en esta suerte de aparente “deseo” femenino entre mujeres radica una socialización del ser mujer (Marcus, 2006). Un camino donde prima su sentir y su postura personal frente a lo que están haciendo, pero que nunca puede desvincularse completamente de percepciones de otras personas:

Mis papis estaban felices, toda nuestra familia porque todos nos apoyan un montón. Por ejemplo mi sobrina, la hija de Kari, es la chica que es la presentadora. De hecho tanto nos apoyan que hasta se ponen tristes cuando saben que mi hermana no va a seguir bailando. Para ellos no es fuerte, les gusta, porque dicen que se nos ve felices (Paola, 2015, entrevista).

Esto pude evidenciar también luego del primer día de la muestra de baile, cuando dos chicas desconocidas para una de las alumnas se le acercaron y le felicitaron por el show, dándole a entender que su participación en el mismo les había inspirado y había hecho una diferencia en sus vidas y esto tuvo una repercusión positiva en cómo se miraba esta chica frente al baile burlesque:

Me sentí súper bien la verdad, es algo que nunca hubiera esperado ser: alguien que inspire. Nunca hubiera pensando que podía inspirar a alguien a través de un show sexy, es como que nada que ver, fue súper loco y hermoso. Para mí es otro nivel haberle llegado de otra manera a alguien, me llenó de orgullo y me subió el autoestima. Yo no soy bailarina, hubiese esperado eso con cualquier otro tipo de expresión artística que yo me dedique a hacer, pero no con el baile, porque yo nunca he pretendido ser bailarina. Esto es algo que se cruzó por mi camino, me gustó y del intentar algo y llegarle a alguien con ese algo, me parece súper denso (Sara, 2015, entrevista).

Cumplir de cierta manera con la expectativa del público sobre lo puede ser o no ser sensual, no es un objetivo central dentro del burlesque que desarrolla este grupo de mujeres, pero de cierta manera, cuando se transgrede otros sentidos profundos sobre los

cuerpos, formas y subjetividades de las participantes de este espacio, me doy cuenta que debe existir todavía alguna conexión para que el show sea aceptado por el público. Es una relación compleja, donde prima la subjetividad y propósito individual de cada participante, y a la vez propone a la academia y al burlesque como mercancías que deben todavía responder a un contexto y un mercado más amplio que el espacio de baile. Este contexto mayoritariamente mercantil, sitúa al burlesque de Flamboyant como un consumo de un estilo de vida: “la cuestión de los placeres emocionales del consumo, los sueños y deseos celebrados en la imaginaria de la cultura consumista y en determinados lugares de consumo, que suscitan de distintas maneras una excitación corporal directa y placeres estéticos” (Featherstone, 1991:38). Es así que la fantasía burlesque (Zizek, 2005) les permite a estas mujeres acceder al placer y el goce de objetos materiales que se proponen como escapismos no ideológicos (Zizek, 2005), y que insertan a estas mujeres en procesos de subjetivación de sus cuerpos y de sus vidas (Zizek, 2005) en función de esta fantasía.

Además de esta reflexión, puedo rescatar que parte de esta puesta en escena evidencia el pensamiento binario hombre/mujer que tienen las chicas a la hora de construir su femineidad. Esto se abordó también en el segundo capítulo del trabajo, cuando se reflexionó cómo incluso otras experiencias del ser mujer son invisibilizadas, al no corresponder con los cánones de femineidad que son rescatados a través del burlesque. Es así que se puede reconocer que la experiencia de ser mujer para las alumnas de la escuela, no cuestiona ninguna variable económica, política, social y cultural, que condicione dicha experiencia (Braidotti, 2000: 30). Lo “femenino” y el ser “mujer” para este grupo -al menos dentro del baile- son nociones que parecerían ser universales, sin reconocer que existen construcciones diversas, que responden a circunstancias y subjetividades diversas.

Esto se elaborará a continuación mediante una de las entradas de mi diario de campo donde busco hablar sobre una de las tantas citas de femineidad que se busca cumplir a través del burlesque:

### ***Pasar la sensualidad del ombligo al escote***

Uno de los atuendos escogidos por las alumnas para interpretar una coreografía dentro de la muestra “Mix & Match Noir” fue el de “colegiala sexy”. Faldas cortas

(preferiblemente tipo escocesas), camisa de colegio blanca desabotonada en la parte del escote, brasieres con encaje, y medias de colegio hasta la rodilla complementaban el vestuario. La banda sonora de esta coreografía estaba a cargo de una canción de la cantante Britney Spears: “Baby One More Time” (1999). En el video musical de esta canción la artista opta por este vestuario de colegiala sensual. Esta emulación de sensualidad me lleva a reflexionar cómo a pesar de que los cuerpos, realidades y subjetividades de estas mujeres responden a otros cánones de belleza menos tradicionales, que no están estrechamente ligados a estereotipos rígidos sobre el cuerpo y las formas, ellas buscan una manera de que estos lugares comunes se adapten a ellas.

La cantante en el video tenía 16 años, las mujeres que interpretábamos esta reversión del video musical estábamos sobre los 25 años. La imagen de la artista encarnaba una suerte de sensualidad inocente, como una niña que aparentemente no es consciente de su sexualidad, pero que a la vez puede jugar con el deseo del espectador. La imagen de las bailarinas era explícita, propia de una sexualidad madura. Siguiendo con esta idea, la atención que existe en el ombligo de la artista del video musical puede ser símbolo de una sexualidad no formada, un cuerpo que está todavía en crecimiento y cuyo atributo más llamativo es un estómago plano y formas infantiles.

En mi grupo de baile, por nuestras contexturas medianas y gruesas no nos sentíamos cómodas con usar el disfraz de colegiala con una blusa que muestre el ombligo, entonces el atuendo escogido se modificó para que nos sintamos cómodas al bailar, propiciando que el punto de atención esté en la blusa desabotonada en el escote. Aquí existe un punto de reflexión muy interesante: la sensualidad pasó del ombligo al escote. El cuerpo juvenil e inocente de la cantante, se contraponen con esta identificación con el escote, que podría verse como símbolo de un cuerpo formado de mujer adulta. Este cuerpo maduro no es perfecto, tiene curvas, marcas, excesos, una edad adulta, ha tenido otras experiencias y es en esta sexualidad explícita en donde se diferencia de la referencia “inocente” inicial.

La atención en el busto de estas mujeres simboliza todas las cargas que tienen los cuerpos de las bailarinas, territorios donde se evidencian otros excesos no infantiles que conlleva el ser mujeres adultas, profesionales, mamás, esposas, novias, hijas. Este paso de la sensualidad del ombligo al escote no es inocente, quiere denotar que las mujeres que están bailando son mujeres formadas, con cuerpos “reales”, vidas “reales”

y sexualidades adultas que buscan un desfogue a todas las cargas emocionales que conlleva la categoría “mujer”, y dentro de esa categoría el cumplir con todas las obligaciones y papeles que implican ese “ser mujer”:

En la oficina hay más responsabilidad y como te ven tus clientes, como la persona seria que debes presentar todo en las fechas indicadas y tienes un nombre que cuidar. Yo siempre he luchado por eso, estoy tan sumida en mi mundo profesional y esto del burlesque te hace explotar tu otra parte que si no la exploras se va muriendo: la parte sensual que como mujer te hace sentir libre. Porque eso ha sido para mí el burlesque en este año y medio que estamos en la academia. Darme ese tiempo que nunca lograba darme, porque estaba sumida en el trabajo. Es darte cuenta que a los 41 años, mis hijos están grandes, pero todavía tengo esa sensualidad en mí y la puedo disfrutar. Y hay gente que te manifiesta eso, te dicen “qué lindo, qué buen cuerpo” y te hacen sentir bonito. Es ese espíritu de hacer lo prohibido, yo siempre me he caracterizado por luchar mucho, pero a la vez me choca la parte en que todo está establecido y todo igual. Me gusta más cuando se rompen las reglas, he roto las reglas mucho en mi trabajo, en el buen sentido. En ser generosa con mi conocimiento por ejemplo. He roto las reglas porque la contabilidad ha sido siempre cerrada. Y hay del que le indique a un asistente cómo funcionan las cosas, y yo lo he hecho, me gusta compartir lo que sé. Acá también puedo hacer eso, rompo las reglas de mi misma. De buscar lo que a mí me hace sentir libre, mejor, feliz. A tener mejor memoria. Yo no podía los primeros meses y darme cuenta ahora que hago coreografías de tres minutos. Es el hecho de interiorizar el baile en uno, como dice Sheila (Karina, 2015, entrevista).

La diferencia entre una sexualidad juvenil y una sexualidad madura se evidencia de forma exterior en los cuerpos de las bailarinas y en la subjetividad que maneja dichos cuerpos. Subjetividad que como se verá más adelante propone otros sentidos hacia la noción de cosificación de las formas corporales.

Mulvey (1989) a partir de sus reflexiones sobre la representación de las mujeres en el cine, sugiere que esta forma de sensualidad y erotismo con que se concibe lo femenino, responde a un contexto de desigualdad entre hombres y mujeres, donde el placer de mirar propone a la mujer dentro de un rol pasivo: las mujeres son concebidas como un objeto sexual o de contemplación erótica y por tanto su sensualidad no debe ser amenazante (Mulvey, 1989:19). El argumento de Mulvey puede explicar de cierta manera esta estrategia de sensualidad inocente y pasiva del video musical original de la artista Britney Spears, pero para analizar la cita sobre el ser mujer que se hace dentro de este grupo de bailarinas de burlesque se debe complejizar el panorama al evidenciar que

la puesta en escena es una emulación resignificada que quiere visibilizar una sexualidad formada y “real” y una actitud ante dicha sexualidad que se plasma en el cuerpo de estas mujeres. Para esto es necesario tomar la mirada de Butler (2001b), quien define a la performatividad de género como: “una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo” (Butler, 2001b:302). Estos actos son citas heteronormativas permanentes que constituyen la identidad de género y se plasman en el cuerpo y subjetividades de las personas a partir de la naturalización de dichos actos (Butler, 2001:302).

Existen varias citas sobre el ser mujer dentro del burlesque que han sido visibilizadas a lo largo de este trabajo, citas que permanentemente insisten en la femineidad como una actitud corporal, una interpretación subjetiva y una puesta en escena material que se manifiesta a través de distintas formas: “en los gestos más suaves, más delicados, porque siempre atribuyes el yang que es lo fuerte y en cambio el Ying que es lo femenino, lo delicado, suave, dulce y coqueto. Deben ejercer gestos con las manos y con los labios y no fuertes y atrevidos, sino sublimes” (Paola, 2015, entrevista). Aquí se puede notar claramente el pensamiento binario de género que atraviesa al grupo, la división indiscutible entre hombre y mujer.

El argumento de Butler sobre el despliegue de género reafirma una gama de opciones no consolidadas (Butler, 2001b:302), pero la cita sobre el ser mujer que se hace en este grupo responde a estos referentes de sensualidad que insisten permanentemente en ciertos lugares comunes de la estética de las mujeres, pero a la vez buscan modificarlos para que calcen con el contexto específico de este grupo.

El quiebre que existe en la sensualidad, al pasar del ombligo al escote, también podría leerse como una ruptura del estereotipo de sensualidad dado por el video musical, pero a la vez también se puede considerar que existe una gama consolidada de las formas de sensualidad a las que las participantes de este espacio pueden acceder y que son intercambiadas de acuerdo a sus necesidades. Foucault (1989) propone al control de la sexualidad como un proceso de aparente liberación de los discursos sexuales, donde en realidad hay una normación que indica qué formas de sexualidad son aceptables (Foucault ,1989:20). Si las diferentes citas sobre el ser mujer (Butler, 2002:326) que se hacen dentro del baile burlesque tienen sus límites, y en este marco son apropiadas y resignificadas por las chicas para que funcionen dentro de su contexto

particular, estas resignificaciones tienen como base un pensamiento binario sobre el género y por tanto sobre sus construcciones particulares de ser mujer, construcciones que encajan con esta mirada binaria y explican otras posturas sobre la sexualidad y sensualidad que les corresponde como mujeres.

### **Cuerpo, cosificación y deseo**

Parte de los objetivos de esta investigación radican en entender cómo funciona la negociación de sentidos en el burlesque, donde se asumen roles femeninos aparentemente sexuados y cosificados dentro de un baile que también construye una subjetividad de liberación sobre el ser mujer. Esta liberación se pudo evidenciar a lo largo de este trabajo de investigación en la forma en que el baile es sensible a cuerpos y subjetividades distintas, en el esparcimiento que promueve la práctica como un rompimiento de la cotidianidad de las bailarinas y a la vez una resignificación subjetiva de los sentidos del burlesque por parte de las participantes de la academia. Con respecto a lo antes planteado, también se pudo visibilizar que en ciertos niveles esta liberación está normada y responde a lugares comunes sobre una sexualidad y sensualidad femenina. Siguiendo esta línea, entender cómo este grupo de mujeres lidia con la relación que puede existir entre la práctica del burlesque y la cosificación de sus cuerpos, es importante para visibilizar cómo funciona este proceso de negociación entre su subjetividad y las contradicciones que aparentemente traerían el que sea un proceso compartido y no personal como se ha planteado en repetidas ocasiones. Además de enriquecer enormemente el panorama sobre las distintas miradas de género que maneja el grupo:

A mí me parece lindo ser deseada, no me parece que haya nada malo en eso. Me parece bonito Yo no veo nada malo en el deseo, y ni siquiera en esa idea de objeto sexual, porque todos somos objetos de deseo. Somos seres humanos, entonces si alguien va a verlo así, tampoco tiene porque ser malo. No veo ningún tabú en esto. Quieres ver esa parte tuya sensual y quieres disfrutarla con alguien más en la sexualidad también está bien, no veo donde está el problema. Inclusive lo que muchas personas pueden escandalizarse como que uno debe tener una pareja formal, puede ser que conozcas a alguien y te llame químicamente y quieres disfrutar con esa persona y entregarte al deseo ¿por qué estaría mal visto? Si lo vas a disfrutar intensamente. A menos que sea la persona en si la que ya lo comercialice ósea haga ya la situación muy densa, pero es como tener un cuchillo en tu casa y depende de cómo lo utilices, si es para cortar una manzana o para matar a alguien. Pero el objeto como tal depende de cómo tú lo

manejas. Entonces si tú me dices si me molesta que el otro me vea como un objeto sexual, pues no lo hace, porque en este sentido que yo te propongo es halagador (Paola, 2015, entrevista).

Berger (1989) plantea que la representación femenina difiere de la masculina en gran medida porque lo femenino responde a fuerzas exteriores, lo físico, la presentación personal, lo visto (Berger, 1989:54). Estas fuerzas se traducen en cómo las mujeres son mostradas como un objeto (Berger, 1989:55) y por tanto naturalizadas como examinadoras constantes de este tipo de femineidad exterior, prolongación de su identidad como mujeres (Berger, 1989: 54): “Y así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos de su identidad como mujer” (Berger, 1989:54). Esta relación entre “examinante” y “examinada” llevaría entonces a que las mujeres naturalicen ciertas actitudes y percepciones sobre sus cuerpos y sus identidades, la cosificación por tanto sería natural dentro de este esquema donde las nociones de “objeto sexual” y “cosificación” responderían a esta mirada de género en particular sobre el ser mujer: “esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres su propia feminidad” (Berger, 1989: 73).

En el testimonio de Paola se puede ver cómo el deseo, sea por parte de un tercero o un deseo propio, también es una forma de reivindicación de la autoestima de estas mujeres. Este deseo responde a ciertas ideas sobre lo que significa la sensualidad en el burlesque y es en esta especie de negociación donde existe una suerte de empoderamiento a través de controlar el deseo del espectador -en este caso un espectador heterosexual masculino interiorizado y otro exterior simbólico que sería el público durante los shows- que les indica si el proceso es verosímil no solo para ellas sino que también debe tener una cierta eficacia social.

Esto me lleva a reflexionar sobre una idea: ¿si una mujer asume la cosificación como una fuente de empoderamiento, sigue siendo un proceso de cosificación meramente o es un proceso complejo mediante el cual se subjetivan valores de autoderterminación e incluso de representación de una madurez sexual? :

Esa cosa de la cosificación femenina es súper relativo, porque si tú te utilizas como objeto sexual ¿quién puede juzgarte o decirte qué hacer? y ahí es cuando se rompe esta idea de cosificación. Si tú estás

jugando, y eso también tiene mucha influencia en el burlesque, por esta tendencia medio burlesca y cómica, que es algo que Sheila trata de rescatar en el baile y es muy enfática para que el público no se olvide de eso, con el charleston específicamente, eso recuerda que esto es liviano, es como un experimento. Estas experimentando con la coreografía, contigo, que puedes dejar la academia e irte a tejer y hacer lo que quieras, porque tú lo estás decidiendo. Tú decides sobre tu cuerpo y sobre tu vida. Y ahí se rompe la barrera (Sara, 2015, entrevista).

Siguiendo esta línea, estas estrategias de seducción que funcionan con una aparente mirada heteronormada masculina, y que se pensaría cosifican a las participantes tienen múltiples finalidades: funcionan como un juego, una suerte de aproximación diferente al baile que las chicas no desarrollarían en su cotidianidad; una transgresión a cómo normalmente actúan y piensan su sensualidad y sexualidad (donde no se evidencia ningún tipo de atracción real entre las bailarinas); una identificación grupal sobre su rol dentro de la práctica; además de ser una suerte de autodeterminación sobre sus cuerpos y sus subjetividades y por tanto una fuente de poder y de autorrealización a través de la noción de deseo que las convierte en mujeres deseables:

Es un juego, como que alguna vez hice un baile con la Estefi y ella era la buena y yo era la mala, entonces era como un juego, un coqueteo no entre nosotras, sino como un juego y un coqueteo con la audiencia. Era algo como jugueteo, como *cartoon*, como algo medio antiguo, cómico, nada así como con la persona que estoy bailando. Obviamente si estuviera bailando con alguien que me atrae puede ser diferente como la manera del baile pero con la pareja que yo siempre he tenido de baile ha sido más como un juego, para seducir y coquetear a la audiencia (María Emilia, 2015, entrevista).

Una forma de autodeterminación es pensar al cuerpo como un territorio propio, que puede ser manejado de acuerdo a la comodidad y conciencia de cada persona: “me parece como que cada persona tiene derecho de usar su cuerpo como quiera, y no me parece que lo estás haciendo de mala manera o lo estás sobre haciendo, me parece que solo te estás expresando, no te estás vendiendo o algo negativo” (María Emilia, 2015, entrevista). Esta estrategia también funciona como una reafirmación de la sensualidad y autoestima de este grupo de mujeres, ya que a pesar de que es un proceso personal, de una u otra manera si tiene cierto peso la percepción que otras personas tengan de lo que se está llevando a cabo mediante el baile. Las percepciones positivas traerán sensaciones positivas:

Mis amigas se quedaron como que wow, qué chévere, yo nunca haría eso pero me gusta que lo hagas. Ósea como que les daba nervios hacerlo ellas. Mi prima estaba fascinada, porque mi prima chiquita es todo arte, música, videos, entonces estaba fascinada. Mi mamá, decía como qué bestia nunca había visto ese lado tuyo, pero que chévere me encantó (María Emilia, 2015, entrevista).

Y las percepciones u opiniones negativas también tendrán algún tipo de importancia para el proceso de las bailarinas dentro del burlesque:

En el segundo día de presentación sentimos eso. Personas que nosotras mismo habíamos invitado, que estaban molestos y raros. Y si te afecta, quieras o no quieras todavía te afecta porque tú estás esperando ver una sonrisa. El primer día yo veía la sonrisa de Vicky que estaba tan feliz, al segundo día buscaba verle a mi hija porque me estresaba la expresión de estas personas que te cuento. Pero ahí radica esa malicia de pensar “ya empezaron a sacarse la ropa, la falda y ahora que vendrá”, o pensar que ser bailarina o alumna de baile te convierte en una persona fácil. Y por último si así fuera no es asunto de nadie. Pero la gente es densa en las formas como piensan, quieren que las cosas sean como ellos quieren y punto. Y algo fuera de eso ya es motivo de crítica (Karina, 2015, entrevista).

Estos testimonios me llevan a pensar que existe un esquema mediante el cual se maneja esta idea de examinación de la femineidad de las participantes de este espacio. Fuerzas vigilantes, exteriores e interiores, que norman el burlesque y la experiencia de las bailarinas. A continuación se ahondará en esta idea, en relación a las nociones de cosificación y liberación elaboradas dentro de este apartado del trabajo de investigación.

### **Miradas y vigilancias de género dentro del burlesque**

Dentro de distintos pasajes de este trabajo de investigación se pudo visibilizar que de una u otra manera existe un proceso de normación de la sensualidad y sexualidad visibles de las bailarinas dentro del burlesque. Aparentemente este proceso es personal y subjetivo, pero también conlleva distintos momentos de examinación de la femineidad de las participantes a través de distintos mecanismos, como por ejemplo la moda, vestimenta y estilo de las bailarinas, entendidos como conductores de sentidos simbólicos (Cifuentes, 1999:17) que indican una pertenencia al grupo y que pueden ser vigilados desde la estética (Hebdige, 2004:139), además de determinar en qué etapa de su proceso para convertirse en bailarinas burlesque se encuentran.

Este esquema de normación responde de alguna forma a una gama consolidada de opciones de sensualidad, que se relacionan con una mirada heterosexual masculina. Donde el mirarse como una mujer deseable -de acuerdo a estos estándares- es una fuente de poder, seguridad y reivindicación del autoestima de las bailarinas. Estas vigilancias, desde mi experiencia en la academia, testimonios de las participantes y trabajo de campo, reconozco que pueden dividirse en cuatro momentos o miradas:

### ***Mirada Profesora***

La mirada de la profesora del espacio de burlesque hacia las alumnas genera una suerte de vigilancia de su sexualidad y sensualidad. Esta vigilancia es negociada y controlada por medio de las subjetividades de las bailarinas, quienes escogen su presentación personal y la forma cómo se apropian de los sentidos del baile dados desde las coreografías, movimientos y estética propuesta por la maestra. Y a la vez sienten gran admiración por el dominio corporal y simbólico que tiene Sheila como bailarina de burlesque:

Trato de ser lo más íntegra posible, no quiero que sean mis fieles seguidoras, lo que quiero es que se lleven el alimento de la danza, ósea el crecimiento y la conciencia que te deja eso, y yo lidio con eso siendo honesta, siendo transparente, fluyendo, a veces también hago comentarios y sugerencias para que despierten un poco porque la danza es el camino hacia encontrar tu verdad, ósea yo lo veo así. No me interesa hacer una terapia con la danza, pero sí me parece que es un camino por el cual tú cuando te conoces puedes despertar mucho tu conciencia. Y yo puedo servir para eso si soy también una persona honesta (Sheila, 2015, entrevista).

### ***Mirada Compañeras***

Entre alumnas hay una suerte de corrección constante. Principalmente desde las alumnas más experimentadas hacia las recién iniciadas. Estas participantes “experimentadas” les indican qué accesorios, prendas y gestos deben ser modificados, implementados o resaltados por las bailarinas iniciadas para cumplir con este objetivo de mujer deseable dentro del burlesque. Estas sugerencias pueden ser o no ser aceptadas por el resto de alumnas, pero esta vigilancia promueve una continua negociación de la sensualidad y sexualidad particular de cada una de estas mujeres con el espacio físico y simbólico donde se encuentran:

Es mucho el manejo de la mirada, y también las manos. Las manos deben ser largas, estilizadas y hay muchos movimientos que te dan más femineidad de la que tienes. La sonrisa, cuando es llamativa y fuerte. De lo que he visto en mis compañeras la femineidad está en la mirada, cuando es fuerte, es bonita, es especial (Karina, 2015, entrevista).

### ***Mirada Interior***

Anteriormente se estableció que esta mirada interior es una vigilancia heteronormada masculina que les indica cómo ser deseables de acuerdo a un canon de femineidad, donde existe una negociación de este deseo mediante el control que las bailarinas ejercen sobre su presentación personal. Esta mirada interior transforma la autoestima de las participantes mediante este proceso -interior y exterior- que las propone como mujeres “reales” que pueden ser deseables a través del burlesque:

Una mujer de verdad a parte de todo este conflicto y miedo que se tiene hacia el cuerpo en nuestra sociedad, yo creo que son como chicas que se han arriesgado a ir más allá de las limitaciones y de las condiciones sociales en las que vivimos. Por un lado si aparece la parte de la farandulería, pero por el otro si se trabaja con respeto y a conciencia yo creo que algo les debe quedar en ellas. Algo de un trabajo corporal y de un trabajo sentido en cuanto a lo que el respeto hacia el cuerpo involucra. Y cuando uno es responsable y es real consigo mismo es como que eres auténtico. Entonces reflejas eso también a través de la danza. Pero nos enfocamos también en la parte de la femineidad. Que es lo que también está tan coartado (Sheila, 2015, entrevista).

### ***Mirada Público (show)***

Esta vigilancia es la más importante para entender todas las vigilancias anteriores, ya que rompe con muchos discursos sobre el cuerpo sexuado y erotizado que tienen las bailarinas. Como se pudo evidenciar a lo largo de este capítulo, en las muestras existe un quiebre visible entre la mirada de género que existe durante las clases y preparaciones para el show, donde prima un sentido subjetivo de liberación sobre el ser mujer, y la puesta en escena donde existen varios lugares comunes sobre la sexualidad y sensualidad femeninas.

Esto me lleva a reconocer que esta construcción de una sexualidad madura y formada, que genera un sistema de representación sobre lo que significa ser una mujer “real” con un cuerpo “real”, colapsa dentro de las muestras de baile porque estos papeles y roles de sensualidad generados con una mirada masculina heteronormada, son

mostrados principalmente a personas cercanas a su círculo, como familiares y amigos. Esta sensualidad y sexualidad se muestra evidentemente heteronormada el momento en que no funciona para un público sexualmente “neutro”: “Podría decirse que si claro, es como un dominio de que la mujer tiene sobre el hombre el rato que está bailando. Es como que tiene bastante poder ese rato, poder de seducción, poder de demostrar quién es, qué quiere, si me parece que podría ligarse con un empoderamiento” (María Emilia, 2015, entrevista).

La sexualidad subjetiva que estas mujeres manejan, se externaliza durante las muestras de baile, y es en este proceso de externalización donde se evidencian incoherencias entre lo que se muestra en escena y lo que las participantes entienden que se muestra. Aquí cabe complejizar el panorama al visibilizar que las participantes no funcionan como objetos sexuales dentro de este proceso, porque manejan su cuerpo de forma consiente, saben lo que generan y esto en su mundo es poder. Incluso controlan el deseo que buscan despertar en este público interno y externo –simbólico y físico- para el que construyen el show. Un público que en teoría es un observador masculino heteronormado, que las desea, pero que en realidad son familiares o amigos cercanos en quienes no pueden despertar este tipo de deseo de forma natural:

Es la forma de manejar el burlesque y creo que mucho de eso tiene que ver con la experiencia. La experiencia tal vez de la edad, de los años o la experiencia que tengas de forma innata. Para mí es fácil manejarlo, porque ya sabes salir bien librada de cualquier tonito fuera de lugar. Aunque nunca me ha pasado en este espacio, mejor he visto admiración más que este otro tipo de sentimiento... La otra persona, así estés completamente vestida, puede verte con su mente cochambrosa, pero es una como es, como maneja las cosas, como eres interiormente (Karina, 2015, entrevista).

El burlesque de la academia es un espacio seguro porque no existe un deseo real entre las compañeras que crean y practican las coreografías. Aquí uno de los supuestos bajo los que se construyó esta investigación se vuelve evidente, la idea de que la academia funciona como un espacio “solo para mujeres” y a esto se debe sumar la idea de que sean mujeres heterosexuales. Cuando las interacciones dentro de este espacio transgreden dicha lógica heterosexual, la relación que las chicas tienen con el baile no tiene coherencia con la forma de sensualidad que se busca mostrar en las presentaciones. La sensualidad de los shows indica cómo funciona el esquema de género para este grupo, donde la transgresión que hacen dentro del baile es un lugar

común de una mirada masculina heterosexual: el deseo que despiertan mujeres que aparentemente se desean. Esta mirada interior es evidente el momento donde existe un quiebre con los testimonios de las bailarinas sobre lo que muestran y lo que piensan que muestran con el baile. Además de cómo el esquema del show es percibido por el público. Dentro de esta discusión podemos pasar de la noción de sensualidad a la idea de deseo, como un valor de la autoestima de este grupo, que conformaría parte de la subjetividad femenina de estas mujeres.

Puedo reconocer que es en esta noción de deseo donde se cumple eficazmente la fantasía burlesque. Esta fantasía a su vez identifica el paisaje mediático local donde opera la disciplina, proponiendo que el deseo es el fin donde confluyen el flujo de imágenes, medios, cultura popular y referencias que estas mujeres tienen de la práctica. El momento que estas mujeres se vuelven “mujeres deseables”, los fines del burlesque se resignifican en función del nuevo contexto donde operan. Todas las reapropiaciones que se han elaborado a lo largo del trabajo, que aparentemente estaban desarticuladas y descontextualizadas de la referencia original sobre burlesque, sirven para que este grupo se identifique plenamente como parte de esta expresión cultural. Una mujer burlesque, como se vislumbró en varios puntos de este trabajo, es una mujer deseable. El deseo es el puente que conecta a este grupo con la fantasía burlesque que tanto anhelan encarnar.

Finalmente puedo concluir que la incidencia de la práctica en las muestras de baile es evidente, Flamboyant es un espacio en crecimiento y esto se debe a que se adapta a los nuevos grupos de bailarinas aprendices que llegan a la academia. Las muestras de baile le permite a la escuela acceder a nuevas mujeres interesadas en practicar burlesque, una presentación en vivo sirve como incentivo para que decidan formar parte del grupo y así continuar con la tradición burlesque que se está construyendo en este espacio. En el contexto local de la ciudad de Quito, la escuela sigue siendo el referente principal de esta práctica y por tanto sigue teniendo una proyección de desarrollo.

### **Conclusiones de una antropóloga visual**

Luego de culminada esta investigación considero importante reflexionar el proceso investigativo a través de la antropología visual y resaltar la importancia de la noción de mirada tanto en la investigación realizada, como en la disciplina a la que este trabajo

pertenece. Durante mi formación como antropóloga visual siempre tuve como una búsqueda constante dentro de mí trabajo la idea de “compartir”, por compartir me refiero al entender que uno como investigador transgrede un campo de estudio y a la vez el campo lo transgrede a uno como ser humano. En este proceso de descubrimiento busqué entender cómo a través de la mirada se generaba ese compartir.

Mirar desde la antropología visual es pensar a la imagen y al sonido como metodología en una disciplina donde tradicionalmente ha predominado la palabra. Es así que mirar es enunciarse como investigador o investigadora a través de la representación que se hace, asumiendo una intención visible, que se plasma a través de cómo un trabajo mira y muestra un mundo.

Mirar es problematizar nociones referentes a la autoridad etnográfica y la conformación de otredades en la representación antropológica. Al mirar uno cuestiona al audiovisual como método de registro o cómo metodología de investigación e incluso puede pensar a la antropología desde nuevos medios como campos de investigación. Cuando uno mira, problematiza la “pose” cómo una máscara o cómo una forma de enunciación directa por parte de la persona que representa un momento, un sujeto o un espacio. Puedo enfáticamente decir que asumir una mirada es asumir el reto que representa trabajar en y a través de la antropología visual.

Parte de este proceso, como antropóloga visual aprendiz y como investigadora dentro de este trabajo, para mí fue el evitar desarrollar un proyecto de “interés” antropológico y buscar en todo momento que mi investigación sea coherente con los compromisos éticos y humanos que para mí corresponden a labor antropológica. Todas estas reflexiones me llevaron a pensar a la mirada en la antropología visual como un conocimiento antropológico, con carácter reflexivo, que produce un producto a través de una estrategia y una metodología pertinentes a una investigación.

Este trabajo buscó plasmar este constante diálogo y devenir de la disciplina a través de las imágenes. Elementos constantemente problematizados y cuestionados dentro de la disciplina antropológica, pero que siguen siendo, a través de nuevas miradas, los elementos que constituyen a la antropología visual. Finalmente puedo concluir que mirar desde la antropología visual es buscar permanentemente los medios para que el audiovisual nos muestre relaciones de poder que no podrían ser visibilizadas de otra manera.

### **Conclusiones y consideraciones finales sobre ser o no ser parte del grupo**

Esta investigación etnográfica buscó entender la relación que existe entre la práctica del burlesque en una academia de baile de la ciudad de Quito y la subjetividad de las mujeres que lo practican, con el propósito de explorar qué les permite esta disciplina como mujeres y por tanto entender por qué la escogieron. Dentro del trabajo se consideraron una serie de negociaciones que convergen dentro del proceso de convertirse en mujeres bailarinas de burlesque, negociaciones con su cuerpo, sensualidad y sexualidad, y esto permitió establecer ciertas tensiones dentro de una disciplina donde se puede evidencia una suerte de cosificación femenina, ya que se asumen roles sexuales dentro de un baile que también construye una subjetividad de liberación sobre el ser mujer, al ser una práctica que es sensible a cuerpos distintos, con formas y subjetividades heterogéneas.

Una dimensión de la investigación buscó estudiar la producción local del burlesque dentro de la academia Flamboyant, en relación a un contexto histórico y mediático global. Se pudo evidenciar que este baile se vende como un consumo para mujeres jóvenes y adultas, que pueden acceder al valor de la práctica y están interesadas en consumir una forma de ejercicio no convencional que les permita entrenar y a la vez estar en contacto con una experiencia nueva y diferente sobre el ser mujer.

La relación del burlesque con imaginarios globales, ubica a esta disciplina como como una práctica que recupera un momento histórico pasado, principalmente anglosajón, a través de sentidos visibles como la danza, la vestimenta y la puesta en escena de dicha práctica. Proponiendo que estos sentidos han sido resignificados en función del nuevo contexto donde se desarrolla este baile, la ciudad de Quito.

Al ubicar al burlesque dentro de un contexto globalizado donde las prácticas se movilizan y cambian, y son propuestas como un consumo que se hace deseable, entre muchos otros factores, a través de la novedad de la estética y de la danza, puedo reconocer varias dimensiones mediáticas dentro del proceso de estas mujeres para convertirse en bailarinas burlesque. En este proceso estas mujeres deben lidiar con estereotipos que existen alrededor del baile, se pudo evidenciar que muchas veces este es confundido con la práctica del *striptease* y por tanto cuestionado como una actividad de entretenimiento netamente sensual y sexual.

Siguiendo este proceso mediático, otra dimensión del burlesque es la identificación con ciertas representaciones del género femenino que proponen la práctica y la academia. Puedo reconocer que parte de la propuesta de “femineidad” que rescata la escuela, es una noción “llamativa, fuerte y extravagante”, por eso los referentes que constituyen las citas burlesque de “femineidad” son mujeres con una apariencia espectacular, que dentro de la mirada del grupo encarnan valores de “fuerza, poder y valentía”. Lo femenino también se concibe a través de la exhibición de sentidos materiales como la indumentaria y los accesorios. Entre estos se destacan ligeros, corsets, mallas, pestañas postizas, maquillaje, tutus. Elementos que se entienden como “sensuales”, donde la correspondencia que hace el grupo a propósito de la noción de “sensualidad” y “femineidad” es evidente. Una mujer “sensual” para este grupo es una mujer “femenina”, dentro de estos estándares antes visibilizados. Por tanto hay una serie de formas de femineidad que son invisibilizadas dentro de la escuela.

Cabe señalar que en este campo la experiencia de ser mujer no se cuestiona o problematiza como múltiple, en el sentido de que muchas variables de poder, como la edad, raza, posición socioeconómica, entre otras; no son discutidas por parte de los sujetos de estudio cuando se piensan como parte de un grupo aparentemente diverso de mujeres que encontró en el burlesque una forma de expresión. Es así que parte de este trabajo consistió en visibilizar la interseccionalidad individual que atravesaba a las bailarinas de Flamboyant y por tanto problematizar su mirada de género dentro del baile.

Otra dimensión de la investigación buscó entender la relación que existe entre el burlesque y la subjetividad de este grupo, estableciendo el valor de la imagen y la pose dentro del proceso de espectacularización del cuerpo que maneja el burlesque. Se pudo reflexionar cómo a través de la idea de personaje estas mujeres pueden dejar de lado una serie de imposiciones que tienen dentro de la sociedad quiteña. Imposiciones no solo sociales y culturales, sino que implican sus ámbitos privados, sus experiencias personales y su subjetividad particular. Esto me llevó a reflexionar que el baile funciona como un desfogue de ciertas facetas y presiones sociales cotidianas a las que se enfrenta este grupo, que no pueden ser completamente exteriorizadas en su vida fuera de este espacio, además de permitirles generar una identidad compleja sobre el ser mujer.

Existe un antes y un después del burlesque, el personaje que estas mujeres construyen les da la libertad de reconstruirse como mujeres, y existe una relación de compensación en este proceso: los valores que le adjudicaron a su personaje son los valores que este grupo destaca dentro de sus citas de mujeres burlesque.

A través de la práctica estas mujeres pueden reconocer ciertas carencias y vulnerabilidades personales y complementarlas o aceptarlas dentro del baile, evidenciando así un proceso de autocuración de su autoestima y su femineidad. La relación que existe entre su personaje burlesque y las compensaciones que hacen de su femineidad es evidente. El personaje pone en escena una serie de características físicas y simbólicas que ellas atribuyen a una femineidad en construcción. Una femineidad que muchas veces choca con ciertas ideas de ser mujer con las que deben lidiar fuera de la academia o incluso ideas que tienen interiorizadas y que al transgredirse les permiten experimentar sentidos de libertad. Una libertad subjetiva, física, simbólica, sensual y sexual.

Finalmente la última dimensión de la investigación buscó reflexionar sobre los diferentes tipos negociaciones que atraviesan la mirada de género del grupo de burlesque de Flamboyant, diferenciando las clases de las muestras de baile. Problematicando cómo la construcción de las muestras de baile está pensada para una mirada heterosexual masculina, y esto se evidencia dentro de los shows al no corresponder lo que se está mostrando con la idea que manejan las chicas sobre la presentación. Proponiendo que dentro del baile existen una serie de estrategias de seducción heteronormadas donde las chicas asumen su femineidad a través de distintas negociaciones, que van desde la relación que construyen entre su sexualidad y la sexualidad que propone el show burlesque, la relación mujer-mujer en el show, el entendimiento que tienen sobre las nociones de cuerpo y deseo, y el pensarse como objetos de deseo a través del baile. Aquí convergen varias miradas que regulan y continuamente condicionan la femineidad de estas mujeres dentro de este espacio.

Durante toda mi experiencia dentro de la academia problematicé constantemente la existencia de diferentes formas de ser mujer y cómo existen diferentes representaciones de las nociones de sexualidad y sensualidad, acorde a estas maneras de mirar lo femenino. Dentro de esta problematización, encontré que mi femineidad fue cuestionada varias veces, porque dentro del estándar de burlesque de este grupo de bailarinas, mi

femineidad no era la de una mujer deseable. Este continuo cuestionamiento me hizo pensar que la eficacia social que buscan estas mujeres a través del burlesque también es un proceso compartido, si hay una participante cuyo propósito no es generar este tipo de relación con la práctica, rompe con la ficción generada por el espacio. Por eso en distintas ocasiones, y a través de distintos mecanismos, mis compañeras buscaron hacerme parte de esta construcción.

En este marco empecé a preguntarme qué pasaba con las manifestaciones y representaciones de femineidad -que como la mía- no encajaban con el canon, gama o estereotipo de la academia ¿eran acaso invisibilizadas, seguían existiendo en ciertas subjetividades de la academia pero eran performadas fuera de la escuela, entraban en un proceso de normación constante? Todo esto me llevó a pensar en la enorme carga emocional que conlleva ser mujer, cualquier mujer, mujeres opuestas, todas las mujeres.

No solo es cuestión de visibilizar otras representaciones de femineidad, sino de entender cómo se atiende y entiende esta otra carga que conlleva ser una mujer distinta, “inadecuada”: para mí dentro del burlesque, para estas mujeres quizás fuera del mismo. Entender cómo este grupo de mujeres lidia con sus “excesos” como hijas, madres, esposas, novias, profesionales, bailarinas. Estos cuerpos “reales” y subjetividades “reales”, también tiene problemas “reales” fuera de su rol como bailarinas. Puedo reconocer a partir de esta idea que el quiebre negativo que se produce dentro de los shows se debe en gran manera a que en este grupo de mujeres- fuera de la academia- se valora ciertos roles femeninos que son transgredidos por los nuevos roles femeninos que estas mujeres generan dentro del burlesque a través de las nociones de cuerpo, sensualidad y deseo. Las etiquetas sociales y “públicas” que se ciernen sobre este grupo pesan más que la subjetividad que ellas buscan presentar a través del baile. Por ejemplo, una “mamá” que es cuestionada por mostrarse como una “mujer deseable” dentro del burlesque, da cuenta de cómo la subjetividad se lee como cuerpo tanto dentro como fuera de la escuela de baile.

Todas las negociaciones de las que son parte para convertirse en bailarinas burlesque, las vigilancias permanentes para ser y sentirse deseables, el lidiar con sus cuerpos maduros, y asumir su experiencia como parte de su papel como alumnas, les da una nueva oportunidad de ser, pertenecer y controlar. La vida es un devenir constante, las situaciones pueden cambiar de un momento a otro, el aparente control que uno

pueda generar sobre su cuerpo y su subjetividad en un espacio limitado como el burlesque, es una especie de reivindicación sobre el papel que tiene este grupo en todos los ámbitos de sus vidas.

El burlesque es ese compartir, ese pertenecer. No importa cuán diferentes seamos fuera de la academia, en este espacio tenemos un interés en común: bailar burlesque. Y es dentro de este interés que convergen de forma implícita y explícita una serie de sentidos, cuestionamientos e ideas que tenemos como mujeres. El reto de aceptar y querer nuestros cuerpos, sin importar cómo sean. Tener seguridad sobre nuestras acciones y decisiones. Encontrar un espacio de encuentro con nosotras mismas, nuestra autoestima y nuestra femineidad. Buscar un lugar seguro para experimentar con diferentes ideas. El encontrarnos en situaciones distintas que nos obligan a replantearnos nuestra posición en el mundo. Todas estas ideas pueden ser exploradas a través de la práctica del burlesque.

Como reflexión final me llevo que el burlesque es un pretexto, la subjetividad de estas mujeres es el trasfondo esencial dentro de todos los mundos que esta práctica construye para este grupo. Tal vez nunca logré pertenecer al baile, pero al yo como mujer replantearme una serie de nociones que convergen dentro del “ser mujer”, compartí con este grupo un mismo proceso emocional-físico-y mental que conlleva ser parte de esta disciplina. Proceso que a lo largo de mi trabajo de investigación busqué entender para vislumbrar los cambios que generó en este grupo de mujeres, y que ahora luego de este compartir, puedo reflexionar sobre cómo me cambió a mí también como persona.

Puedo reconocer que el entendimiento de mi rol como mujer ha cambiado al reconocer como válidas otras formas de femineidad distintas a las mías. Tal vez pasé mi vida entera negando una serie de roles femeninos que de acuerdo a mi mirada del mundo objetivaban el cuerpo y mente de las mujeres, y que ahora comprendo pueden también ser parte de una reivindicación de la noción de “mujer”, a través de otros mecanismos antes incomprensibles para mí. Puedo reflexionar que dentro de varias construcciones sociales y culturales de “mujer” que se manejan en el contexto ecuatoriano y quiteño, siguen existiendo una serie de expectativas de género, y estas expectativas generan etiquetas y roles que restringen la libertad subjetiva de ser y estar para las mujeres, y por tanto mi reflexión personal dentro de este proceso es buscar

como individuo el respetar y validar la diversidad que existe dentro de la experiencia “mujer”.

Finalmente, como antropóloga visual me llevo una enorme reflexión metodológica. En este proceso pude reconocer varias veces que a través del uso de herramientas audiovisuales y discusiones dadas desde la disciplina, se pudo develar una serie de relaciones de poder en el campo de estudio, que estoy segura no habrían sido posible ser vislumbradas de otra forma. Los compromisos humanos y éticos, además del trabajo riguroso de campo y teórico me permitieron mirar dentro de mi campo, y entender que el uso de la fotografía y la elicitación fotográfica fueron procesos esenciales para construir un compartir con mis compañeras de baile. Fue a través de este trabajo sostenido y cuidadoso con las imágenes que se pudo edificar la noción de personaje que este grupo de mujeres ha emprendido dentro de su proceso de reconocer y validar otras formas de femineidad. Es a través del uso de herramientas visuales, como fotografías y videos, que se pudo evidenciar un proceso complejo que se está llevando a cabo dentro de la escuela y que puedo reflexionar constituye parte del aporte de mi investigación y del papel que tiene la academia en la vida de estas mujeres.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. Horkheimer (1998). *La industria cultural, Ilustración como engaño de masas, Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, pp. 165 – 212.
- Andrade, Xavier (s/f). Edema del Capitalismo Tardío. Disponible en [http://www.flacsoandes.org/antropologia\\_visual/index.php?option=com\\_content&view=article&id=52:edema-del-capitalismo-tardio&catid=47:ensayos-y-articulos&Itemid=57](http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual/index.php?option=com_content&view=article&id=52:edema-del-capitalismo-tardio&catid=47:ensayos-y-articulos&Itemid=57) . Visitado el 17 de Diciembre del 2014.
- Appadurai, Arjun (1996). Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology *en Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press. Pp 48- 65
- Ardévol, Elisenda (1998). Por una Antropología de la Mirada, en *Revista de Dialectología i Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid. pp. 217-240.
- Ardévol, E., & Muntañola, N. (2004). Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen. En *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. (E. Ardévol, & N. Muntañola, Edits.) Barcelona, España: Editorial UOC. pp. 17-46.
- Ardévol, Elisenda y Estalella, Adolfo (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio de la antropología visual, en *Revista Chilena de Antropología Visual - número 15* - Santiago, Agosto 2010 -1/21 pp.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona-España: Ediciones Paidós. pp. 27-140.
- Baldwin, Michelle (2004). *Burlesque (and the New Bump-n-Grind)*. China. Speck Press.
- Beeman, W. O. (1993). The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22 (1993), pp. 369-393.
- Beeman, W. O. (1997). Performance Theory in an Anthropology Program. Recuperado de <http://www.brown.edu/Departments/Antropology/publications/PerformanceTheory.htm> , 8 Diciembre, 2012.
- Belly Dance Studio. Página Web Oficial. Disponible en <http://www.damianalevy.net/> Visitado en Noviembre 17 del 2014.
- Berger, John (1993). *On Visibility. The sense of sight: Writings*. New York: Vintage International. Pp 219-221
- Berger, John (2000). *Modos de Ver*. Barcelona-España: Editorial Gustavo Gili.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos Nómades*. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós, pp. 25-84

Braidotti, Rosi. (2002). *Devenir mujer o la diferencia sexual reconsiderada*. En *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, pp. 25-86

Butler, Judith (2001). Sujeto de Género/Cuerpo/deseo, en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México DF: Paidós.

Butler, Judith. (2001b). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*. (18): 296-314.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el Género*. Barcelona, Paidós: 67-88

Burgos, Elvira. (2005). *Sobre la transformación social. Butler frente a Braidotti*, en Riff Raff. *Revista de Pensamiento y Cultura*, n.º 027 extra, 2ª época, invierno, pp. 144-161.

Briggeman, Jane (2009). *Burlesque: A Living History*. Estados Unidos. BearManor Media. 444p.

Cifuentes, María Angela (1999). *El Placer de la Representación: la imagen femenina ante la moda y el retrato*. Quito, 1880-1920. Quito: Abya - Yala. 122 p.

Clifford, James (1988). Sobre la autoridad etnográfica. En *Dilemas de la Cultura*, Barcelona: Editorial Gedisa S.A. pp 64.

Collier, Malcolm (2009). *Photographic Exploration of Cultural and Social Experience*. en M. Strong & L. Wilder (Eds.), *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. The University of Texas, Austin, Capítulo 1.

D'COCO Pole and Aerial. Fan Page de Facebook. Disponible en <https://www.facebook.com/dcocoquito> Visitado en Noviembre 17 del 2014.

Debord, Guy (2003). *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, pp. 37 – 73, 143 – 160.

Dickey, Sara (2013). *La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en [www.antropologiasyc-106.com.ar/biblioteca/Dickey.pdf](http://www.antropologiasyc-106.com.ar/biblioteca/Dickey.pdf) Visitado en Noviembre 17 del 2014.

Durkheim, E. (1993). *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 179-220

Entwistle, J.(2002). *El Cuerpo y la Moda*. Barcelona: Paidós, pp. 59-102, 141-172.

Featherstone, Mike (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 256p.

Foucault, Michel (1989). *HISTORIA DE LA SEXUALIDAD I LA VOLUNTAD DEL SABER*. México: Siglo XXI Editores.

Friedman, Andrea (1996). The Habitats of Sex-Crazed Perverts: Campaigns against Burlesque in Depression-Era New York City. En *Journal of the History of Sexuality*. Vol. 7, No. 2 (Oct., 1996), pp. 203-238. University of Texas Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3704140> . Visitado en Agosto 7 2015.

Geertz, Clifford (2000). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura, en *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa, capítulo 1, pp. 19-40.

Goffman, Erving (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 273p.

Goldwyn, Liz (2011). *Pretty Things. The Last Generation of American Burlesque Queens*. Nueva York. Harper Collins Publishers.

Grau, J. (2002). Índice de contenidos: Introducción a la antropología (audio)visual y a su campo de estudio -- El "texto" audiovisual -- Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas. En *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Barcelona: Bellaterra, D.L.

Guber, Rosana (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma, Bogotá, capítulo 2, pp.41-54.

Guber Rosana (2004). *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós, Buenos Aires. Capítulo 4, 5 y 6 p.p.83-147.

Hebdige, D.( 2004). *Subcultura*. Paidós: Barcelona, pp. 103-191, 205-222.

History.com Staff (2010). “Ask HISTORY: Rosie the Riveter”. Disponible en <http://www.history.com/topics/world-war-ii/rosie-the-riveter>, visitado en Julio 29 2015.

Jameson, Fredric (2002). El posmodernismo y la sociedad del consumo. *Giro Cultural, Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*, Buenos Aires, Manantial. pp. 15– 38.

Jenks, Tudor (1895). Moral Reflections on Burlesque Art. Photographs of Caricatures Exhibited in New York, in March and 1895. *The Monthly Illustrator Vol. 5, No. 15 (Jul., 1895)*, pp. 17-25. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/25582056> . Visitado en Agosto 7 2015.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara (1998). The Ethnographic Burlesque. *TDR The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 42,2, T158. Disponible en <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/couple.PDF> . Visitado Agosto 7 del 2015.

- Lamas, Marta (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Mangieri, Rocco (1999). Continuo y Discontinuo: Elementos para una Semiótica de la danza y del Movimiento en María Eugenia Olavarria coord. "*Cuerpo(s) Sexos, Sentidos, Semiosis*". Argentina. La Crujía Ediciones.
- Marcus, G., & Fischer, M. (1986). Una crisis de la representación en las ciencias humanas. En *La Antropología como crítica cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrutu editores. pp 27-39.
- Marcus, Sharon (2006). *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*. Princeton University Press. Disponible en <http://press.princeton.edu/chapters/i8259.pdf> . Visitado en Agosto 7 2015.
- Mauss, Marcel (1971). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y Antropología*. Pp. 337-354. Madrid: Tecnos.
- Mies, María (1998). ¿Investigación sobre las Mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y las metodologías feministas. En Eli Batra (Comp), *Debates en torno a una metodología feminista*. México: PUEG UAM.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana UP, 14-26
- Rival Laura, Slater Don y Miller Daniel (2003). Sexo y socialidad. Etnografías comparativas de objetivación sexual. (Original: Love and Eroticism: Sage, 1999) En: *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*. José Antonio Nieto (comp.) Pp. 53-78. Madrid: Talasa.
- Robert Allen (1991). *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture* en Cultural Studies of the United States. USA. The University of North Carolina Press; 1 edition (May 27, 1991). 382 p.
- Ross, Becki L (2011). Burlesque West: Showgirls, Sex, and Sin in Postwar Vancouver. Review by: Michelle M. Carnes The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie, Vol. 36, No. 3 (July 2011), pp. 265-267. *Canadian Journal of Sociology*. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/canajsocicahican.36.3.265> Visitado en Agosto 7 2015.
- Ruby, J. (1996). *Antropología Visual*. En *Enciclopedia de Antropología Cultural*. (D. Levinson, & M. Ember, Edits.) Nueva York, Estados Unidos: Henry Holt y Cía. Vol. 4: 1345-1351.

San Martín, Ricardo (2000). *Observar, escuchar, comparar, escribir, la práctica de la investigación cualitativa*. Ariel, Barcelona, capítulo III, p.p. 79-106.

Scott, Joan Wallach (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?. *La manzana De la discordia*. Vol. 6 (1):95-101.

Simmel, G. (1999). La Moda (1905) en *Cultura Femenina y otros ensayos Georg Simmel*. Alba Editorial: Barcelona, pp. 35-72.

Studio Flamboyant 2014. Página Web Oficial. Disponible en <http://studioflamboyant.weebly.com/showvarieteacute.html> Visitado en Noviembre 14 del 2014

Swing Danza Show. Fan Page de Facebook. Disponible en <https://www.facebook.com/SwingDanzaShow> Visitado en Noviembre 17 del 2014.

Web Oficial Christina Aguilera (2015) Disponible en <http://www.christinaaguilera.com/us/community>, Visitado en Agosto 4 2015

Web Oficial Dita Von Teese (2015) “Biography” Disponible en <http://www.dita.net/glamour-girl/about-dita/> , Visitado en Agosto 5 2015

Zizek, Slavoj (2005). Los siete velos de la fantasía, en *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 11-39.

## ARCHIVO

### DOCUMENTOS

Veintimilla, Ana Belén. Diario EL COMERCIO (2014) “El burlesque se toma el cuerpo femenino”. Disponible en <http://www.elcomercio.com/tendencias/burlesque-danza-cuerpo-femenino-sensualidad.html> . Visitado el 1 de febrero del 2016.

Diario EL COMERCIO (2014) “El burles que regresa a los escenarios” . Disponible en <http://edicionimpresa.elcomercio.com/es/10231153eec39b0b-c653-45f0-b36b-9527ef42a5b1> . Visitado en 1 de febrero del 2016.

Diario EL COMERCIO (2015) “Karen Minda lleva el erotismo a un concepto ‘burlesque’ de bar”. Disponible en <http://www.elcomercio.com/afull/karenminda-erotismo-bar-burlesque-guayaquil.html> . Visitado en 1 de febrero del 2016.

Diario EL COMERCIO (2014) “La moda de cabaré regresa sin tabúes”. Disponible en <http://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/moda-de-cabare-regresa-tabues.html> . Visitado en 1 de febrero del 2016.

### ENTREVISTAS

Paola, 16/04/2015, Quito.

Paola, 20/05/2015, Quito.

Karina, 16/04/2015, Quito.

Karina, 20/05/2015, Quito.

Bianca, 18/05/2015, Quito.

Sara, 22/04/2015, Quito.

Sara, 27/05/2015, Quito.

Sheila, 12/04/2015, Quito.

Sheila, 15/07/2015, Quito.

Gabriela, 26/06/2015, Quito.

Salomé 23/04/2015, Quito.

Salomé, 18/05/2015, Quito.

## ANEXOS

### Fotografías

1. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #1)
2. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #2)
3. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #3)
4. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #4)
5. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #5)
6. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #6)
7. Autores Juan Diego Carlozama, Fernando Acevedo (Fotografía #7)
8. Autor Fernando Ernesto Torres (Fotografía #8)
9. Autor Fernando Ernesto Torres (Fotografía #9)