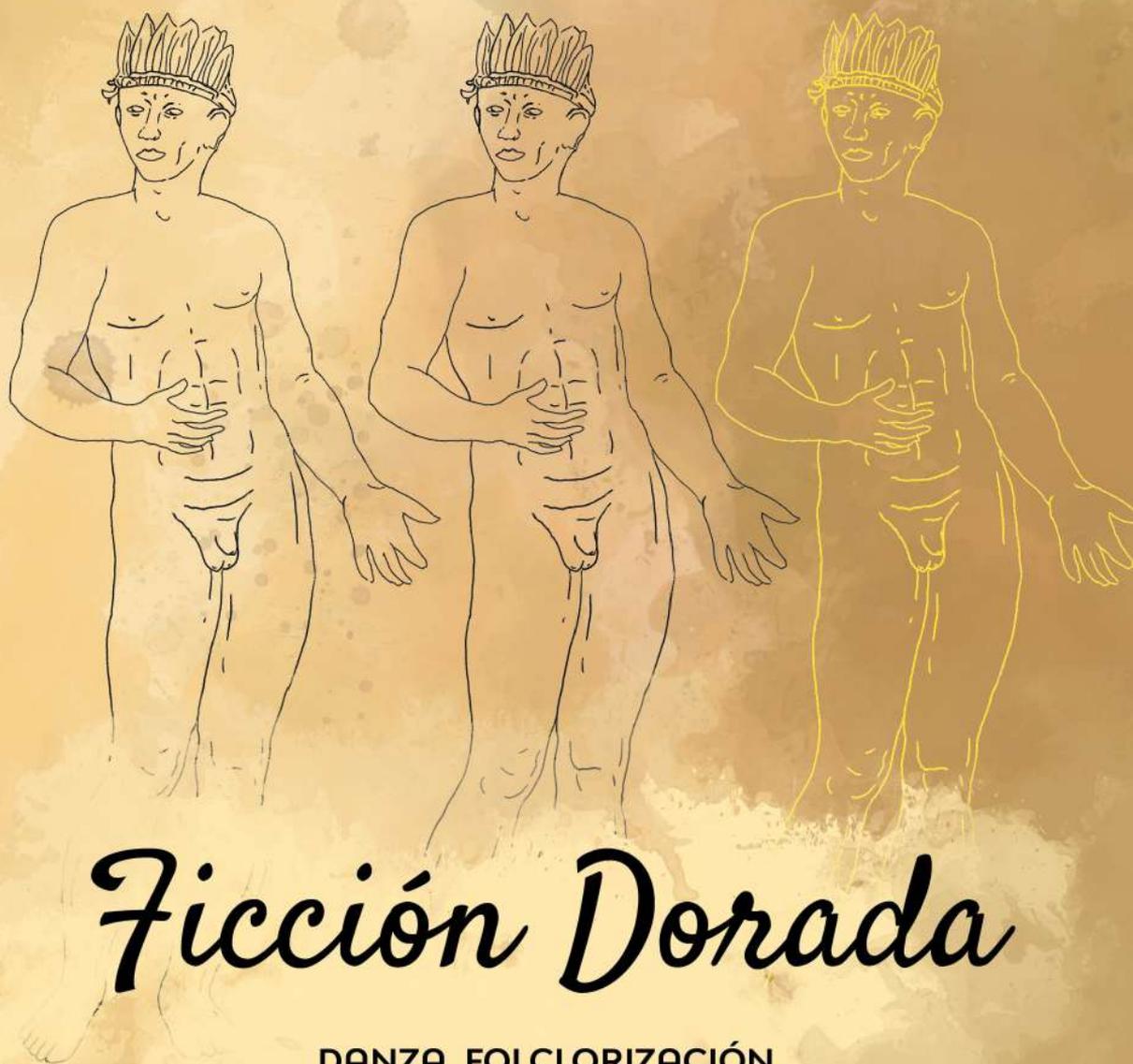


Raúl Parra Gaitán



Ficción Dorada

**DANZA, FOLCLORIZACIÓN
E IDENTIDAD**

**INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES - BOGOTÁ - 2022**

Ficción Dorada

DANZA, FOLCLORIZACIÓN E IDENTIDAD

Raúl Parra Gaitán

Pesquisa, danza e historia

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Catalina Valencia Tobón
*Secretaria de Cultura, Recreación y
Deporte*

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director General

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández
*Subdirectora de Equipamientos
Culturales*

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Morales Ortiz
*Subdirectora Administrativa y
Financiera*

GERENCIA DE DANZA

María Paula Atuesta Ospina
Gerente de Danza

Jenny Bedoya Lima
*Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau
Apoyo misional/Danza y Comunidad

Diego Montaña
*Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz
Apoyo operativo/Fomento Danza

Juan Carlos Ortiz Ubillus
Líder misional/Plataforma Orbitante

Ana María Vitola Cogollo
*Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante*

Sebastián Camilo Molina
*Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante*

Patrick Fabián Sternberg Rubiano
*Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio
*Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño
*Gestión administrativa y financiera
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez
*Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona
*Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez
*Acciones para la divulgación y enlace
con Comunicaciones*

Greyson Linares
*Productor general y enlace con
Producción*

CORPORACIÓN AL ALBA PRODUCCIONES

Alba María Mora Méndez
Raúl Fernando Garcés C.
Coordinación editorial

Ana María Vitola Cogollo
Corrección de estilo

Buenos y creativos S.A.S
Impresión

VUALADD

Bibiana Castillo Rodríguez
Dirección de Arte

Sara Palacios
Coordinación en Diseño

David Santiago Ochoa Baquero
Diseño e ilustración de carátula

El Cacique Dorado
Foto de portada

© Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

© Raúl Parra Gaitán

Septiembre de 2023

isbn (impreso): 978-628-7531-96-3
isbn (pdf): 978-628-7531-97-0

Idartes
Gerencia de Danza
Carrera 8 n.º 15-46
Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500,
3503, 9103, 3501
www.idartes.gov.co
Jenny.bedoya@idartes.gov.co
Facebook:
festivaldanzaenlaciudadidartes
Twitter: @GDanzalidartes

Ficción Dorada

DANZA, FOLCLORIZACIÓN E IDENTIDAD

Raúl Parra Gaitán

Pesquisa, danza e historia



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES



Índice

Presentación • 9

Agradecimientos • 13

Índice de figuras • 15

Introducción • 22

Capítulo 1

Codificación y escenificación de
las danzas populares • 30

Primeras transformaciones • 32

Maestros de danza • 39

Etnocoreología • 45

Danzas de salón • 49

Danzas exóticas • 60

Danzas exóticas en el país • 68

Capítulo 2

Danza folclórica e identidad cultural • 80

Construir nación • 82

Folclorización y danza	• 86
Danzas de proyección	• 93
Estilización de las danzas	• 103
La balletización	• 107
Danzas de carácter	• 112
Los ballets folclóricos	• 117

Capítulo 3

Representatividad de las danzas	• 128
El bambuco	• 133
El sanjuanero	• 145
La cumbia	• 152
El currulao	• 166

Capítulo 4

Leyendas coreográficas: la añoranza de un pasado legendario	• 177
Ficción folclórica	• 181
Teatralizaciones folclóricas o ficciones coreográficas nacionales	• 185
Bachué	• 191

Avirama • 200

Sugamuxi, patrimonio indígena • 10

Atabí o la última profecía de

los Chibchas • 214

Capítulo 5

El Ballet Nacional de Colombia Sonia Osorio
y la Leyenda de El Dorado • 221

Sonia Osorio y el Ballet Nacional
de Colombia • 222

Construcción de la ficción sobre
la leyenda • 231

Ficciones desde las artes • 239

“El Dorado” de Sonia Osorio • 248

Representación exótica de
la trietnia • 253

Aceptación de las élites políticas y
las instituciones culturales • 255

Conclusiones • 263

Referencias bibliográficas • 267



Presentación

El Instituto Distrital de las Artes- Idartes, desde las áreas de fomento y las gerencias de la Subdirección de las Artes, fortalece la gestión del conocimiento de las artes desde la dinamización de estímulos para la investigación en diferentes temas como la indagación histórica, la relación público-artistas, las relaciones arte-cultura, la singularidad de obras, documentales, películas y puestas en escena, las transformaciones simbólicas, las artes y las políticas públicas, las artes y las transformaciones sociales, los diálogos arte, territorios y comunidad, entre otros. Ello ha contribuido a reconocer cada vez más que las artes, además de ser una práctica donde se movilizan y desarrollan los saberes y métodos empíricos, también son prácticas que dialogan y movilizan a las culturas y entornos, así como las relaciones sociales y comunitarias en las cuales ocurren, configurándose como campos del conocimiento.

En este marco, la Gerencia de Danza del Idartes desde el 2011, en articulación permanente con el ecosistema de la danza, ha activado becas de investigación para la danza, en temas históricos, territoriales, cartográficos, profundizaciones históricas de distintos estilos y fenómenos de la danza, danza e identidad, y monografías de grado que han sido publicadas y socializadas hacia la ciudadanía. En el año 2021, la presente investigación “Ficción Dorada: Danza,

Folclorización e Identidad” del bailarín, maestro e historiador de la danza Raúl Parra Gaitán, fue ganadora de la *Beca de Investigación – Bogotá un espacio para el conocimiento de las Artes 2021*, en la categoría de Danza del Portafolio Distrital de Estímulos del Idartes. Esta beca tuvo como propósito fomentar el desarrollo del conocimiento especializado, para la generación de teorías y reflexiones en torno al arte danzario desde miradas y rutas metodológicas diversas, que permitieran ampliar el conocimiento.

El maestro Raúl Parra Gaitán, realiza un riguroso ejercicio deconstructivo de la puesta de danza emblemática La Leyenda de El Dorado, creada y ejecutada por el Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio que se fue constituyendo en un hito en Colombia, un referente constantemente habitado por compañías de danza, montajes en región y colegios, y reconocida como dice el autor como “representante de la cultura Muisca”. El Dorado es abordado por el autor, desde su dimensión de hito y enigma en sí mismo, lo que hace fascinante la revisión histórica y contextual. Logra pensar y organizar categorías como danza popular, danza folclórica, balletización, estilización del movimiento, abriendo el abanico de las realidades históricas en torno al Dorado, la danza como una condensación en sí misma de influencias estéticas y lenguajes, y al mismo tiempo un puente entre tiempos y contextos distintos; aparecen los imaginarios de la identidad generados desde el proyecto de nación, desde las influencias de las élites y las relaciones ficcionadas del pasado con lo indígena.

Como resultado de esa extracción de capas de El Dorado, se develan las mixturas de la identidad colombiana, y la naturaleza híbrida de las creaciones de danza asociadas a este fenómeno y símbolo nacional. El autor

brinda una comprensión sobre cómo se han vivido y concebido los cuerpos y el movimiento asociados a esta creación, y cómo la danza ha reflejado la cultura y los contextos.

Una investigación de esta naturaleza, invita a un pensamiento crítico sobre los significados que la danza puede consolidar y movilizar, su rol dentro de la construcción de una nación como Colombia y sus identidades, un impulso hacia continuar descifrando misterios de la historia de la danza en Colombia.

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director General del Idartes

María Paula Atuesta Ospina
Gerente de Danza del Idartes



Agradecimientos

Agradezco la posibilidad brindada para finalizar este proceso a la Beca de Investigación–Bogotá un Espacio para el Conocimiento de las Artes 2021, del Instituto Distrital de Artes - IDARTES y a la Gerencia de Danza. Al grupo Pesquisa, danza e historia, por la dedicación, la amistad y la confianza aportada a todo el proyecto: Susana Gómez –Serendipia- en la fotografía y edición; Luis David Cáceres en diseño, ilustraciones y collages para el documento y el diseño; Juan Camilo Herrera por la lectura y el acompañamiento crítico. A mis amigos y amigas que dedicaron un tiempo de su agitada vida creativa, intelectual y pedagógica a leer mis primeros esbozos: Atala Bernal, Alberto Sanabria, Ana Carolina Ávila, Mateo Mejía, Nicolás Silva y Carlos Eduardo Sanabria. A la gente de la comunidad de la danza en Colombia quienes, con sus comunicados personales, charlas y entrevistas ayudaron a perfilar este estudio: Karina García, Nubia Flórez, Ana Milena Navarro, Gustavo Rodríguez, Fernando Urbina, Pedro Pablo Murillo, Jhon Barreto, José Ignacio Vargas, Juan Gaviria, Helena Mamian. A la Biblioteca Nacional por el servicio y ayuda documental. A Laura Sánchez y Carlos Miñana por presentarme el fondo Jacinto Jaramillo del Archivo General de la Nación. A las instituciones que permitieron exponer los avances del estudio: en Bogotá, la Corporación Universitaria Cenda, el VI Congreso Nacional y II Internacional de Investigación en Danza, la Universidad Javeriana (Natalia Orozco), el Patronato de Artes y Ciencias y La Coartada Centro Cultural, Fundanza en Armenia (Marlon Cruz), Casa Danza en Medellín (Javier Alonso Álvarez), La Trinchera en Cali



Índice de figuras

- Figura 1. Procesión del Corpus en Quito • 37
- Figura 2. Cucambas • 39
- Figura 3. Baile de máscaras de 1804
en Bogotá • 53
- Figura 4. Alirio Caycedo Álvarez: profesor de danza
de salón de Bogotá • 58
- Figura 5. El Rey del baile: Cartilla de
Terpsícore o tratado de bailes modernos • 59
- Figura 6. Norka Rouskaya • 65
- Figura 7. Salomé • 66
- Figura 8. Grupo de la comunidad de
Tierradentro • 71
- Figura 9. Fiesta indígena • 72
- Figura 10. Ensueño tropical • 74

Figura 11. Bailarinas y coreógrafos de Campitos,
presidente de Sobalilandia • 76

Figura 12. El Ballet Vienés y los Meloparodistas
en la Plaza de Toros • 77

Figura 13. Colombia libre – Colombia
regenerada • 83

Cuadro 1. Caracterización de las
danzas folclóricas • 102

Figura 14. Fernando Urbina y Ana María Mejía
durante una presentación para la televisión
colombiana • 109

Figura 15. Fanny Elssler en
La Cachucha. 1836 • 114

Cuadro 2. Ballets folclóricos de las décadas
de 1950 a 1970 • 123

Figura 16. Cecilia López y Jorge Aguilera
en Ensueño Tropical • 135

Figura 17. El Bambuco • 137

Figura 18. Baile de campesinos.
Sabana de Bogotá • 138

- Figura 19. Jacinto Jaramillo y Eugenia Giró interpretando el Bambuco el Trapiche • 144
- Figura 20. Reina (1969-1970) María Eugenia Gómez del Departamento del Cauca, bailando el Sanjuanero • 145
- Figura 21 y 22. Levantada del pie (izquierda) y Arrastrada del ala (derecha) • 149
- Figura 23 y 24. Destorbillado (izquierda) y Rajaleña simple (derecha) • 151
- Figura 25. La Cumbia • 155
- Figura 26. Concha Moreno y Jacinto Jaramillo interpretando la cumbia colombiana de E. Orozco • 159
- Figura 27. Planigrafía de la cumbia de Delia Zapata Olivella • 160
- Figura 28. Delia Zapata bailando durante la Gira por Europa y Asia • 163
- Figura 29. Teófilo Roberto Potes • 167
- Figura 30. Teófilo Potes en la marimba • 169

- Figura 31. Planigrafía del Currulao, según Octavio Marulanda • 171
- Figura 32. Diablo del Carnaval de Riosucio de 1955 • 180
- Figura 33. Ensayo de Bachué • 192
- Figura 34. Ballet Nacional • 194
- Figura 35. Ballet Nacional en el Teatro Bolívar de Medellín • 196
- Figura 36. Ofrenda a la diosa Bachué • 198
- Figura 37. Gaitana • 204
- Figura 38. Presentación en el Teatro Colón • 206
- Figuras 39 y 40. Antonieta Negret, La Gaitana (izquierda) y Enrique Cuervo, el hijo de la Cacica (derecha) • 209
- Figura 41. Despertares del Ballet Folclórico Nacional • 212
- Figura 42. Colombia Mágica • 214
- Figura 43. J.J. Carvajal, como el sacerdote Nomparim • 215

- Figura 44. Delia Zapata, Satoba (de pie) y Héctor Bonilla, Atabí (en el piso) • 218
- Figura 45. Eloisa Marina y Lidia Demarco, solistas barranquilleras del Ballet de Sonia • 224
- Figura 46. Sonia Osorio antes de la presentación en el Teatro Colón • 227
- Figura 47. Presentación del Ballet de Sonia Osorio en Barranquilla • 228
- Figura 48. Presentación del Corporación Ballet de Colombia • 230
- Figura 49. El Cacique Dorado • 233
- Figura 50. Balsa Dorada • 238
- Figura 51. El Dorado del Ballet de los Cinco continentes • 241
- Figura 52. Diseños de Dasha Topfer para el Ballet El Dorado • 243
- Figura 53. Diseño del Ballet Clásico Colombiano • 245
- Figura 54. Ana Consuelo Gómez y Carlos Macri • 246

Figura 55. Ana Consuelo Gómez y Pedro Barros en el ensayo de El Dorado • 247

Figura 56. Presentación de diosas y la balsa muisca • 249

Figura 57. Escenografía de fondo para la Leyenda de El Dorado • 251

Figura 58. Anuncio presentación de la Corporación Ballet de Colombia • 257

Figura 59. Emisión postal “Fundación Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio 50 años” • 259

Figura 60. Sonia Osorio y La Leyenda del Dorado • 261



Introducción

[La] función [del baile] consiste únicamente en distender el clima enrarecido por la violencia, como cabe suponer en una primera instancia. La mayor parte de las veces se organizan bailes para vengarse, para amedrentar a los otros, para decantar enemigos, para forzar fidelidades, para negociar adhesiones, o con un carácter netamente propagandístico. Se trata pues de eventos organizados como estrategias políticas, ideológicas o de inteligencia, que buscan fundamentalmente afianzar la posición de una de las partes beligerantes y persuadir a la población de la bondad o la fuerza de los vencedores.

Juan Francisco Sans

Durante la primera mitad del siglo XX, coreógrafos urbanos, haciendo parte de las élites letradas capitalinas y procediendo como etnocoreólogos autodidactas, recorrieron el país rescatando algunas manifestaciones danzarias que hacían parte de la cultura popular. El resultado fue una serie de puestas en escena que posteriormente fueron documentadas como las auténticas versiones del folclor coreográfico nacional y parte de la identidad cultural colombiana. Revivificaciones (*revival folk dance*) que al contar con una estructura coreográfica propia y con figuras y pasos codificados, se les conoció inicialmente como danzas típicas.

Estas primeras versiones sirvieron como base para la creación de nuevas versiones estilizadas, que incorporaron la danza clásica y/o moderna, tanto en el entrenamiento técnico de los/las intérpretes, como en la adquisición o préstamo de formas académicas-corporales y de movimiento para su puesta en escena. Dependiendo del grado de estilización las agrupaciones tuvieron la siguiente clasificación: danzas de proyección, si estaban más cerca conceptual y formalmente de aquellas que las originaron o en ballets folclóricos, si por el contrario se alejaban de las típicas como fuente para su creación escénica. La gran estilización de estas versiones ha sido la principal característica por la que la agrupación y su repertorio han sido estigmatizados de “no folclóricas”, al alejarse de las concepciones producidas por los folclorólogos y por los coreógrafos que crearon las primeras versiones.

Desde los inicios de mi formación como bailarín escuché entre maestros y colegas que estas agrupaciones no representaban auténticamente las costumbres de los campesinos o que simplemente las danzas eran falsificaciones que despreciaban lo autóctono. Años más tarde, durante el proceso conocido como Formación de Formadores, realizado por el Ministerio de Cultura en varias regiones del país entre 2006 y 2008, en el que participé como docente tallerista, tuve la oportunidad de observar entrenamientos y ensayos de algunas agrupaciones regionales, así como las opiniones personales sobre la creación en danza folclórica por parte de los participantes. Todo lo anterior, junto a mi especialización en teoría de la danza, me motivó a sumergirme en el estudio de los procesos históricos y creativos de la danza de proyección, los ballets folclóricos y, sobre todo, por el Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio y su pieza emblemática *La leyenda de El Dorado*. Parte de este interés desembocó en un primer ejercicio alrededor de

estos temas del que da cuenta la publicación *Algunas reflexiones sobre la danza tradicional* (2008).

Posteriormente, en la búsqueda de responder a cuestionamientos como el de la presencia de pasos y figuras de otros géneros en las creaciones de numerosas agrupaciones de danza folclórica, realicé un acercamiento a la relación histórica entre la danza folclórica, la danza clásica y la danza contemporánea en Colombia. Revisión documental que quedó plasmada en el libro *Revelaciones: un siglo de escena dancística colombiana* (2019), donde se determinaron las posibles causas para la creación de estas versiones híbridas de la danza folclórica. Así que, aprovechando el tiempo de confinamiento mundial, el volumen del material recolectado para la actual y las anteriores investigaciones, la variedad de documentos dispuestos de manera virtual y de libros sobre historia cultural de la danza publicados en el presente siglo, decido finalmente confrontar *La Leyenda de El Dorado*, coreografía creada por Sonia Osorio y considerada por algunas agrupaciones la representante de la cultura Muisca¹ y parte importante de la cultura dancística colombiana y símbolo nacional, para lo cual fue necesario aclarar una serie de factores.

1 Durante mucho tiempo se conocieron las diferentes comunidades que habitaban la sabana undiboyacense como hibchas. Sin embargo, investigaciones recientes han considerado el término hibcha a la familia lingüística que abarca gran parte de la zona occidental del actual territorio colombiano parte de Centroamérica y término uisca solamente a las comunidades de la atiplanicie andina occidental. Algunos documentos hibchan estos casos, debe entenderse que se refiere a las comunidades uiscas. Para profundizar en el tema v: Gómez Londoño, A.M. (editora) (2005). *Muisca: representaciones cartográficas y etnopolíticas de la memoria*.

En primer lugar, fue importante reconocer los procesos históricos que llevaron a las danzas bailadas espontánea y popularmente a adquirir una codificación de pasos y movimientos en la Europa del Renacimiento. Igualmente, cómo las danzas al viajar desde los inventores-creadores-rituales iniciales, pasaron por el pueblo, alternando con oficios religiosos o ennobleciendo castas sociales, y especializando a intérpretes, creadores y maestros. Posteriormente, muchas de estas danzas interpretadas por nativos de distintas partes del mundo y presentadas para el público europeo de finales del siglo XIX, fueron adaptadas espacio-temporalmente a las condiciones del formato occidental requerido para la presentación de espectáculos. De esta forma y mediante un recorrido histórico, se hizo necesario comprender la construcción de danzas en doble sentido: las danzas populares constituidas como la base para la creación coreográfica de la alta cultura occidental, como visibilización de las principales formas escénicas y la permeabilidad de las danzas folclóricas para su creación.

En segundo lugar, era obligado examinar un concepto contemporáneo del folclor que permitiera tener una perspectiva amplia, crítica y menos prejuiciosa de las danzas, poniendo de relieve la cuestión acerca de su autenticidad, pureza y proveniencia. Así como, un acercamiento a nociones propias de la danza folclórica en Colombia: la danza de proyección, la balletización y estilización de la danza folclórica y, por supuesto, los ballets folclóricos.

En tercer lugar, como una forma de entender la codificación de manifestaciones culturales populares y su rol en la construcción de una identidad nacional o regional, se estudiaron cuatro reconocidas danzas del folclor: el bambuco, el sanjuanero, la cumbia y el currulao. Frecuentemente bailadas de manera espontánea en diferentes eventos festivos, culturales y sociales, estas danzas fueron adaptadas

a condiciones espaciales, temporales y estéticas propias a los procesos de puesta en escena. En este recorrido histórico por la cultura coreográfica fue pertinente aproximarse a conceptos como mestizaje, triétnia y folclorización propios al proceso de construcción de nación.

En cuarto lugar, profundizando en la revisión de la noción de identidad triétnica y multicultural colombiana que a nivel coreográfico ha requerido de la representación de lo aborígen ancestral, se realizó un estudio de cuatro piezas que, como *El Dorado*, tuvieron como base creativa la literatura sobre las leyendas de la cultura aborígen: *Bachué*, de Jacinto Jaramillo (1943), *Avirama*, creada por Kiril Pikieris (1956), *Sugamuxi* de Jaime Orozco (1962) y *Atabí*, coreografía de Delia Zapata Olivella (1976).

Esta visita a danzas y piezas coreográficas creadas por coreógrafos nacionales, comprende un periodo que va desde inicios de la década de 1940 hasta finales de la década de 1970, ha implicado un ejercicio de contextualización, análisis y comprensión de las prácticas para la creación de danzas al menos desde tres perspectivas: la primera constituye la perspectiva teórica de la danza como objeto histórico y de los fenómenos culturales y artísticos en que la danza ha marcado su presencia; la segunda corresponde a la perspectiva de la inserción de la danza en los procesos de identidad de las poblaciones dentro de un contexto histórico y social que enmarca las especificidades del “ser” colombiano, que requiere de una codificación y de características propias a cada danza; y la tercera, la perspectiva de la relación entre las manifestaciones coreográficas que han sido relevantes para la danza en el país y la construcción de nacionalidad y de los símbolos que la sustentan, mediante el reconocimiento de las instituciones políticas y culturales en que los acuerdos y las resoluciones han jugado un papel importante. Perspectivas con las que se puede arriesgar la

hipótesis de que las creaciones nacionalistas, como *La leyenda de El Dorado*, son el resultado de una integración de las estéticas europeas con las temáticas colombianas que han buscado establecer un repertorio coreográfico que identifique la cultura nacional.

El texto se ha construido en cinco partes: la primera, es una sintética revisión histórica sobre la escenificación de las danzas bailadas por las clases populares donde se hace una caracterización de la danza en Colombia en los periodos de la Colonia y la República. A lo largo de este capítulo se ha buscado presentar el recorrido histórico de las manifestaciones culturales o artísticas en Europa, particularmente en España, y su adaptación en nuestro medio cultural. El siguiente capítulo introduce un estudio sobre el folclor en general y sobre las danzas folclóricas en particular, desde nociones sobre el folclor que permiten comprender las creaciones de los ballets folclóricos, así como las nociones de folclorización, estilización y balletización, que entornan frecuentemente en el medio dancístico. Posteriormente, el estudio se centra en cuatro danzas folclóricas

—el bambuco, la cumbia, el currulao y el sanjuanero— y su estatus de representativas de la identidad mestiza y nacional. La penúltima parte hace un acercamiento a cuatro creaciones coreográficas o teatralizaciones folclóricas con tema indigenista —*Bachué, Avirama, Sugamuxi y Atabí*— y su relación estética con las culturas precolombinas. Basados en la literatura sobre las leyendas aborígenes, este capítulo introduce la noción de ficción folclórica o la forma en cómo las leyendas han sido recreadas constantemente y comprendidas desde una perspectiva que las acerca a los ideales del periodo romántico. Los cuatro capítulos constituyen un amplio contexto teórico e histórico que busca una posible forma de entender cómo algunas

danzas llegan a convertirse en representantes culturales, además de fundamentar la creación sobre temas indígenas en formatos estilizados, en estéticas cercanas a las utilizadas para la creación de *La leyenda de El Dorado*, y que fue abordada en la última parte.





Capítulo 1

Codificación y escenificación de las danzas populares

La danza, como el arte en general, no escapa a las contradicciones de las sociedades clasistas, por lo que surgen formas de danza articuladas con la cultura hegemónica, así como otras que son parte de las culturas subalternas. Las diferencias entre unas y otras atañen tanto a los factores objetivos (sus modos de producción y los significados que sustentan) como subjetivos (superioridad de la hegemónicas, inferioridad de las subalternas).

Hilda Islas

Las danzas bailadas por las clases populares fueron codificadas para ser ejecutadas en las cortes del Renacimiento europeo y luego en los salones de baile o en los teatros como distracción de la burguesía, hecho que sigue ocurriendo en la actualidad. La utilización de danzas populares como fuente de inspiración, como citas o como recreación, ha evolucionado con el tiempo dependiendo de la moda, las necesidades sociales, los hábitos, las migraciones, las imposiciones y otros factores que han servido como medios de transmisión e intercambio. De igual manera, transformadas en danzas de carácter, fueron importantes para los ballets románticos del siglo XIX, por el aporte escénico realizado al espíritu de una época, como también por ser la inspiración de algunas producciones de los Ballets Rusos, especializándose y adquiriendo un entrenamiento técnico-corporal propio durante el siglo XX. Se pueden distinguir, en este sentido, tres formas de danzas que responden cada una a sus contextos: las populares o bailadas espontáneamente por el pueblo y que no eran enseñadas, sino transmitidas corporalmente durante su ejecución en los festejos, celebraciones o rituales de las diferentes comunidades rurales; las cortesanas —y luego las de salón— codificadas y enseñadas por el maestro de danza, usadas como un medio de diversión y distinción social; y las teatrales o de espectáculo que, por lo general, se han realizado para ser observadas por un público o espectador.

Nociones como danzas folclóricas, danzas exóticas o étnicas, danzas de carácter, de proyección, estilizadas y una infinidad de designaciones, dan cuenta de las danzas que a lo largo de los dos últimos siglos se han inspirado en las realizadas por las clases populares. Danzas que inicialmente cumplieron funciones rituales de entretenimiento o como cultura festiva, han asumido formatos específicos

para su representación. Esta adaptación en forma ha cambiado el fondo de las danzas, su historia y su necesidad de ser. La gran mayoría de ejecutores han pasado de ser bailarines espontáneos a bailarines que las estudian y ensayan para su representación escénica frente a públicos ávidos de una experiencia estética. Estas nuevas versiones coreográficas, además de servir como medio de conservación y que emergen del diálogo con las formas propuestas desde las danzas de salón en cada época o con aquellas identificadas como originales, se han reproducido en estilos o estéticas diferentes las unas de las otras y han sentado las bases para gran parte del desarrollo de la que fuera denominada “danza culta” o danza escénica en occidente. Desarrollo en que las danzas han compartido una perspectiva relacionada directamente con los contextos sociales, artísticos y políticos, nacionales e internacionales.

Primeras Transformaciones

En la Edad Media europea (siglos IV al XV), y con el reconocimiento del cristianismo como culto oficial del Estado, la Iglesia permitió que la danza fuera ejecutada dentro y fuera de los templos, por lo que se convirtió en una de las formas de expresión del creyente. Este permiso funcionaba como medio de propaganda para persuadir, estimular y suscitar emociones comunitarias en beneficio de la Iglesia que intentaba convivir con las tradiciones y costumbres paganas. Paralelamente, se inició la beatificación de héroes y dioses paganos y la cristianización de las fiestas de las comunidades conquistadas.

A partir del siglo VI se restringieron las danzas, los cantos indecentes y bailar ciertas danzas saltatorias² en las

2 Danzas *saltatorias* son aquellas danzas saltadas que hacen referencia al *saltarello*. El *Saltarello* era una danza bastante popular en las cortes de la Edad Media, que a partir del siglo XV se convirtió en un paso de salto doble, y que se popularizó al ser retomado en varias danzas.

fiestas de santos. En el siglo VIII se prohibieron las carolas ejecutadas por mujeres en los templos y en el siglo XII se proscribieron las danzas corales en iglesias, cementerios y procesiones. A pesar de estas prohibiciones, ocasionadas por la estrecha vinculación de la danza con las culturas paganas, las prédicas sobre el desprecio del cuerpo, la carne del pecador, el deseo sexual y el posible acto sexual que contenían, algunas fiestas y celebraciones —fiestas religiosas del calendario litúrgico, fiestas públicas extraordinarias y fiestas familiares— permanecieron bajo el control del poder eclesiástico (Moreno Muñoz, 2010) que continuó vigente durante el Renacimiento y el Barroco. Así, las fiestas paganas fueron sacralizadas y las fiestas sacras se paganizaron. De esta forma las danzas dionisiacas se transformaron en el carnaval y las danzas arias del fuego se incorporaron a las danzas del día de San Juan, que coincidía con la antigua fiesta del solsticio de verano (Espada Sánchez, 1997). De forma similar, según Reyes Posada (2008), la supervivencia actual de las manifestaciones culturales americanas ha sucedido de “manera simulada, encubierta, transformada en equivalencias ambiguas”, sobreviviendo “agüeros y creencias mágicas” que se confunden con los ritos cristianos y con las prácticas de religión popular, de tal modo que “la fe manifiesta apenas encubre el fanatismo y la superstición, residuos de los antiguos credos reprimidos” (p. 43). Los rituales, procesiones y desfiles de los aborígenes se transformaron en procesiones católicas que consiguieron sobrevivir hasta tiempos presentes, adaptándose al culto y a la fe cristiana, o liberándose en el espacio público, en los juegos y fiestas del carnaval. Es igualmente importante recordar que, en la Nueva Granada como en todo el continente, durante los siglos XVI y XVII fueron instituidas celebraciones y conmemoraciones religiosas tradicionales de la cultura cristiana en las que, con intención didáctica y

y política, fue obligatoria la presencia de la población aborigen. Para Héctor Lara Romero (2015), este proceso de mestizaje requirió que tanto los españoles participaran de las prácticas y rituales festivos indígenas, como a los indígenas participar en las liturgias y procesiones festivas españolas (p. 75).

La celebración católica del Corpus Christi³, que llegó a España durante el Renacimiento tuvo mucha relevancia durante el Barroco y sirvió para celebrar y recordar principios cristianos y como una forma de hacer visible el orden social y político. Las fiestas del Corpus Christi fueron el medio de representación político-religiosa, cuya característica principal era la de ser masiva y urbana, aglutinando en ella todos los estamentos sociales, aunque marcando las diferencias de clase de los individuos. En España, dependiendo de la época y la región donde fuera celebrada, se insertaron diferentes danzas, acompañadas de lujosos ornamentos, música, texto o las realizadas dentro de un auto sacramental⁴. En la región de Córdoba, España, según

3 El Corpus Christi fue instituido por el papa Urbano IV, en 1264, insertado como fiesta dentro del calendario católico en 1314 por Juan XXII, estableciéndose como procesión solemne por calles y plazas. Luego de la celebración religiosa, tradicionalmente se han presentado espectáculos populares o cabalgatas, bailes, carros engalanados con figuras y actores, entremeses, decorados urbanos -castillos, arcos y adornos florales-, gigantes, cabezudos, variedad de demonios, la serpiente-dragón que caracteriza las fuerzas del Mal que es vencido por el Bien, representado éste en el Santísimo Sacramento.

4 Auto Sacramental: es una obra de teatro religiosa o drama litúrgico, de estructura alegórica y por lo general en un acto. De temática religiosa y eucarística, este género contribuyó a la difusión de la doctrina católica, haciendo parte de la celebración del Corpus, entre los siglos XVI y XVIII hasta su prohibición en 1765. *La cena del rey Baltasar* (1636) y *El gran teatro del mundo* (1639) son algunas de las piezas escritas por uno de los autores más conocidos en Hispanoamérica, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Juan Aranda Doncel (2003), entre las danzas ejecutadas entre 1601 y 1640, se encontraban: de gitanos, de indios, de negros, Sarao, de damas, del Engaño de Guinea, de chichimecos y guacamayos, del Cerco de Zamora, de los Encomenderos de Malta y turcos y, la Morisca. Los diferentes gremios —zapateros, sastres y curtidores— fueron los responsables de esta actividad, creación que estaba a cargo de los maestros de danza contratados para el evento.

Javier San José (2015) considera que las danzas utilizadas como elemento espectacular, durante la celebración del Corpus en Castilla, fueron claves para la actividad teatral de toda España en los siglos XVI y XVII, además de convertirse en una considerable fuente de ingresos. Las danzas se desarrollaban con lujo de ornamentos, acompañamiento musical y en ocasiones con texto propio, en beneficio del lucimiento y de la solemnidad que la fiesta de Corpus requería⁵.

Prácticas religiosas como el Corpus Christi se extendieron a América (fig. 1) donde numerosos rituales de las culturas amerindias fueron adaptados para hacer parte de los rituales católicos, en cuya procesión obligatoriamente se hicieron presentes las instancias civiles, políticas, religiosas y militares, además de los gremios y los grupos indígenas cuya función ha sido la de alegrar la fiesta con sus máscaras, música y danza. Para Guillermo Abadía (1983), el hecho de hacer coincidir un rito indígena con la celebración católica no agregaba ningún valor espiritual en la conciencia del indígena. Esta imposición se manifestaba como un

5 De forma similar Javier Ocampo en *El folclor y los bailes típicos colombianos*, referencia un acta del Cabildo de Tunja del 11 de junio de 1590, en el que las agremiaciones debían participar con las danzas que se ejecutaban delante del Santísimo durante la celebración del Corpus en esa ciudad (p.84).

fervor religioso aceptado por obligación y miedo al castigo, más que como una compenetración al simbolismo del culto cristiano. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la narración hecha por Josefa Acevedo de Gómez, sobre una danza presenciada con motivo del Corpus Christi en Tibacuy y Fusagasugá en 1836, *Mis recuerdos de Tibacuy*:

De repente oí el ruido de un tamboril y un pito. Entonces vino a bailar delante de mí la danza del pueblo. Componía ésta de doce jóvenes indígenas de 15 a 18 años, sin más vestido que unas enaguas cortas y unos gorros hechos de pintadas y vistosas plumas. Llevaban también plumas en las muñecas y las gargantas de los pies, y un carcax lleno de flechas sobre la espalda. El resto del cuerpo estaba caprichosamente pintado de varios colores. Presidía a estos muchachos un anciano de más de setenta años, vestido como lo están siempre aquellos infelices indios; es decir, sin camisa, con unos calzoncillos cortos de lienzo del país, muy ordinario, y una ruanita de lana que les cubre poco más debajo de la cintura. Este viejo estaba sin sombrero, y llevaba colgando en el cuello el tamboril, al cual daba golpes acompasados con la mano izquierda, mientras con la derecha sostenía y tocaba el pito. (Ortiz Rojas, 1856, p. 118)



Figura 1. *Procesión del Corpus en Quito*

Adoptado del grabado de F. Tofani a partir del croquis de M. André, *América Pintoresca*, 1884, p.841, de Wiener, C. y otros. En el documento se resalta el santísimo que es llevado por personas en hombros durante la procesión, el porte de gorros cónicos que con el tiempo se van a convertir en una de las características de la cucambas, así como la presencia de las diferentes clases sociales que ocupan lugares específicos durante la ceremonia.

Cordovez Moure (2015),⁶ en relación a la celebración del Corpus en Santafé de Bogotá a mediados del siglo XIX, refiere que “las cuadrillas de los indios de Suba, Fontibón y Bosa” llevaban amarrado un pañuelo rojo en la cabeza, camisa de lienzo y calzón azul corto. Las danzas estaban

6 El libro de José María Cordovez Moure fue publicado por la Imprenta Americana, por primera vez, en 1893.

acompañadas de flautines y tambores y, según el autor, “debieron servir de modelo a Vázquez Ceballos para pintar el cuadro que representa a David bailando delante del Arca, existente en la capilla del Sagrario” (p. 99). Igualmente, puntualiza sobre la presencia de matachines danzantes a los que precedía el “negro Simón Espejo, vestido de casacón de paño rojo galoneado de plata, gran sombrero de tres picos y botas altas”, junto a dos muchachos vestidos de diablos que golpeaban a todo el que encontraran en el camino con unas “vejigas infladas, suspendidas de cuerdas atadas con una vara” (p. 104). Con música de tambora, violines y panderetas, estos personajes marchaban al compás del “seis por ocho” y bailaban contradanzas y la trenza.

El Corpus Christi es celebrado actualmente en diversas regiones del país, como las de El Guamal (Magdalena), Atánquez (Cesar), El Molino (Guajira), entre otras muchas, y han sido adaptaciones que cada una de las comunidades han realizado a la celebración católica impuesta desde la invasión española. En general, este evento de danza, música y ritual ofrecido a los ancestros termina convirtiéndose en una reinterpretación cristiana sobre la confrontación del bien que lucha contra el mal, con la infaltable presencia de cucambas (fig. 2) y diablos.⁷

7 Para profundizar en el mestizaje de las celebraciones católicas e indígenas ver *Fiestas y juegos en el Nuevo Reino de Granada: siglo XVI y XVII* (2015), de Héctor Lara Romero.



Figura 2. Cucambas

Imagen adaptada de la fotografía que ilustra el artículo *Una tradición cultural que agoniza*, de Gloria Triana, en Lecturas Dominicales del periódico El Tiempo (12 de mayo de 1974, p. 1-2). Según Triana, las Cucambas son de carácter mágico-religioso y representan la lucha del bien contra del mal. El bien representado por el pájaro llamado Cucamba y el mal personificado por “el diablo con cachos y cola, de la religión católica” (p. 2).

Maestros de danza

A finales de la Edad Media y en la Europa renacentista, con el surgimiento de los maestros de danza, se dieron los primeros pasos hacia una incipiente profesionalización de la enseñanza y se publicaron los primeros textos que codificaron y clasificaron algunas danzas para su enseñanza en la corte.⁸ De forma similar en España, durante los siglos

8 Entre los tratados más conocidos se encuentran: *De arte saltandi et choreas ducendi* (Arte de danzar y dirigir conjuntos, 1416) de Domenico da Piacenza, *El libro dell'arte del danzare* (1455) de Antonio Cornazzano, *De praticcha seu arte tripidii vulgare opusculum* (Práctica del arte de la danza, 1463) de Guglielmo Ebreo de Pesaro.

XVI y XVII, fueron comunes los maestros de danza o de danzar⁹, encargados de la enseñanza y creación de danzas de la corte y de las danzas para las festividades religiosas. Eran considerados maestros si tenían y atendían una escuela, si ofrecían enseñanza a domicilio, además de tener la responsabilidad de mantener el patrimonio dancístico y de la transmisión a sus discípulos, así como la publicación de manuales de danza. Entre los textos publicados en España se encuentran: el *Manuscrito de Cervera*, fechado en 1496 y 1510; la Colección de Bases Danses de Antonio Arena, publicadas en 1538 y 1579; *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias* de Juan Esquivel Navarro, impreso en Sevilla en 1642; así como el tratado escrito por Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja* (Moreno Muñoz, 2010). La aparición de esta serie de libros sobre pedagogía coreográfica, según Nathalie Lecomte (2014), contribuyó a erigir la figura del cortesano-bailarín como ideal corporal y moral en el que la danza participó en el proceso de civilización de la nobleza.

En el siglo XVI la danza se juzgaba buena porque se consideraba que ayudaba a reprimir los desórdenes del cuerpo y a socializar al individuo, enseñando al niño y al joven a saber moderar sus gestos y la imagen de sí mismo que lo distinguiría como hombre de la corte. De esta forma la danza como la esgrima, sirvió al joven para su entrada en sociedad y su ascenso dentro de la misma. Este aprendizaje dancístico incluía todo un ritual de saludos que, al igual que la etiqueta, se desarrolló al establecerse

9 La enseñanza de la danza por parte de los maestros de danzar debió ser muy extendida en España. Una muestra de lo anterior es la comedia titulada *El maestro de danzar* de Lope de Vega escrita en 1594.

unas técnicas “de cortesía”¹⁰.

Las apropiaciones y adaptaciones de las danzas del pueblo hechas por los maestros para ser ejecutadas en un contexto cortesano que aparecen en los manuales, definen el nombre de los pasos, anuncian las posiciones básicas de brazos y piernas, ponen en relación danza y música, aclaran el carácter de cada una de las danzas, así como también especifican las formas de cortesía y de educación del gentilhomme y de las damas, preparándose en las reglas de comportamiento en la corte. Es así que la danza se convirtió en la clave del comportamiento de la alta sociedad, la cual definió una nueva forma de distinción y adquirió un estatus social de élite. Este saber transmitido por los maestros, no solo era material de enseñanza, sino que además se organizaba en forma de espectáculos y coreografías. La aparición de esta incipiente técnica corporal y de composición coreográfica, durante la segunda mitad del siglo XVI, condujo a estas danzas a ser ejecutadas por el placer de ser vistas, convirtiéndose este en el germen del concepto de *ballet* (Lecomte, 2014), es decir, de una forma de codificar, estilizar y componer danzas para ser presentadas para un público que no participaba de su ejecución, solamente observaba.

José María Cordovez Moure (2015), nos ilustra tanto sobre las fiestas y festejos celebrados en Bogotá durante el siglo XIX, como sobre algunos maestros de danza que enseñaron algunas danzas europeas. Haciendo parte de la compañía dramática española de Mateo Fournier,¹¹ que

10 Para profundizar al respecto ver Hilda Islas: *Tecnologías corporales* (1995), especialmente el capítulo III, p.105.

11 Mateo Fournier: empresario y director teatral, permaneció algunos años en el país impartiendo clases de teatro en Bogotá, Medellín y Cartagena.

en 1846 realizó una temporada en el Coliseo Ramírez con una pareja de baile español: Paquita (Francisca) y Magín Casanova. Los hermanos Casanova, durante su estadía, se dedicaron a la enseñanza de la “polca, del vals de Strauss, de la mazurca, chotis, cracoviana, cuadrilla, lanceros” (p. 25), a las señoritas y los caballeros en las casas de sus discípulas. El cronista recuerda que durante esta época bailes como los impartidos por los hermanos Casanova fueron introducidos, mientras que la contradanza y el colombiano fueron relegados.

Si se quiere ir más lejos en el tiempo y en la enseñanza de danzas por parte de los inmigrantes que llegaron durante la colonia al territorio nacional, se encuentra una referencia en el libro *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, escrito en 1636. Refiere el autor a Jorge Voto, maestro de danza y músico que enseñaba a los jóvenes y luego, cuando fue más conocido, también a las muchachas. Profesor, amante y luego esposo de doña Inés de Hinojosa, fundó escuelas en Carora y luego otra en Tunja. Posteriormente, debido a los constantes desplazamientos, estableció una sucursal en Bogotá. Sin embargo, el relato no profundiza en las danzas que Jorge Voto enseñaba.

En el periódico *La Bandera Nacional* (13 de enero de 1839), anunciado como *Maestro de Baile* se publicitan los cursos a domicilio o en la casa de la Calle de la Candelaria del español Manuel Requejo. Con conocimientos de las escuelas francesa y española, el señor Requejo, además de enseñar a bailar el Rigodón, contaba en su repertorio con la nueva mazurca, diferentes contradanzas, el nuevo vals de cambio, así como las más conocidas “danzas nacionales”. Según el anuncio, “los principios del baile” hacen parte de la buena educación “pues adquiere la persona con ellos toda la marcialidad y brillantez necesarias en todas sus acciones y movimientos” (p. 64). Otros maestros o

transmisores de danzas, en nuestro medio y particularmente en Boyacá¹², fueron las mujeres españolas y los misioneros llegados al territorio. Aprovechando que los indígenas tenían la danza como una forma de exteriorizar, liberar y purificarse ante sus dioses, la folcloróloga Aura Velasco (2010), refiere que las mujeres españolas enseñaban los movimientos corporales e insistían en la expresión de los mismos y de la cara, igualmente, se dedicaban a la confección de los trajes, mientras que los misioneros enseñaban la música y en darle un sentido religioso.

Para las Danzas con destino a las festividades religiosas excluyeron a los señoritos, dueños por tradición, llamaron a los nativos quienes tenían que ser aportados por sus amos, los jóvenes eran seleccionados y en una especie de escuela daban comienzo a la enseñanza: parejas iguales, cumplimiento al llamado, tiempo determinado para la enseñanza y aprendizaje de los pasos y el ritmo, el dominio de los círculos, hacerlos y deshacerlos tenía que ser con precisión, estrechar el ruedo y ensancharlo, dominar las líneas simples y compuestas (sistema coreográfico); a ritmo de vals europeos surgen unas, otras por medio de Jotas, Boleros, Gallardas, Minuetos, Caracolas, Chaconas, etc., la mayoría canto-bailables, fueron siendo los ritmos que luego dieron oportunidades a indígenas y españoles para estrechar los lazos culturales durante las fiestas (fandangos, saraos, fiestas patronales, etc.) mezclándose lo sevillano, lo catalán, lo aragonés con lo castellano, etc., pues para ellos, los españoles, no tenían que ser danzas de determinada región, lo importante era revivir

12 Según Ocampo López (1981), en Boyacá las danzas europeas se transculturaron, entre las que se encuentran: la *danza de los palitos* (s. XVI y XVII), en la conocida como *danza de la trenza o crizneja*; la *gallarda* (s. XVII), en el *baile de la copa o del cuatro*; la *contradanza* (s. XIX) en la media caña. En otras regiones, danzas como la Jota, la *Contradanza*, el *Chotis*, entre otras, han sobrevivido adquiriendo connotaciones particulares a cada contexto.

y enseñar lo que recordaban, y según las crónicas que enviaban. (Velasco, 2010, p. 28)

Como puede observarse y con base en los pocos indicios antes expuestos, es posible decir que tanto los españoles o españolas, los misioneros y uno que otro maestro fueron los principales responsables de la transmisión de las danzas cortesanas y de salón europeas durante la colonia y la república en el territorio nacional. En el *Diccionario Folklórico de Colombia* de Harry C. Davidson, publicado en 1970, se afirma que el bolero “puede ser el antecesor de varias de nuestras danzas típicas” (tomo II, p. 42), no obstante, revisando los tres tomos del diccionario se sumarían a este, danzas como el fandango, el vals y otras traídas por los diferentes migrantes, las cuales constituyen algunas de las bases europeas para la mestización y el surgimiento de las danzas populares.

Esta miscelánea también pudo suceder entre las danzas regionales españolas y las danzas de salón llegadas al territorio granadino. De hecho, Javier Ocampo en el estudio titulado *Música y folclor de Colombia*, editado por primera vez en 1976, ya lo aclaraba:

En los pueblos pequeños que empezaban a constituirse en la Colonia calaron muy profundamente las costumbres, bailes y cantares de los españoles. En la aristocrática sociedad que penetró a finales del XVI y en especial en el siglo XVII, familias de baja aristocracia (hijosdalgo, segundones, licenciados, escribanos, etc.), introdujeron en sus fiestas y saraos esa música española de exquisito sabor y diversidad regional (música castellana, andaluza, extremeña, gallega, canaria, catalana, asturiana, vasca, etc.). Los estamentos inferiores portadores de diversidad de costumbres, danzas y cantos indígenas y negros, conocieron las melodías y ritmos españoles y las aprendieron adaptándolas a

sus propios aires musicales. Aprendieron a tocar guitarra y el tiple y a interpretar danzas y cantos peninsulares; mezclaron en aquellos aires la tristeza y lentitud indígena y el movimiento acelerado y alegre de los ritmos negros. Se presentan así en el folclor las supervivencias españolas que pasaron de los salones aristocráticos a las masas populares; las supervivencias indígenas y las supervivencias negras. (Ocampo López, 2004, p. 47)

Las danzas mestizas que resultaron de esta multiplicidad de formas dancísticas y musicales han sido el producto de adaptaciones, contextualizaciones al medio y a nuevas necesidades que con el tiempo se les ha adjudicado una perspectiva identitaria regional o nacional. Estas danzas han sido estudiadas y reinterpretadas escénicamente por coreógrafos a lo largo del siglo XX. El estudio de este rescate y codificación escénica se le conoce actualmente como etnocoreología.

Etnocoreología

La segunda mitad del siglo XX vio la consolidación de diversos estudios teóricos sobre la danza, entre los que se encuentra la Antropología de la danza, conectando la danza a los valores culturales, a los fenómenos sociales o a las condiciones medioambientales, así como a la organización y a las relaciones de los elementos que la componen. Judith Lynne Hanna (2005), considera que con la danza “se aclaran de forma relevante numerosos aspectos que han sido del interés de la antropología” y que aportan a la comprensión de “nuestra humanidad” (p. 144). La antropología, continúa Hanna, está constituida por cuatro dominios que ayudan en esta comprensión: la lingüística, la antropología física, la arqueología y la etnología.

La etnología de la danza ha sido considerada como el estudio científico sobre la significación cultural, la función religiosa y la posición de la sociedad frente a las danzas. Para Gertrude Prokosch Kurath (2005), no debe restringirse a una “descripción o una reproducción de un tipo particular de danza, sino [considerarse] como un método para abordar y develar el lugar de la danza en la vida de la humanidad y como una rama de la antropología” (p. 74). Del mismo modo, el estudio de la danza o coreología debe hacer parte de los estudios etnográficos ya que ayudan a entender los pasos, figuras y movimientos de las danzas que, como cualquier otro elemento cultural, poseen características propias y “merecen el mismo tipo de tratamiento que los otros elementos culturales” (Howard, 1959 en Prokosch Kurath, p. 75). Precisamente la etnología de la danza y sus requerimientos coreológicos es lo que en estudios recientes se conoce como etnocoreología.

Una de las vertientes de la etnocoreología se ha interesado en revivir¹³ las danzas que han desaparecido en las comunidades rurales. Estas danzas resultantes, según Egil Bakka (2005), han sido trasplantadas a otros contextos: presentaciones escénicas, concursos, transmisión o formación especializada y particularmente han buscado producir una representación fiel del pasado. La etnocoreología en general y el etnocoreólogo en particular, se han especializado en registrar, analizar e interpretar los fenómenos dancísticos realizados por las culturas populares e indígenas,

13 El término revivir danzas se ha tomado como el medio de volverlas a bailar, ya que muchas de ellas se han dejado de hacer y que muy pocos o nadie las recuerdan. Ver: *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas* (2016) de Hilda Islas; *Danzas de repertorio I. Poéticas y políticas* (2020) de Isabelle Launay.

para trasladarlos a espacios escénicos ajenos a su contexto. Buscando ser consideradas como “herencia cultural” se les ha aplicado, a estas nuevas versiones escénicas, uno de los conceptos más controvertidos, el de autenticidad, estableciéndose como una forma de control sobre los materiales de movimiento, visuales y espacio temporales que la constituyen. El etnocoreólogo que ha hecho la primera de las escenificaciones ha definido también cuál o cuáles versiones son las auténticas, quién tiene o no el privilegio de enseñarlas o transmitir las y, particularmente, considera que sólo él sabe “cómo deberían ser estas danzas” (p. 191).

En Colombia, algunos coreógrafos de forma autodidacta, buscaron revivir *danzas representativas de la identidad cultural*, estudiando algunas manifestaciones coreográficas del folclor en el territorio nacional. Las escenificaciones resultantes de este recorrido se acercan al concepto de la etnocoreología: en primer lugar, por averiguar funcionamiento de las danzas en el contexto cultural al que pertenecen y, en segundo lugar, al estructurar y estandarizar sus elementos espaciales, rítmicos, plásticos y cinéticos, sistematizando las habilidades físicas de los danzantes. Estos maestros del folclor o folcloristas, actuando como etnocoreólogos encontraron danzas que no contaban con “un orden de expresión lógica, ni una simbolización definida ni un plan estético dado” (Abadía, 1943, p. 42), las codificaron, produciendo estéticas acordes a los contextos culturales, sociales y políticos, así como a las necesidades propias de la escena de cada época. Por estos motivos, Abadía (1943) consideraba que danzas como el bambuco, la guabina, el galerón y la cumbia creadas por Jacinto Jaramillo, en las décadas del treinta y cuarenta eran las únicas que contaban con un estudio técnico y como tal podían considerarse como típicas.

En décadas posteriores, otros maestros hicieron su

propia recopilación etnológica y coreográfica, entre ellos: Delia Zapata Olivella, iniciada en la década de 1950 con danzas de los litorales Atlántico y Pacífico; Teófilo Potes y Mercedes Montaña en las décadas de 1950 y 1960 con danzas del Pacífico colombiano por Inés Rojas Luna que investigó sobre las danzas del Tolima en las décadas de 1960 y 1970. Cada uno de ellos ha propuesto danzas con una coreografía propia que, inspiradas en aquellas danzas espontáneas y ejecutadas popularmente, han permitido ser repetidas, transmitidas y difundidas, características que, además de constituirse como las que “portan la autenticidad tradicional” (Zapata Olivella, D. 1990, p. 9), le dieron validez para ser reconocidas como objetos constitutivos de una identidad cultural.

Como una forma de conservación y de patrimonialización de las danzas creadas por estos maestros se han editado numerosos manuales, cuyo objetivo por lo general es enseñanza de las coreografías escenificadas por ellos. Este proceso de transmitir las danzas en escuelas y colegios por medio de los manuales¹⁴, se ha convertido en una forma de academizar el conocimiento construido por los maestros —etnecoreólogos—, cuyo objetivo ha sido su recreación y su proyección artística en espacios teatrales (Parga, 2004). En estos documentos se encuentra toda una codificación de cada danza. Una breve reseña histórica y contextual; la música o aires musicales que las acompañan junto a la descripción de los instrumentos utilizados, el vestuario que incluye diseño, color y parafernalia; la descripción de la

14 Muchos de los manuales de danza folclórica en Colombia han sido publicados por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, ver: <https://patronatocolombiano.com/categoria-producto/manuales/>, en las tres épocas de la Revista de Folclor, por universidades e instituciones culturales, nacionales y departamentales, entre otras.

coreografía con desplazamientos y planimetrías o construcciones en el espacio de los/las intérpretes; y por último, la descripción de pasos y figuras corporales que identifican y diferencian cada danza.

Se ha referido hasta el momento sobre las danzas que en Europa han iniciado en el pueblo y luego de transformaciones, codificaciones y estilizaciones se convirtieron en danzas hechas solamente para la diversión de la aristocracia o la burguesía; así mismo, sobre los procesos de folclorización de algunas manifestaciones a nivel nacional. Sin embargo, un aporte importante a las danzas típicas nacionales se debe a la introducción de las danzas de salón que hicieron no solamente bailar a las élites, sino a las clases populares que desde su contexto enriquecieron los formatos sofisticados por medio de acciones que pueden denominarse como un espacio de *laboratorio corporal y coreográfico continuo*.

Danzas de salón

Desde el siglo XII, en los campos europeos, se dio una forma que revolucionó la danza en los salones de baile del XIX, *la danse tournante par couple* —danza giratoria en pareja—. Una de estas es el vals que, de música popular y ligera, adquirió una rápida difusión al ser escrita en pentagrama, hecho que le permitió una amplia difusión. Al contener ritmos rápidos y pequeños saltos, esta danza de pareja que en un inicio no era muy atractiva a las clases pudientes, con el tiempo, al hacerse más precisa y culta, se convirtió en uno de los símbolos de la burguesía y especialmente de la Revolución Francesa. En el vals se juntaron en un mismo espacio diferentes clases sociales, lo que permitió que los cuerpos de los danzantes se acercaran y que cada pareja se la apropiara para dar rienda suelta a su fantasía

y a su inspiración. Para Luc (2011), la revolución del vals consistió en la reunión de las parejas que habían bailado casi siempre separadas, y permitió que los dos *partenaires* asumieran un mismo rol. Los bailes, provocaron que las mujeres se convirtieran en verdaderas *partenaires* y pudieran expresar sus gustos libremente, jugar a la seducción, afirmar su personalidad y alternar de pareja. El vals fue concebido como un espacio de liberación y de encuentro.

Paralelamente, el vals exacerbó el espíritu individualista propio del auge capitalista de la época, aspecto que señala un cambio trascendental en el estilo musical y coreográfico, al introducir un elemento novedoso y revolucionario: el baile de pareja enlazada en un desplazamiento espacial que no se planea de antemano.

Los salones de baile, las salas de concierto y los teatros que desplazaron a los salones aristocráticos fueron invadidos de danzas populares, tales como las cuadrillas, vales, polcas, mazurcas y marchas que proliferaron por toda Europa gracias a las armadas napoleónicas.

Muchas de las danzas de salón, el vals incluido, llegaron a nuestros salones criollos en la Colonia y en la República. Posteriormente, pasaron a los salones de las clases populares, donde se produjeron interpretaciones o adaptaciones propias a las necesidades de cada comunidad o grupo social. Los vales y contradanzas introducidos durante los primeros años de la República desplazaron al fandango, el bolero, al minueto, al paspié, al zorongo y al rigodón, bailes que se constituyeron en “un correlato de los nuevos tiempos, en el que los resabios de la antigua política dieron paso definitivo a las nuevas élites del poder” (Sans, 2012, p. 159). Según crónicas relatadas por la norteamericana Jeanette Hart, Simón Bolívar era un extraordinario bailarín de vals:

Cuando bailaba con el general Bolívar pude notar que solamente los pies de un bailarín por naturaleza podían llevarme a través de aquellos intrincados pasos y figuras de aquellas danzas exóticas y poco familiares para mí [...] La última pieza que tocó la banda y que bailamos los dos, fue un vals; la multitud cesó de bailar dejándonos el centro del salón a nosotros solos y colocándose alrededor para vernos bailar [...] La armonía de nuestros movimientos era tan bella, que ninguna otra pareja hubiese podido competir. El general se movía como si los acordes de aquel vals emanaran de su propio cuerpo, era algo como una disposición heredada. (Sans, p. 61)

El gusto del libertador por el vals es bastante conocido. Durante la campaña en cada ciudad o pueblo donde pernoctaba se bailaba casi todas las noches. Al terminar un vals, el general se dirigía a dictar órdenes y oficios, luego volvía a la fiesta para retirarse nuevamente y volver a trabajar, al parecer este ejercicio le aclaraba las ideas, “el baile lo inspiraba y excitaba su imaginación” (Martínez Carreño, 2003). Las fiestas y bailes que se celebraban durante la Colonia así como en la República, dice Aída Martínez Carreño, “hacían parte de una escenificación del poder, [que realizaban] el prestigio y la posición social de las autoridades virreinales o republicanas frente a las capas sociales más bajas” (2003).

En cuanto a los valeses que se bailaban en el país, en el libro *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (2015), de José María Cordovez Moure¹⁵, se considera que dentro del repertorio de danzas estaban el vals colombiano y la

15 Cordovez Moure publica inicialmente algunas crónicas en el periódico *Telegrama* en 1893 por la Imprenta *Telegrama* y luego en 1910 por la Librería Americana.

contradanza española¹⁶. El vals colombiano estaba estructurado en dos partes: una primera, compuesta de poses académicas y una segunda conocida como capuchinada, llena de extravagancias y zapateos considerados “de buen gusto en el arte de Terpsícore” (p. 25). Los nombres de la música de los vales denotaban alegría: *El triquitraque*, *Aquí te espero*, *Viva López*, *El cachaco*, *El caótico*; mientras que los de las contradanzas eran más bien trágicos: *La puñalada*, *La desesperación*, *La muerte de Mutis*, etc. Respecto a la ejecución de la contradanza, recuerda Cordovez Moure, el general Santander era especialista en las más complicadas, razón por la cual fueron llamadas santandereanas.

En la conferencia de Luis Augusto Cuervo¹⁷, realizada en el foyer del Teatro Colón el 14 de diciembre de 1938, titulada *El baile a través de nuestra historia*, se presentan varias crónicas sobre fiestas y festividades, así como algunas de las danzas que se ejecutaban en diferentes momentos en la ciudad de Bogotá. Según Cuervo (1938), durante los días de la colonia, se organizaban los “refrescos” con motivo de cualquier festividad religiosa y otras festividades, para las que se hacían los preparativos

16. Según Harry Davidson (1970), durante la Colonia y la República se conocieron tres versiones de la Contradanza. Hay referencias que consideran que la contradanza española se bailaba en el virreinato desde 1750, haciéndose muy popular a partir de 1810. Hacia la década de 1840 es el esplendor de la contradanza francesa, conocida como cuadrilla. Para la década de 1850 es el turno para Country Dance, inglesa y el desplazamiento definitivo de la versión española.

17. Luis Augusto Cuervo (1893-1954): historiador nortesantandereano, miembro de la Academia Colombiana de Historia. La conferencia fue publicada en el periódico *El Tiempo* el 27 de noviembre de 1939, sección 2, p.2 y 4.

con meses de anterioridad, donde se bailaba el minué, la chacona, el paspié o la jota. Para principios del siglo XIX se inauguraron los bailes de máscaras. El 2 de febrero de 1803, por invitación del virrey Antonio Amar y Borbón y su esposa Francisca Villanova, se celebró la primera de las fiestas de disfraces en el Coliseo Ramírez (fig. 3), que dirigidas por el oidor Alba se festejaron durante cuatro días. En los días de la Independencia, continúa Cuervo, Nariño como presidente de Cundinamarca, prodigó los bailes y atenciones a la sociedad bogotana, no tanto como tema y motivo de esparcimiento, sino como campo propicio para hacer política. Durante la Patria Boba las fiestas decayeron debido a la guerra de independencia y las contiendas entre



Figura 3. Baile de máscaras de 1804 en Bogotá

Adaptación de la ilustración de R. Achury Valenzuela del artículo firmado por Amar: *Cómo era un baile de máscaras en Santa Fe en 1804*. El Tiempo, Lecturas Dominicales (3 de julio de 1960, p. 4). En otro documento firmado por José María Caballero (1813), se enumeran las danzas que se permitieron ejecutar durante el baile de máscaras en el Coliseo Ramírez durante el virreinato de Antonio Amar y Borbón: minué, paspié, breñaña, amable, contradanza, fandango, torbellino, manta, punto y jota (Ocampo, 1981, p. 86).

Carracos y Pateadores¹⁸. En la época del terror¹⁹, para desviar la atención del pueblo, se buscaron diversiones en el teatro y en las fiestas públicas. En estas fiestas, dice el conferencista, una de las marquesas de San Jorge²⁰, llamada la Jerorana, bailaba muy bien la jota y el bolero. En las décadas de 1820 y 1830 las danzas que se bailaban eran la contradanza y el vals y se introducían los primeros compases rápidos que lo aproximaban al pasillo.

El conferencista reconoce al bambuco como parte de la historia de Colombia, ya que estuvo presente en los triunfos y los fracasos del Libertador y, en la batalla de Ayacucho, “llevó a Córdoba a la inmortalidad de la gloria”. Igualmente, Cuervo anota que, la numerosa colonia inglesa que se encontraba por entonces en Bogotá trató de acabar con estos bailes a partir de la introducción de la polka, la mazurca, los lanceros, el schottisch y las cuadrillas. En cuanto a los valeses “sólo eran permitidos y prodigados los de Strauss” (Cuervo, 1938, p. 2).

Brevemente describe otras fiestas que marcaron la historia del siglo XIX en Bogotá como *El baile de los cachacos*, celebrado el 6 de enero de 1852 por “diez jóvenes

18. Carracos: peyorativo para llamar a los federalistas durante la independencia. Carraco era el nombre del periódico donde se difundían las ideas de los federalistas. Pateadores: peyorativo de centralista. Hay varias versiones sobre el origen, una de ellas es que José María Carbonell pateó un ejemplar del periódico El Carraco, otra que durante una reyerta los centralistas patearon a los federalistas.

19. Época del terror (1815-1819): reconquista de la Nueva Granada realizada por el general español Pablo Morillo, donde fueron ejecutados líderes independentistas y simpatizantes de los patriotas, así como la confiscación de sus bienes.

20. Rafaela Isasi de Lozano, esposa del Marqués de San Jorge, conocida como la Jerezana o Jeronona, actriz, cantante y bailarina, originaria de Jerez de la Frontera, España.

de la alta sociedad rumbosos y viajados”, sin embargo, solo da los detalles de las personas de la élite bogotana que asistieron a la fiesta. Otra de las celebraciones referidas es un baile de *Gun Club* del cual dice que “se abrió con las canciones francesas arregladas para cuadrillas por Carlos Umaña Gómez”, baile celebrado el 15 de octubre de 1896, con el que se “cerró una época brillante de Bogotá y abrió nuevas puertas a nuevas modalidades y otras tendencias” (Cuervo, 1938, p. 2).

Otra de las crónicas que relata las danzas de salón que bailaban habitualmente los festejantes se encuentra en el libro *La Guirnalda*, de Ortiz Rojas, dentro de la serie de cartas titulada *Carolina la Bella*. En la carta n° 7, una muchacha llamada Felipa describe a su amiga Anita los pormenores sucedidos en una fiesta familiar realizada en Chiquinquirá el 25 de diciembre de 1851.

Hemos tenido una tertulia y dos o tres bailes formales, con sus correspondientes cuadrillas, sus walses de Strawss [sic], su poco de polka y una tontería norteamericana que llaman Shiothis. [...] La música se componía de un violín, una guitarra y una bandola, punteada por aquel chiquinquireño Jerónimo Pérez que se lució tanto en la Filarmónica. [...] Bailamos Bambuco, San Juanito, que es una especie de cuadrilla granadina, la Danza Cubana, y lo que llaman la Caña. (Ortiz Rojas, 1856, p. 30)

A finales del siglo XIX, en Chapinero se encontraba una venta conocida como *El Almacén de las Criadas*, donde las empleadas domésticas para los días festivos asistían al así llamado *baile de sirvientas*. Era una especie de salón de baile en las afueras de la ciudad para la juerga y la venta de licor, que muchas veces terminaba en pelea, donde además de criadas, aparecían caballeros de todas las índoles sociales y donde los desórdenes y las peleas generalmente

eran responsabilidad de los señoritos que allí llegaban (Ortiz Rojas, 1885). Sitios periféricos como este eran habituales en la Bogotá del siglo XIX, donde muchas de las danzas de los salones de la aristocracia eran bailadas por las clases populares. A propósito de estas parrandas, Cordovez-Moure relata:

[Ingresamos a una] reducida salita alumbrada con cuatro velas de sebo puestas en una araña de hoja de lata suspendida del cielo raso, agrietado este y tan bajo que casi lo tocábamos con las cabezas. La humareda que salía por la ventana era producida por los cigarros en combustión más el polvo que levantaban los danzantes al bailar sobre piso sin estera.

[...] Un zapaterito nos tomó bajo su protección para relacionarnos con las amables señoritas: en ello estábamos cuando aquel se acercó a la que debía tenerlo prendado, e imitando las cultas maneras de un cortesano, la comprometió a que bailara con nosotros la primera polka. Allí admiramos la facultad imitativa de las sirvientas para asemejarse a las señoritas a quienes sirven: a no conocer el original, habría podido creerse que nos las habíamos con algunas damas de alta alcurnia disfrazadas de criadas en baile de aguinaldos [...] nos sacó la sorpresa de encontrarnos cara a cara con la cocinera de nuestro tío, la costurera de nuestra prima, y la mandadera de una familia con la cual cultivábamos estrechas relaciones de amistad.

— ¡El niño Pepe! — exclamaron aquellas al vernos, con la mirada de angustia de quien se ve súbitamente descubierto en una travesura comprometedora. Igual además debimos hacer por la misma causa; pero la cocinera nos tranquilizó diciéndonos que no era pecado bailar con los cachacos, y, diciendo y haciendo, asaltó nuestra persona para emprender desaforado valse destrozado. (Cordovez-Moure, 2015, p. 579)

De forma similar, el general Rafael Reyes²¹, a principios del siglo XX, para que los oficiales de la Escuela Militar adquirieran “sentimientos modernos de su misión” y se convirtieran en “gente de sociedad, muy galanes y corteses, muy distinguidos y pulcros” (Osorio Lizarazo, 1978, p. 358)²², encomendó cursos de baile a Alirio Caycedo Álvarez (Fig. 4), conocido profesor de danza, quien fue el encargado de las clases que iniciaron en 1905. La danza, consideraba el general, contribuiría a “esas reformas del espíritu militar, que eran parte de su plan de pacificación nacional” (p. 358). Aunque las clases no perduraron, fortificó las bases de su academia, fundada en 1904. Situada, inicialmente en el parque Santander, la Academia de los hermanos Caycedo Álvarez, se convirtió en una de las primeras en la enseñanza de danzas de salón: tango, vals, fox, pasillo y bambuco de salón, eran algunas de ellas. Danzas que, según Osorio Lizarazo, aprendía en el cine, viajando al extranjero, de sus amigos llegados recientemente a la ciudad o que simplemente Alirio inventaba. Además de enseñar en Bogotá, el profesor Caycedo Álvarez ofrecía cursos en otras ciudades como Medellín y Tunja, sobre lo cual refiere:

Pues yo hice una gira por todos los departamentos. La cosa no resultó mal, pero entonces era una audacia. Me hicieron una guerra... En Tunja, por ejemplo, casi me apedrean. Iba a enseñar bailes y rompía con eso muchas tradiciones e innumerables prejuicios. En Medellín también. Y eso que tenía el apoyo de gentes

21 Rafael Reyes (1849-1921): presidente de Colombia entre 1904 y 1909, período conocido como el Quinquenio de Reyes o la Dictadura de Reyes.

22 El texto fue publicado por primera vez en *El Tiempo*, 1940, 21 de enero, p.2-3 de la 2ª sección, con el título: Alirio Caycedo Álvarez el hombre que durante 35 años ha enseñado a bailar a Bogotá

ilustres, como Mariano Ospina y otros, que concedían al baile toda su significación social. Hoy ha cambiado mucho todo. En Tunja, se baila mucho y muy bien, y con eso la ciudad ha perdido gran parte de su antiguo aspecto triste y frío. (Osorio Lizarazo, 1978, p. 362)



Figura 4. Alirio Caycedo Álvarez: profesor de danza de salón de Bogotá

Fotografías extraídas del artículo 54 años enseñando a bailar de la revista Cromos (7 de mayo de 1962, p. 27). La Academia de los hermanos ibaguereños Alirio y Alberto Caycedo Álvarez, fue la primera de las academias privadas para la enseñanza de danzas de salón (o bailes modernos) en Bogotá. Fundada en 1904, contó entre sus estudiantes a personas de todas las clases sociales: personajes ilustres, políticos, congresistas, diplomáticos, policías, militares y gente del común (Osorio Lizarazo, 21 de enero de 1940, p. 3). Durante más de setenta años, la academia enseñó danzas como el bambuco de salón, el vals, el tango y el fox-trot, entre otras, dependiendo de la época, la moda y del desarrollo tecnológico para el acompañamiento musical, que pasó de pequeña orquesta, al gramófono, luego el autopiano, posteriormente la victrola y la radio. Con cada nuevo invento para el acompañamiento musical las danzas enseñadas cambiaron.

Otro referente de la enseñanza de las danzas de salón en Bogotá a principios del siglo XX se encuentra en la *Cartilla de Terpsícore o Tratado de bailes modernos* (1928) de José A. González Méndez (fig. 5), donde presenta su método para la enseñanza particular y consistía en una serie de cuadros numerados y dibujados en el piso que, según la cartilla, era eficaz y ayudaba a “adquirir en poco tiempo los conocimientos que toda persona bien educada y de sociedad [debía] poseer con relación al baile” (p. 9). La cartilla presentaba en tres partes cada danza con su explicación, en la primera parte: vals lento, danza común, danza americana, vals corrido, pasillo, java, dancón, fox trot, ones step o rag time, tango de salón, vals a medio caracol y pasillo caracoliado. La segunda parte, o *bailes en desuso*:



Figura 5. *El Rey del baile: Cartilla de Terpsícore o Tratado de bailes modernos*

Adaptación de las fotografías de las páginas 1 y 3 de la Cartilla. En el documento se encuentran planimetrías y explicaciones que ilustran 22 danzas de salón enseñadas en la década de 1920 en Bogotá, método desarrollado por el profesor José A. González Méndez. Archivo Documental Nubia Flórez Forero.

polka, mazurca, cuadrillas y lanceros, cotillón. Una tercera parte titulada *Baile para tablas* en los que se encuentran el tango cholo y el tango bogotano. Aunque se anuncia la enseñanza del bambuco de salón, el tratado no lo describe.

Danzas exóticas

En Europa de finales del siglo XIX y a partir de las exposiciones universales creció el interés y la curiosidad por conocer, no solo los productos agrícolas e industriales de sus antiguas colonias, sino a sus habitantes y sus costumbres. Con las exposiciones etnológicas de “salvajes e indígenas” en la década de 1870 se inició la presentación y puesta en escena de la vida cotidiana, combates y danzas, que posibilitaron el encuentro de los europeos con “*el otro*”. Según la antropóloga de la danza Anne Décoret-Ahiha (2004), las exposiciones posibilitaron descubrir en las personas “expuestas” una corporalidad y una gestualidad insólitas, diferente a la europea (p. 22).

Para 1889 la posibilidad de ver danzas venidas de varios rincones de la tierra se impuso: bailarinas españolas, gitanas, javanesas, martiniquesas, indochinas, argelinas, hindúes...se convirtieron en unas de las atracciones más importantes de las exposiciones universales. Estos espectáculos organizados para ser vistos por millones de personas posibilitaron, inicialmente, una forma de “construir una imagen del otro.” En estas danzas lo extranjero se conjugaba con lo extraño, pues los rasgos no tenían nada en común con las formas académicas, escénicas o incluso populares de Europa occidental. Según Décoret-Ahiha (2005), los códigos cinéticos observados en estas danzas se diferenciaban claramente de aquellos a los que los europeos estaban acostumbrados, lo cual producía desconcierto e incompreensión, efectos que caracterizaron al exotismo.

Posteriormente, cuando estas danzas de oriente y oriente medio se volvieron de interés general, junto a la naciente industria del entretenimiento, se requirió que las danzas redujeran el tiempo de presentación, se adecuaran al espacio privilegiando la escena a *la italiana* y que se sintetizara el cuento o la leyenda narrada, principalmente en busca de un formato más llamativo para ser presentadas al público europeo en dichas exposiciones. Estas danzas venidas de las colonias y bailadas por “primitivos”, “salvajes” o “bárbaros”, pero con una puesta en escena a la occidental, recreadas y reformateadas, se conocieron como danzas exóticas, denominación que surgió en medio de una situación colonial y que, según Décoret-Ahiha, tiene consideraciones imperialistas, evolucionistas, así como connotaciones de inferioridad. En la época entre las dos guerras mundiales, un exótico era un extranjero venido de las colonias, un indígena. Aunque luego de los años 1940 el término cambia por el de danzas étnicas y/o danzas del mundo, estas denominaciones siguen cumpliendo la misma función de construir e inventar al otro desde la perspectiva europea y conteniendo en sí las mismas consideraciones peyorativas.

En este contexto, de manera paralela a la comercialización del espectáculo, aparece el sistema de giras organizadas en circuitos, por ejemplo, los contratos internacionales negociados de país a país por los potentados de empresas de espectáculos locales, y la circulación continental e intercontinental favorecida por la red de transportes y comunicación mundiales (Suquet, 2012).

Paradójicamente, las danzas exóticas inspiraron a bailarinas modernas como Isadora Duncan, Loie Fuller o Ruth Saint Denis que a partir de la década de 1890 hicieron sus primeros pasos en el *divertissement* comercial.

A partir de la adaptación, deformación e imitación,

como ejercicio de apropiación de las danzas exóticas, Fuller, Duncan y Saint Denis, en los primeros decenios del siglo XX, alimentaron sus creaciones, en una búsqueda por renovar el sentimiento de la pérdida de la experiencia del cuerpo en la naturaleza, apropiación e hibridación conocida como *danzas exotizantes*²³. Las danzas africanas, del lejano y medio oriente trajeron consigo una experiencia absolutamente carnal ligada a lo sagrado. Al iniciarse en las gestuales exóticas o al inspirarse en ellas, las bailarinas occidentales buscaban acceder de forma extraordinaria a ese cuerpo perdido. El transformarse en oriental, apunta Suquet, también les permitía coquetear con la transgresión y, a través de ella, experimentar otras maneras de ser, otros lenguajes corporales así como otros roles sociales, hecho que contribuyó a que, entre las dos guerras mundiales, emergiera una nueva noción de mujer.

Otro de los formatos de las *danzas exotizantes* lo encontramos durante la primera vanguardia del siglo XX, los Ballets Rusos (1909-1929) de Serguei Diaghilev. Además de inspirarse en los cuentos, leyendas y danzas rusas, el coreógrafo basó sus creaciones en oriente, en la mitología greco-romana y en las danzas y la cultura española²⁴. Los

23 Varias bailarinas occidentales adaptarán danzas de culturas no occidentales, entre las que se encuentran: Cléo de Mérode (1875-1966) y Mata Hari (1876-1917).

24 De inspiración rusa: *Las danzas polovtsianas del príncipe Igor* (1909), basada en las tribus de las estepas de Asia Central del siglo XII; *El pájaro de fuego* (1910), inspirada en un antiguo cuento ruso; *Petrushka* (1911), esta obra maestra del ballet clásico se inspiró en un arlequín ruso; *Thamar* (1912), basado en el poema de Mikhail Lermontov, retoma elementos de la danza georgiana; *La Consagración de la primavera* (1913) que originalmente llevaba el subtítulo de *Escenas de la Rusia pagana*. De inspiración oriental: *Cleopatra* (1909), *Scherezada* (1910). Españolas: *Las meninas* (1916), *El sombrero de tres picos* (1919), con música de Falla y creación de Massine, que combina clasicismo, modernismo y carácter español en el decorado, la música y la coreografía, convirtiéndose en inspiración para la danza española; también *El Cuadro flamenco* (1921), con decorados de Pablo Picasso es creado con bailaoras sevillanas reclutados en bares y cabarets españoles.

Ballets Rusos buscaron fusionar “tradiciones clásicas y folclóricas que desembocaron en la creación de un idioma estilístico moderno, internacional y sincrético en el que se combinan diversas culturas de danza con orígenes geográficos y épocas diversas” (Suquet, p. 354).

Desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta los dos primeros decenios del XX, el *music hall* acogió a bailarines y bailarinas exóticas, configurándose como un formato espectacular y de divertimento, esencialmente coreográfico y musical. Organizado alrededor de una vedette y numerosos figurantes, en este formato se sucedían números danzados y cantados, pantomimas, circo, llamativos vestuarios y fascinantes decorados. Constituido como un lugar para la absorción de nuevas prácticas escénicas y como medio de permanente búsqueda de lo innovador, el *music hall* se convirtió en un formidable espacio de experimentación artística sobre el cuerpo y el movimiento (Décoret-Ahiha, 2004). Asimismo, el *music hall* fue aprovechado para el comienzo y lanzamiento de figuras importantes de la danza como: La Argentina, La Argentinita, Vicente Escudero, Mata Hari, Sahary-Djeli, Ruth Saint Denis, Loie Fuller, entre otras.

Este género, en constante mutación y conservando los excesos que lo han caracterizado, a partir de la década de 1890 fue invadido por el erotismo y se ponen de moda los números de striptease. De esta manera la danza del vientre ingresa al *music hall*, espectáculo que muy poco tenía que ver con la tradición danzada de oriente. El exotismo, escribe Décoret-Ahiha, servía como una representación sensual y lasciva que permitía estetizar la desnudez y reflejar las fantasías orientalistas (2004, p. 127). Dentro del fenómeno de erotización de las danzas de escenario, llama la atención el caso de la danza de Salomé que, para los bailarines europeos y norteamericanos se convirtió en

una poderosa fuente de inspiración. Las bailarinas occidentales que la adaptaron se inspiraron en la obra de Oscar Wilde de 1893 que, luego del estreno de la ópera de Richard Strauss en 1907, se convirtió en la pieza coreográfica a presentar²⁵. Según Suquet, diferentes versiones se presentaron, desde danzas de alta gama hasta espectáculos populares, así como versiones para cine con un contenido erótico. Muchas de estas creaciones que contenían la danza del vientre fueron repudiadas por los indecentes movimientos de caderas que molestaban la moral puritana norteamericana, aunque con el tiempo, gracias al aura del personaje de Salomé que bailaba no para un hombre sino para un dios, las bailarinas que la recrearon sublimaron el contenido erótico presente en ella e hicieron que fuera vista desde un aspecto más artístico. Las danzas de seducción de las *Salomés* fueron percibidas por el público como la exposición de un fantasma, de una sexualidad femenina tan fascinante como destructiva que conjugaba promesa de goce y angustia de la muerte (Suquet, 2012).

En el contexto nacional y durante la década de 1920, la representación de danzas de inspiración exótica y especialmente la *Salomanía* estuvo presente con dos bailarinas: la española Tórtola Valencia, conocida como “la maja de los pies desnudos,”²⁶ durante su visita en 1924 y la violinista y bailarina italiana Norka Rouskaya, durante su gira por América del Sur y su paso por el Teatro Colón de

25 Adaptada en 1907 para Ziegfeld Follies, por la bailarina formada en danza clásica, Daisy Peterkin que años más tarde abrió una escuela en Nueva York para la formación de centenares de Salomés.

26 Se ha encontrado que también se llamaba a Tórtola, la bailarina de los pies desnudos, o la gitana de los pies desnudos.

Bogotá en 1923²⁷. Sobre la versión de Salomé de Tórtola el columnista Alejandro Vallejo la describe como “la Salomé suntuosa y magnífica” y a la bailarina como “embruajadora que parece llevar el genio en los brazos y en el vientre un engendro del Cisne, como Leda” (Vallejo, 28 de julio de 1924, p. 5). Tórtola creó esta pieza durante su estadía en México en 1918, a partir de la obra de Oscar Wilde y de la música de Richard Strauss. La empresa Di Menico Hermanos y Compañía presenta a Norka Rouskaya (fig. 6), en el Teatro Colón de Bogotá del 23 al 29 de julio de 1923.

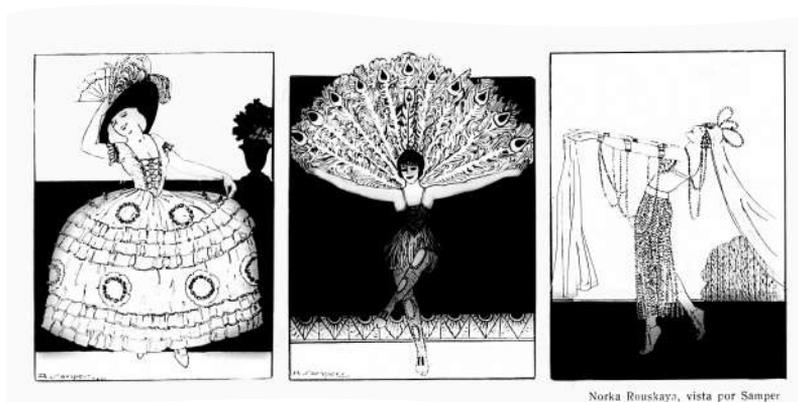


Figura 6. Norka Rouskaya

Adaptación de las ilustraciones de A. Samper para el artículo de J.J.E: *La personalidad de Norka Rouskaya*. Extraído de la revista *El Gráfico*, 3 (654), 28 de julio de 1923, p. 864, que resalta la exotización de danzas presentada por la artista en el Teatro Colón, que revelan los tintes eróticos.

27 A mediados de 1940 se presenta en los Teatros Colón y Municipal de Bogotá y en los Teatros Bolívar y Guayaquil de Medellín la bailarina exótica Kyra.

Norka ejecutaba la danza de Salomé vestida de tenues y vaporosos velos y llevaba una bandeja con la cabeza del bautista. La Salomé de Norka era “tan inofensiva como fiel su interpretación”, es la salomé “auténtica con su alma cruel, la que vendía su cuerpo, por placer, por voluptuosidad y por vicio” (Chacón Chaverri, 1930, p. 176). En la Salomé de Norka se confundían lo artístico con lo erótico, provocando una fascinación ambivalente entre prevención y deseo.

Al parecer, en el periodo de las décadas de 1920 a la de 1970, los coreógrafos nacionales no se interesaron por crear piezas sobre salomé. Solamente se encontró una fotografía del ballet *Salomé*, fechada en 1950 durante la estancia en Argentina de Jacinto Jaramillo, que reposa en el Archivo General de la Nación (fig. 7).



Figura 7. *Salomé*

Fotografía adaptada del Fondo Jacinto Jaramillo, Archivo General de la Nación. Coreografía realizada en Argentina por Jacinto Jaramillo. Fotógrafo Anónimo, 1950. Parece ser la única creación inspirada en la salomanía realizada durante este periodo por un coreógrafo nacional.

Con el tiempo a las bailarinas orientales se les designó como bayaderas²⁸ y a las danzas en que se movían las caderas de manera poco conforme a las conveniencias europeas, o contenían algo de erotismo fueron consideradas como danzas del vientre. Estos movimientos asociados a la naturaleza animal y al instinto sexual, según María Dolores Tena (2008), habían sido excluidos de las danzas sociales mixtas en países occidentales, mientras que en el área islámica habían permanecido en espacios lúdicos diferenciados para hombres o para mujeres. Sin embargo, presentados en cabarets y espectáculos de variedades occidentales, fueron asociados al exhibicionismo y la seducción de espectadores masculinos.

La interrupción de la producción de espectáculos y la inestabilidad de los espacios de ocio en las capitales europeas que produjo la 2ª Guerra Mundial, condujo a las danzas exóticas o danzas orientales a legitimarse como productos nacionales en los países orientales de origen. Estas nuevas creaciones se conocieron más tarde como *Raqs Sharki* u *Oryantal Dansi*. Estilo que es concebido como una forma diferente a las expresiones folclóricas.

Configurada como una danza exclusivamente femenina e individual, originalmente improvisada que, siguiendo las tendencias

28 Bayadera: procedente del portugués *balaidera* (bailarina) nombre dado a las bailarinas javanesas que bailaban en los cultos de los templos durante la colonización portuguesa en el siglo XVI. *La Bayadera* es un ballet-pantomima creado por M. Petipa en 1877. El nombre hace alusión a las mujeres que desde muy jóvenes estaban consagradas a las divinidades hindúes y seguían un largo entrenamiento, especialmente en danzas sacras. Estas sirvientas o esposas de la divinidad, conocidas como *Devadasi* fueron la fuente de inspiración de numerosos ballets. Las *Devadasi* hindúes, además de ser magníficas bailarinas, contaban con una amplia libertad sexual.

introducidas por las audiencias europeas, pasó a desarrollarse en el marco del cabaret, salas de fiesta y el cine. La danza oriental en ciertos países, como Egipto, Líbano y Turquía, instauró modelos de representación con los que aspiraba a diferenciarse del estilo del cabaret americano y representar con ello valores de identidad nacional. (Tena, 2008, p. 127)

El término exótico o de danzas exóticas, durante el siglo XX, se ha configurado como lo llamativo, lo anacrónico, que identifican las danzas étnicas que tomadas de contextos festivos y/o rituales han sido presentadas, como muestras de culturas tercermundistas, con carácter de autenticidad y pureza étnica y racial, a públicos cosmopolitas en escenarios teatrales. En general, la exotización de las danzas hace uso de los estereotipos corporales y estéticos que la espectacularización requiera, que como divertimento se vuelve mucho más atractiva para ser presentada a los turistas.

Danzas exóticas en el país

La participación de Colombia en las exposiciones universales fue bastante reducida, aunque hizo presencia en la feria de Londres en 1851, en las de París de 1855, 1867, 1878 y 1889, así como en la Exposición histórico-americana de Madrid de 1892 y la de Chicago de 1893, siempre contó con un presupuesto bastante limitado, lo que generó la imagen de ser un país pequeño, sin industria y atrasado, un país en progreso y relativamente comprometido con ello (Bonilla Pardo, 2016).

Posiblemente, la única participación notable se da en el marco de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929- 1930), que contó con un pabellón colombiano adornado por Rómulo Rozo. Representando la música

nacional²⁹ se encontraba Emilio Murillo, el dueto de Alejandro Wills y Alberto Escobar, Jerónimo Velasco y el violinista Francisco Cristancho. En la revista *Cromos* (2 de mayo de 1936), con el título *Bailes colombianos puestos por la nobleza española en la exposición de Sevilla*, Emilio Murillo cuenta sobre la participación de las danzas del país.

El Príncipe Jaime de Borbón, con su amor por todo lo de Colombia, recomendó a la Infanta doña Luisa, esposa del capitán general don Carlos, tío del Rey, acoger con interés todo cuanto se relacionara con el pabellón colombiano. [Las hijas de la Infanta], junto con las marquesas de Bilbao, se presentaron a bailar el bambuco, tal y como se baila en nuestros campos colombianos. Ellas mismas, ilustradas en la confección de los vestidos (camisa bordada, enagua de frisa, etc.), por el inolvidable Carlos Mallarino Child, dieron esta prueba de cariño por Colombia. [...] aquel grupo de damas jóvenes de la más alta aristocracia dio principio al baile del pasillo, que había sido cuidadosamente enseñado y estudiado. Este se bailó en traje de la época del Virrey Solís, y tal vez fue el número que más agradó. (Murillo, pp. 12-13)

La cita anterior llama a cuestionarse sobre si, para esta época, la representación artística del país en las exposiciones internacionales no tenía en cuenta la danza como representante de la cultura nacional. ¿No existían entonces agrupaciones de danza folclórica que pudieran representar al país en eventos internacionales?, ¿qué versiones del bambuco y del pasillo fueron bailadas por las infantas

29 Música nacional, léase música andina, para la época solamente la música del interior era considerada como la música representativa de la nación.

españolas?, son algunas de las preguntas que difícilmente responderá el presente estudio.

Incluso en las exposiciones nacionales realizadas en el siglo XIX (1841, 1842, 1871, 1872, 1880, 1899) estuvieron dedicadas a la incipiente industria nacional y a los productos agropecuarios. De igual manera, para la celebración del Centenario en 1910, se organizó en el Parque de la Independencia, una exposición que aludía al centralismo y a la idea de que Bogotá era la ciudad colombiana por excelencia donde habitaba el espíritu conservador y católico, ideal generalizado del colombiano del momento. Ideada por la clase dirigente, la exposición no estaba destinada a las clases populares, fuera de las misas campales y actos religiosos católicos que proliferaron los días de la exposición. Los festejos populares, según Garai (2005), fueron pocos y mal programados al punto que muchas de las personas que llegaron de provincia solo encontraron discursos, estatuas, misas, procesiones y hoteles costosos, y muy pronto abandonaron la ciudad.

No obstante, durante la celebración del IV Centenario de la fundación de Bogotá, de 1938, se realizaron una gran cantidad de eventos: los Juegos Bolivarianos, la Feria Internacional del Libro, la inauguración del nuevo edificio de la Biblioteca Nacional, la inauguración del Estadio el Campín y de la Media Torta, además, la Exposición Nacional, evento donde varias agrupaciones de música y danza de todo el territorio nacional se hicieron presentes. Las agrupaciones representantes de la Costa Atlántica, entre las que se encontraban la colonia cartagenera residente en Bogotá, presentaron cumbias y otros bailes típicos desconocidos en el altiplano (El Tiempo, 18 de agosto de 1938, p. 3); en el Teatro Colón y la Universidad Javeriana se presentaron durante dos semanas danzas y música de diversas culturas aborígenes, entre ellas, música de los pueblos Nasa

y Misak, y danzas de los pueblos Wayuu y Camëntsá. Igualmente, se exhibieron colecciones privadas de las expediciones desarrolladas en La Guajira, Tierradentro (fig. 8) y San Agustín, dentro de la Exposición Arqueológica y Etnológica, promovida por Gregorio Hernández de Alba. Esta exhibición etnográfica, además de producir diferentes reacciones en el público capitalino, fruto del desconocimiento de los pueblos originarios colombianos, ratificó que, “más allá de figuras exóticas o extintas, estas comunidades hacían parte de la realidad nacional y poseían, entre otras, cualidades artísticas como cualquier otro colombiano” (Rodríguez Rojas, 2018, p. 59).



Figura 8. Grupo de la comunidad de Tierradentro

La imagen es adoptada de la fotografía del periódico *El Tiempo*, 4 de agosto de 1938, p. 17, que hace parte de las ilustraciones del artículo: *En la exposición arqueológica*. Junto al alcalde de Bogotá, Gustavo Santos Montejo, se encuentran los integrantes del grupo de la comunidad de Tierradentro invitado a la Exposición Arqueológica y Etnológica, promovida por Gregorio Hernández de Alba, realizada en el marco de la programación de la Celebración del IV Centenario de fundación de Bogotá.

Como parte de la Exposición Arqueológica, se presentó en el Teatro Colón el espectáculo *Fiesta indígena* (fig. 9), que constaba de tres actos compuestos de música y danza: la comunidad Sibundoy, a cargo del primer acto, contaba con los bailes de *La Cosecha*, *de Fiestas domésticas*, *de Máscaras de San Juan* y *del Carnaval Sibundoy*; el segundo, los paeces de Tierradentro presentaron *Pieza de echar pólvora* y los Misak el bambuco *Vísperas*; el tercer acto, a cargo de los guajiros, presentaba la Chichamaya que hace parte del drama *Shirumachon* (Teatro Colón, 1938, 19 de agosto).

PROGRAMA 411

DE LA

FIESTA INDIGENA

PRESENTADA POR LA
EXPOSICION ARQUEOLOGICA

QUE TENDRA LUGAR EN EL

TEATRO COLON

EL VIERNES 19 AGOSTO A LAS 9.30 P. M.

~~Himno Nacional por la Banda de Guajiros.~~ 1060
615

PRIMER ACTO

A cargo del grupo de indígenas del Valle de Sibundoy, Putumayo.

- 1.º—Presentación de la trompeta, antiguo instrumento musical, único en su clase y longitud en el mundo.
- 2.º—Baile de *La Cosecha*, con bonabe y flautas.
- 3.º—Bailes de fiestas domésticas (Matrimonio).
- 4.º—Baile de máscaras del San Juan.
- 5.º—Baile del Carnaval Sibundoy.

SEGUNDO ACTO

A cargo de indios Paeces de Tierradentro y Guambianos.

- 1.º—Bambuco. "Vísperas". Por la chirrimá de Paeces. Bailado dos parejas de Guambianos.
- 2.º—"Arrullo". Por la chirrimá Paéz.
- 3.º—"El Credo". " " " " " " " " " " " "
- 4.º—"Pieza de echar la pólvora". Baile de indios Paecos.

TERCER ACTO

A cargo de indios guajiros. Partes del drama *Shirumachon*.

- 1.º—Cuadro del baile de la Chichamaya.
- 2.º—Cuadro del Brujo.
- 3.º—Cuadro del Picheo o médico.
- 4.º—Cuadro de homenaje a la Bandera de Colombia.
- 5.º—4 bailes guajiros. "Amachouai" (El Caballito). Música por la banda.

Precios sin impuestos.

Luneta	\$ 1,00
Palcos de primera y segunda	6,00
Puesto en palco de tercera	0,60
Galería	0,20

Figura 9. *Fiesta indígena*

Adaptación del programa de mano Teatro Colón (19 de agosto de 1938), de la presentación de los grupos de las comunidades Sibundoy, Paéz y Wayu presentes en la Exposición Arqueológica y Etnológica, celebrada durante las fiestas del IV Centenario. Archivo virtual Biblioteca Nacional de Colombia: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/143249

A su regreso al país, en la década de 1930, luego de su periplo por Estados Unidos, Jacinto Jaramillo creó una escuela de danza inspirada en la de Isadora Duncan e inició con las primeras escenificaciones del folclor dancístico. El galerón llanero, el bambuco y la guabina son algunas de las danzas en pareja de su autoría que codificaron y estructuraron las danzas conocidas en la época como típicas colombianas. Interpretaciones o versiones de éstas hacen parte de una de las primeras producciones escénicas del país para el lanzamiento de la Compañía Nacional de Revistas Musicales, *Ensueño Tropical* (fig. 10), dirigida por el suizo Roberto Allaz. Presentada el 1 de diciembre de 1943 en el desaparecido Teatro Municipal, este primer acercamiento a la Comedia musical³⁰ le daba importancia al folklore danzario y musical colombiano. Hacían parte de esta producción: Cecilia López en la dirección coreográfica, Jorge Aguilera y Elsa Zubiría como bailarines, Carlos Emilio Campos (Campitos), Julien de Meriche e Irma Bonola en la actuación. El columnista de *El Tiempo* conocido como Tío Aníbal, luego de asistir al ensayo general, describe una de las escenas titulada *Folklore Tropical*. Aplaude tanto la “escenificación de uno de los más bellos pasajes de nuestra tierra,” como “los cantos, música y bailes colombianos” que el director ha incluido en “pro del folklore colombiano” (Tío Aníbal, 1943, p. 2). La revista musical fue un éxito de taquilla y según Antonio Bruges Carmona (1943), a pesar de las deficiencias en un género que se iniciaba en el

30 Revista musical: espectáculo de entretenimiento popular que basado en aquellos creados durante el siglo XIX incluían actos cómicos, acompañados de números musicales y rutinas danzadas se desarrolló desde principios del siglo XX. Comedia musical: variante del teatro musical con orígenes en la *Commedia dell'arte*

país, la producción revelaba interesantes figuras del arte nacional, demostrando que se podía hacer espectáculos exclusivamente nacionales. Luego de la temporada bogotana realizaron dos giras por el país presentándose en Ibagué, Armenia, Cali, Buga, Palmira y otras ciudades del Valle del Cauca, Caldas y Antioquia. Para octubre del mismo año la compañía creó el espectáculo *Embrujo*, con la que tuvo nuevamente una gira nacional.

LA PRIMERA REVISTA MUSICAL COLOMBIANA

ENSUEÑO TROPICAL

Un ensueño que es una realidad... la consagración de nuestros mejores artistas en un espectáculo sin precedente....



CECILIA LOPEZ

Con

Cecilia López,
Carlos Emilio Campos,
Isabel Bulla,
Luis Carlos Meyer,
Victor Figueras,
Jorge Aguilera,
Darío Villalobos
Elsa Zubiria,
Julito Donado,
Julio Henríquez,
y muchos más.



JORGE AGUILERA

Sus pintorescas escenas... la originalidad de sus decorados... la suntuosidad de sus vestidos... forman el brillante marco que necesitaban nuestros artistas para revelar la perfecta medida de su talento....



LUIS CARLOS MEYER

Revista en 10 cuadros
12 decorados
con 25 artistas

Orquesta de 20 profesores
bajo la dirección del
maestro Alejandro Tobo



ISABEL BULLA

MUNICIPAL - HOY

Noche, 9 y 30

Toquillos abiertos desde las 12 m.
Separe sus localidades con anticipación

PRECIOS CON IMPUESTOS	
Luneta y palcos 1ª y 2ª	\$ 2.00
Palco 3ª fila	1.50
Galería	0.60

Figura 10. *Ensueño Tropical*

Adaptación del anuncio publicitario del periódico El Tiempo (1 de diciembre de 1943, p. 16) en el aviso se encuentra la foto de Cecilia López, integrante del elenco de la Revista Musical: *Ensueño Tropical*. Cecilia López fue “la primera mujer colombiana que se [hizo] profesional del baile. Jacinto Jaramillo le dio su escuela, es decir los recursos técnicos y las normas clásicas para poner en evidencia las facultades naturales, que son en Cecilia algo verdaderamente admirable, como lo han podido comprobar los espectadores que en Bogotá, Cali y Medellín la han aplaudido en sus actuaciones iniciales con Jaramillo o las más recientes con la Cía. Nacional de Revistas” (Micro, enero de 1944, p. 68).

Al disolverse la compañía en 1944, Campitos conformó la Compañía Ensueño Tropical, conocida posteriormente como Compañía de Revistas Musicales Campitos, con la que estrenó el espectáculo *El Zapatero*, en el Teatro Municipal de Bogotá. En octubre hicieron una gira por Boyacá, Santander, Norte de Santander, la Costa Atlántica y Venezuela. Integrabán la compañía el argentino Roberto Lozzi en la gerencia, la pareja de bailarines Amelia y Eduardo, los Sevillanitos y 24 bailarinas, y reconocidos actores y cantantes nacionales e internacionales³¹ (Museartes, s.f. 2). Luego de varios espectáculos, creó en 1950, *Campitos, presidente de Sobalilandia*, revista musical de 32 cuadros. Como coreógrafos se encontraban Roberto Lozzi y Kiril Pikieris, como bailarines Cecilia Fonseca y el trío de danzas modernas An-Ro-Ye³² (fig. 11). Además, el cantante español José M. Ebri, el tenor cómico español Arturo Salvador, el meloparodista argentino Richard Howard, las vedettes Estrellita Rivera de Argentina, y Alicia Armisen de España, y en los ritmos afrocubanos Mercedes Pérez Cayro.

La Compañía de Campitos, al incluir danzas folclóricas en sus repertorios y las constantes giras por gran parte del país, influyó en la creación de danzas folclóricas a nivel nacional. Alberto Londoño refiere que danzas como la guabina chiquinquireña y el bambuco fueron copiadas y repetidas “a su manera” por los bailarines y directores de

31 Entre los artistas se encuentra: Soledad Acero, el barítono de la ópera antioqueña José Franco, Mary Vargas, Jorge Aguilera, el Negrito Jack, Rosita Rodríguez, Víctor Pinilla, las hermanas Ricci, Eladio Espinosa y Julita Muñoz.

32 El trío de danza moderna An-Ro-Ye estaba conformado por Ángela Prigione (Any, esposa de Campitos), Roberto Lozzi y Yenny Paulaukas.

Medellín, luego de las presentaciones de la compañía en el Teatro Bolívar.

Campitos se ideó para estos dos bailes un vestuario femenino consistente en una falda o pollera de color negro, adornada de cintas con los colores de la bandera de Colombia, una blusa blanca con letines, pasa cinta y cinta roja; como complemento en la cabeza de la mujer llevaba una mantilla con los mismos colores y adornos de la falda, además de dos largas trenzas postizas. Como el espectáculo se hacía a luz negra, el efecto que ésta producía, hacía que el vestuario se notara “hermoso, deslumbrante y espectacular”, esto lo convirtió en el “traje típico” más representativo de aquellos tiempos. (Londoño, 2011, p. 13).



Figura 11. Bailarinas y coreógrafos de Campitos, presidente de Sobalilandia

Adaptación de la foto del documento: Maestro del buen contenido. Cronología de Carlos Emilio “Campitos” 1906-1984 (2016), en <https://www.museartes.net/campitos?lightbox=datattem-iwbex8be>. En la foto aparecen de izquierda a derecha: Yenny Paulaskas, Anny Prigione, Roberto Lozzi y Kiril Pikieris

La utilización de danzas del folclor durante los años 1950 para revistas musicales, agrupaciones de danza clásica, programas de la televisión nacional y presentaciones con las agrupaciones de los clubes sociales, produjeron versiones “espectaculares”, que se construyeron de forma llamativa, no solamente para interesar al espectador nacional, sino con criterios escénicos occidentales de entretenimiento. Igualmente, agrupaciones extranjeras recrearon danzas nacionales como el Ballet Vienés, adaptaciones que fueron presentadas en el Teatro Faenza y en la Plaza de Toros en septiembre de 1938 (fig. 12), y que los columnistas de los periódicos bogotanos las consideraron una “maravillosa

PLAZA DE TOROS Hoy domingo, 18 de septiembre.
a las 3 y 30 p. m. Adiós a Bogotá!

— Grandioso Festival de Arte Nacional —

EL BALLETT VIENES
y los **MELOPARODISTAS**

PRESENTARÁN POR PRIMERA Y ÚNICA VEZ, UN PROGRAMA DE BAILES Y CANCIONES CRIOLLAS: BAMBUCOS, JOROPOS, BOLEROS, LAS HERMANAS CATARO Y LOS MELOPARODISTAS, CANTARÁN LAS MEJORES COMPOSICIONES DEL GENIAL MAESTRO EMILIO MUELLA, BAJO SU DIRECCIÓN PERSONAL.

UNA TARDE DE ARTE, RISA Y ALEGRÍA — LA CARROCA, JALISCO, LA COCARACHA, QUISIERA DE TI UNA FOTO Y EL VALS VIENES — UN PROGRAMA COMPLETO

PRECIOS: BUENO, \$ 0.50 — SOMBRÍA, \$ 0.40 — SOL, \$ 0.30 — EXPENDIOS: La Gran Vía, La Cigarrera, Cigarrera San Diego y en las taquillas de la plaza.



EL BAMBUCO, MÚSICA DEL MAESTRO ALBERTO URDANETA

Figura 12. *El Ballet Vienés y los Meloparodistas en la Plaza de Toros*

Adaptado del anuncio publicitario del periódico *El Tiempo* (18 de septiembre de 1938), llama la atención de la interpretación de bailes y canciones criollas como joropos, boleros y el bambuco con música de Alberto Urdaneta. La agrupación austriaca había llegado al país dos meses antes para la celebración del IV Centenario y luego de varias temporadas en Bogotá y algunas en otras ciudades del país, en el abril de 1939 la agrupación se disuelve y la directora Gertrude Bondenwieser parte a Nueva Zelanda junto a la bailarina Shona Dunlop.

revelación del valor de la riqueza de la danza autóctona” (El Tiempo, 13 de septiembre de 1938, p. 11). Estos nuevos formatos creados para las danzas del folclor hacen parte de los inicios para la fundación de los ballets folclóricos colombianos.





Capítulo 2

Danza folclórica e identidad cultural

Pero a menudo lo que se nos “vende” como folklore es un señuelo, un ave de madera, un pájaro muerto, una utopía sin árboles, un paraíso sin cantos. Consumimos apenas el humo de la nostalgia. Reivindicamos territorios desde la ilusión del tiempo. Añoramos un pasado que - quizás - nunca existió. Sin embargo, el pájaro del paraíso canta aún. Y su canto sigue siendo misterioso y bello.

Luis Díaz Viana

A finales del siglo XVIII surgió una nueva sensibilidad conocida como romántica que, entre otras cosas, exaltaba la imaginación. La cultura popular adquirió importancia y se convirtió en la fuente donde se podía encontrar el significado más profundo del pensar, sentir, decir y hacer del pueblo, así como fuente de inspiración para producir obras. La creación de obras artísticas sirvió para reforzar las identidades colectivas que, en manos de las élites, dieron forma a los conceptos modernos de estado, nación y pueblo. La invención de naciones y de identidades colectivas en el siglo XIX, desde la perspectiva de las élites, estuvo apoyada por la historia y fortalecida con estudios lingüísticos y folclóricos que reinventaron una supuesta cultura popular.

En 1846 apareció el término *folk-lore*, como título de una columna en una publicación seriada inglesa, cuyo origen estaba asociado a la traducción del término alemán *Volkskunde*³³. Respondiendo a los grandes cambios de la Edad contemporánea³⁴, el término respondía a la angustia y a la nostalgia por la oralidad, que poco a poco era desplazada por libros y periódicos, lo cual acrecentó

33 Término introducido en Alemania por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en 1818 y que sigue vigente hoy día en los países de habla alemana, donde se encuentran también términos como *folklore* y *Volklebre*, aunque no signifiquen exactamente lo mismo. Otrstradiciones populares, manifestaciones de la cultura popular, artesanías, literatura oral, patrimonio cultural o cultura tradicional.

34 Edad contemporánea, conocida también como Revolución Industrial: es considerada a partir de la Revolución Francesa en 1789 hasta la actualidad. Durante este periodo se ha desarrollado potencialmente la economía, la sociedad y la tecnología, lo cual ha estado íntimamente ligado a las drásticas transformaciones políticas e ideológicas (Revolución liberal, nacionalismo, totalitarismos); así como a las mutaciones del mapa político mundial y las mayores guerras conocidas por la humanidad. *Historia del mundo contemporáneo*, de Antonio Fernández (1986).

exponencialmente el interés por el rescate de las expresiones populares. El producto de la tensión folclor-modernidad, según Darío Blanco Arboleda (2013), ha dejado una concepción sobre folclor relacionada con “ingenuidad, superstición, falsedad, anacronía, contrapuesta al impulso y luz del racionalismo científico y la civilización moderna” (p. 186).

Numerosas acepciones sobre el concepto de folclor han obedecido, tanto a la rama de la ciencia que ha estudiado el fenómeno, como al punto de vista de cada investigador y a los constantes cambios ideológicos de la cultura occidental. Prat Ferrer (2006) prefiere llamar *folclorística* a la rama de la ciencia que estudia las manifestaciones folclóricas. Igualmente, resalta que algunas concepciones son recurrentes en los estudios de esta: Lo primero y más importante, la consideración del pueblo como “el depositario de las tradiciones que constituyen el alma de una nación”, lo segundo, la posibilidad latente de que el material folclórico se pierda; tercero, “la obsesión por encontrar el origen de las manifestaciones” que sirva para su reconstrucción; cuarto, la creencia de que las formas originales son más perfectas y, finalmente, la validación del pasado en el presente que enorgullece al investigador por su pertenencia a esa cultura. Todas estas concepciones según Prat Ferrer han servido “para satisfacer el deseo de identidad cultural y comunitaria” (p. 232).

Construir nación

Luego de una infinidad de guerras y de constituciones políticas a lo largo del siglo XIX y principios del XX (fig. 13), en 1886 Miguel Antonio Caro redacta la constitución que habrá de ejercer más de un siglo en el territorio nacional. Esta Carta Constitucional institucionalizó el español y el

Erazo (2008), la iglesia fue la encargada de organizar y dirigir todos los centros de enseñanza pública: escuelas, colegios y universidades, donde manuales y textos enseñaban e instruían sobre las normas a seguir. Buscando civilizar a la población y convertirla en urbana y moderna, se introdujeron manuales como el de Carreño que ayudaban a naturalizar las relaciones de poder, a jerarquizar la sociedad y a domesticar la sensibilidad. A través de los manuales, según Erazo, se enseñaban las normas y reglas que designaban quién estaba dentro o fuera de la nación. De esta manera “poco a poco se construyó esta nación: de exclusión en exclusión, de prohibición en prohibición, de inspección en inspección, de censura en censura, de regla en regla” (p. 48).

Colombia se caracterizaba por ser un país rural que bajo el régimen de la hegemonía conservadora bogotana, estableció un conjunto de conocimientos icónicos sobre el comportamiento, la fe y la historia, propio de un puñado de letrados capitalinos³⁵. El desconocimiento geográfico del país, de sus gentes y sus costumbres, por parte de estas élites, llevaron a la inclusión y/o exclusión de ciertas manifestaciones culturales populares en concordancia con los estandartes de progreso y civilización que la construcción del imaginario nacional requería. Sánchez y Santos (2014), identifican a un grupo de intelectuales que, durante la primera mitad del siglo XX, aportaron en la construcción de identidades regionales, nacionales y hasta continentales a través de sus estudios, crónicas y ensayos, textos que

35 Durante el siglo XIX la casi totalidad de la población del país era analfabeta, es fácil entender la dominación ejercida por parte de los pocos letrados, quienes tenían el poder de producir, circular y valorizar las palabras.

incluían discursos y conceptos sobre folclor. Según los autores, estos letrados se convirtieron en parte importante del moldeado de la cultura popular y sirvieron de intermediarios con el Estado. El folclor permitió, además de promover dichas identidades, ponerse del lado de los elementos culturales que otros despreciaban y/o no valoraban, como a idealizar las formas de expresión artística que provenían del área rural (Silva, 2005 en Sánchez y Santos, p. 147).

Además de cumplir con objetivos sociales, educativos, de presión social, de evasión, de válvula de escape a la presión, de cohesión de grupo, de afirmación de valores o de entretenimiento, diversas expresiones como la música, la danza, el teatro, la poesía y las narraciones orales, entre otros, fueron seleccionadas como representativas de toda una nación o región, elevadas a la categoría de arte folclórico y dignas de ser cultivadas (Sánchez y Santos, p. 146). La difusión del material folclórico —danza y música— estuvo a cargo de la expansión de la radio, los discos de acetato en las décadas 1930 y 1940 y de la televisión a partir de 1954, así como la incorporación del folclor en la educación nacional a través de las clases de música y danza, la publicación de la *Revista de Folklore*, a partir de 1947 (Buitrago Suárez, 2017) y de publicaciones como el *Compendio General del Folklore Colombiano* y el *Diccionario Folklórico de Colombia*, en la década de 1970, entre otros.

A propósito de la *Revista del Folklore*, Buitrago Suárez en el artículo *Nación mestiza: el caso de la Revista de Folklore en Colombia* (2017), observa que, en sus diferentes épocas posicionó como referente racial el mestizaje y luego el multiculturalismo. La legitimación de lo mestizo permitió a la publicación “la comprensión de la diversidad racial, ya fuera apelando a civilizar y blanquear la población, o representando una nación en la que la mezcla socio-racial se valorara positivamente” (p. 297). Para Buitrago

Suárez, el mestizaje era presentado por la revista, como el sucesor de lo criollo, instaurado como un referente nacional que, a pesar de que contenía perspectivas negativas para el desarrollo nacional, era compensado con el discurso del blanqueamiento y civilización de las poblaciones indígenas y afrocolombianas. En relación al folclor, este fue considerado como el escenario donde se articulaban las tensiones resultantes del proceso histórico que ha diferenciado y jerarquizado raza, clase y cultura. Atada al discurso de la autenticidad nacional continúa la revista que conservó la idea de que el folclor operaba de manera independiente a las condiciones de vida de los sujetos. Buitrago Suárez toma como ejemplo de lo anterior, las ilustraciones de las portadas de la revista que fueron tomadas de las imágenes de la Comisión Corográfica, y considera que continúan siendo circunscritas en lo típico y que han permanecido “como productos culturales o memorias desactivadas y desconectadas de la realidad social” (p. 295).

Tomando las palabras de Gil Tobar (1968) se puede afirmar que la “ensalada de populismo, casticismo, tipismo y pintoresquismo” que adornan las ideas de exotismo y nacionalismo, suministradas por la cultura romántica del siglo XIX, han dejado ver que lo único que interesa es “descubrir lo chocante y extraño, lo que diferencia y desune”, para así imponer “falazmente como típico” todo aquello que es pintoresco (p. 6).

Folclorización y Danza

Con el surgimiento de las nuevas naciones durante el siglo XIX, producto de las independencias, aparece la noción de folclorización que se ajusta al proceso de vaciamiento del nuevo contexto de la geopolítica global causando, según Romero Flores (2016), “la desconexión total de aquellas

representaciones, sus productores, sus formas de relacionarse con los procesos sociales políticos y culturales por los que han sido producidos” (p. 35). La instalación de la folclorización dentro del sistema de relaciones intersubjetivas, continúa Romero Flores, ha actuado como un dispositivo que activa la enajenación de las representaciones y las prácticas al descontextualizar, fragmentar, discriminar y seleccionar sólo algunas, con la incorporación de otras estéticas, para convertirlas en mercancía. La folclorización “se constituye en un dispositivo de dominación orientado en función de los beneficios de un determinado proyecto que responde al patrón global de poder” (p. 19), concluye Romero Flores.

La folclorización de las danzas ha sido un proceso en el que, las danzas que las diferentes comunidades tradicionalmente han hecho suyas y las han considerado representativas de su idiosincrasia, deben pasar por un sistema de representación aceptado. Este proceso, de forma similar al proceso de exotización, se ha conocido como escenificación, teatralización o puesta en escena; proceso de limpieza y desinfección, que busca resaltar el ángulo, el color y la forma más vistosa y llamativa para ser expuestas al público y al que se le aplican parámetros específicos para ser reconocidas o aceptadas como folclóricas o no.

En Colombia, considera Jorge Orlando Melo (Melo y Collazos, 2008), los gobiernos conservadores que se sucedieron entre 1946 a 1957, buscaron reafirmar los valores de la nacionalidad colombiana basados en la religión católica, la lengua y la tradición española. Con este objetivo, promovieron “el folclor, el folclorismo, la actividad musical y artesanal de los sectores populares, la comida popular y todo este tipo de cosas como expresión de una tradición auténtica” (p. 23) a pesar de que, durante el periodo de la República Liberal (1930-1946), se habían hecho esfuerzos

para romper con esa tradición, levantando el control de la iglesia sobre el campo colombiano. Considera Melo que en el país se debió reconocer y valorar los aportes culturales populares y a la par llevarle al pueblo la cultura contemporánea. Desde una perspectiva hispanista, dicha política percibía el folclor del interior del país como ligado a la tradición española y el de la Costa, en cambio, a la tradición africana.

Melo recuerda que ya el antiguo director de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Darío Achury Valenzuela a principios de los años 1940, señalaba que las élites nacionales habían estado tan separadas del pueblo que habían concebido una cultura remota que nada tenía que ver con la vida del pueblo, porque no la conocían, “lo único que conocían era París” (p. 25), pero valoraban una cultura tradicional. Achury creía que en Colombia se debía reconocer el valor de los aportes culturales populares y al mismo tiempo llevarle al pueblo la cultura contemporánea. Igualmente, a partir de las reflexiones de Achury, Jorge Orlando Melo menciona la función del folclor en la construcción histórica de la cultura colombiana:

Es difícil encontrar una manera aceptable de enfrentar el problema del conocimiento de lo popular. Lo primero que hay que entender es que lo popular es una decantación continua, en continua transformación, frente a la idea un poco conservadora o tradicionalista del folclor, que lo considera como una especie de alma de la nación, como una identidad profunda que se expresa en esas obras. Desde esta perspectiva, la visión que alcanzó a tener Achury Valenzuela es que la cultura popular es una cultura en transformación y que se transforma por la incorporación de los elementos extraños, que no hay una cultura propia: cuando alguien oye cantar a un cantaor del Chocó no está oyendo a alguien, a una cultura autóctona, está oyendo unas letras que

proviene del medioevo español, está oyendo una música que viene del África, que ha sido incorporada y hecha viva en esa cultura popular. (2008, p. 28)

Buscando comprender la noción de folclor en nuestro país, es frecuente encontrar que algunas veces hace alusión al material que se estudia, otras hace referencia a la disciplina en sí y, casi siempre, para designar indiferentemente tanto al material como a la disciplina, lo que ciertamente ha creado confusión. Juan José Prat Ferrer (2006), luego de hacer un recorrido histórico por las diferentes acepciones, prefiere hacer una diferenciación al llamar folclor al material de estudio y, como se enunció previamente, folclorística a la disciplina que estudia este material. Para Prat (2006) la noción heredada de los folclorólogos de los dos siglos anteriores contiene atributos que delimitan la idea de folclor y sus fronteras conceptuales. Como consecuencia, estas restricciones influyeron en el hecho de que el material que no poseía las características de tradicional, irracional, rural, anónimo, comunal y de transmisión oral, no se haya estudiado.

Prat Ferrer (2006) ha demostrado que el folclor no es patrimonio exclusivo de los campesinos ni de los primitivos, sino que también se encuentra en los grupos más elitistas donde las tradiciones activas se comunican, no por medio de una instrucción formal, sino como unidades de significado que se intercambian continuamente entre los componentes del grupo. Igualmente, desde esta perspectiva, la folclorística, como campo de estudios está en continua transformación y centra su interés tanto en las supervivencias, como en las nuevas producciones, ampliando los criterios sobre su realización y dando paso para hablar de experiencias, de hechos culturales o de materiales.

Siguiendo a Prat Ferrer, un hecho fundamental de la

producción folclórica es que “siempre vive en variantes o versiones diferentes” (p. 243), lo que permitiría entender que cada puesta en escena de las danzas tiene un carácter folclórico que obedece a ciertos aspectos que influyen en la variabilidad de estas versiones: la adaptación a nuevas necesidades; la creatividad que impone la actuación, las improvisaciones o el olvido; las amplificaciones —de danza de pareja a danza grupal, por ejemplo—; las reducciones —en número de parejas o al espacio de representación—; y las sustituciones de pasos y/o posturas dentro del material. Para Prat Ferrer, dependiendo de cada comunidad urbana o rural, los procesos de renovación, rápidos o lentos, pueden producir nuevas versiones que pueden o no conservar vestigios de las anteriores, siendo estas olvidadas o disminuidas significativamente. También las versiones antiguas pueden llegar a convivir con las nuevas o renovarse a través de ellas. De esta manera, sólo se conocen versiones de un cuento, y cada una de ellas, incluyendo la original, es una manifestación reconocible del mismo. Los conceptos de castizo, puro, no contaminado, no pertenecen al folclor, sino al “mundo de la producción culta e institucionalizada” (p. 243), porque la variabilidad es una cualidad inherente al folclor. La abundancia de préstamos es debida a que la gente se ha apropiado de aquello que le gustó o ha considerado necesario y lo ha transformado de acuerdo con sus patrones.

El estudio de los diferentes acercamientos, búsquedas o preguntas sobre el inmenso acervo dancístico colombiano ayudaría a entender las diferentes concepciones sobre la cultura dancística y coreográfica nacional del siglo XX. Las diferentes discusiones que se han sucedido a lo largo del último siglo en el país sobre la autenticidad, la pureza, la estilización y la proveniencia de las diferentes danzas, han sido temas cotidianos que, en definitiva, sólo ha dejado

mucho desgaste y confusión para confrontar el patrimonio dancístico nacional, creando un ambiente de indiferencia, desprecio y hasta de olvido de dicho material. La visión más amplia y contemporánea de la noción de folclor y folclorística que propone Prat Ferrer, posibilita adentrarse en el estudio de las diferentes creaciones inspiradas en las danzas del foco folclórico o en la cultura aborígen colombiana. Como anotaba Delia Zapata (1964), “la materia folklórica va perdiendo su relieve ancestral, pero a la vez, es un permanente proceso de absorción e incorporación, [con el tiempo] adquiere nuevos elementos, se funde con ellos y los enriquece” (p. 4). Estas nociones de absorción e incorporación de las que habla Delia, pueden ser concebidas como el intercambio que se han establecido entre las diferentes formas o formatos en los que se ha desarrollado el folclor dancístico y que se ha desarrollado en dos sentidos: los nuevos formatos se han alimentado de lo popular y lo popular se ha alimentado de los nuevos formatos (Ochoa, 2019).

Para las agrupaciones que hacen presentaciones escénicas de danza folclórica, el objetivo está constituido en la claridad que se tenga en la relación entre la creación de la puesta en escena y la manifestación folclórica. En definitiva, dar las respuestas coreográficas que la puesta requiere para dialogar con la música, proponer una estética acorde con el tema y hacer una propuesta artística acorde a su propia postura artística e investigativa frente a las manifestaciones folclóricas.

En relación a la tradición, Prat Ferrer considera que es parte integral de la cultura, pues si los comportamientos y las producciones no se transmitieran, esta no existiría. Dos fuerzas en tensión rigen la transmisión folclórica, esto es, la conservación y la variación; tensión que permite tanto la preservación como la renovación y la actualización del

material. Considera también que el hecho o material folclórico dentro de la tradición puede estar en una fase inicial de desaparición o en vías de incorporación a la cultura compartida; en la fase de transmisión, recreación y expansión; o en vías de olvido o de descomposición para el resurgimiento en un nuevo entorno. En este sentido, puede entenderse que la tradición obedece a varios aspectos: sistemas de interacción; en las reglas a seguir al adaptar, crear, repetir o modificar un material; y en los valores que entran en juego en cada actuación. En definitiva, la tradición es la estructura cultural cuyos elementos ya están dados y que opera en un momento específico, el de la actuación. La tradición folclórica es, según Prat Ferrer, todas “las reglas que se deben seguir para crear, repetir, adaptar o modificar un material” (p. 239). Con lo anterior, Prat Ferrer considera que actualmente el folclor es concebido como:

... una forma cultural de comunicación –o de transmisión del patrimonio cultural– que en parte es igual a las demás en cuanto a la forma y a la manera de producirse y en parte difiere de ellas. Es tradicional en cuanto a que se transmite, como todos los materiales culturales, pero esta transmisión obedece a ciertas reglas comunitarias. No es anónimo por definición, pues si todo material tiene autor, el que se conozca su nombre o no, es un hecho circunstancial que no cambia ni el material ni la forma en que se produce. Es estereotípico, como otras formas culturales no folklóricas, pero variable a la vez, y no existe una versión más válida que las demás. Se transmite verbalmente, no necesariamente por vía oral, o se aprende por observación y cumple una función dentro del grupo. (p. 245)

Es así que el hecho folclórico no deja de ser folclórico si en cualquier momento se descubre el nombre del autor ya que como creación individual termina por volverse

comunal debido a la “recreación comunitaria”. Finalmente, Prat Ferrer concluye que el folclor es concebido como una forma de patrimonio intangible, como el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que son transmitidos en variantes dentro de los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y su patrimonio (p. 245). Esta concepción del folclor, de los materiales, de los hechos o manifestaciones, entre las que se encuentran las creaciones y recreaciones de las danzas folclóricas se convierten en la base para estudiar los diferentes formatos de representación de las culturas del folclor danzado en Colombia.

Las distintas concepciones en torno al folclor que existen evidencian la complejidad que subyace al concepto, de allí que se ha considerado necesario acudir a un ejercicio de clasificación del material folclórico danzado, basado en las ideas provenientes de distintos maestros, coreógrafos y folcloristas, haciendo énfasis en las manifestaciones conocidas como danzas folclóricas de proyección, con el fin de acercar, confrontar y sobre todo entender aquellas que están relacionadas con la representación dancística del folclor nacional.

Danzas de proyección

Teniendo en cuenta los postulados de Ramiro Guerra³⁶

36 Ramiro Guerra (1929-2019): teórico, profesor, bailarín y coreógrafo cubano. Considerado el Padre de la danza contemporánea cubana, es el pionero de los estudios de la danza. Entre sus investigaciones publicadas, encontramos: *Apreciación de la danza* (1968), *Teatralización de la danza y otros ensayos* (1988), *Una metodología para la enseñanza de la danza* (1989), *Calibán danzante* (1998), *Coordenadas danzarias* (2000) y *Eros baila. Danza y sexualidad* (2001).

(2010) y la caracterización de la danza folclórica en Colombia hecha por diferentes folcloristas nacionales, se ha elaborado un cuadro comparativo (cuadro. 1) como medio para acercarse a la danza de proyección. Las categorías allí expuestas obedecen a los intereses propios de la investigación creativa de cada uno de los maestros y maestras y a su extensa experiencia en la danza, hecho que, aunque ha dificultado la comparación, ha arrojado interesantes resultados. Los autores abordados y sus respectivas publicaciones, hechas durante las últimas tres décadas son: Alberto Londoño, *Baila Colombia. Danzas para la educación* (1995) y *El cuento de la danza* (2011); *La danza folclórica tradicional en Bogotá 1950-2003* (2005) de Gilberto Martínez; Mónica Lindo de Las Salas, *La danza conceptos y reflexiones* (2010); Julián Bueno Rodríguez, *La danza folclórica en Caldas* (2015) y; Juan Camilo Maldonado, *La danza folclórica en Antioquia* (2019).

Ramiro Guerra (2010) considera que para el estudio del folclor es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que este se puede manifestar dentro de un amplio concepto de la cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados, para lo cual hace una clasificación en cuatro estratos o estadios: el primero, llamado *Foco folclórico*, se le considera el más puro estado de una manifestación y que está internamente relacionado con un ceremonial, con un hábito recreacional, con una tradición sociológica o con un imperativo social. En el segundo, la *Proyección folclórica*, se encuentran en ella todas las manifestaciones que surgen del primer estadio y que sus valores musicales, danzarios, literarios y plásticos originales se han desvinculado de sus contenidos originales, porque han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ha ejercido o de la época que lo revive. En este estadio están todas las manifestaciones hechas para ser presentadas a

personas que solamente participan como observadores y es realizada por un ejecutante que estudia e interpreta y la presenta en espacios para su representación escénica. Uno o varios procesos de academización comienzan en este estadio, tales como el estudio y aplicación de técnicas corporales extracotidianas, puesta en escena, estandarización del vestuario, entre otras. El tercero, la *teatralización folclórica*, es un trabajo técnico especializado, llamado espectáculo teatral, reúne efectos sensoriales que ejercen en el público efectos estéticos, emotivos e intelectuales. Como una forma de espectacularización (Parga, 2004), la teatralización retoma historias, leyendas basadas en formas folclóricas y que generalmente responden a un libreto o argumento. En esta categoría se encuentran todas aquellas piezas o montajes que toman el material folclórico para, a través de una dramaturgia, contar leyendas, cuentos e historias de temática nacional. La teatralización del material folclórico dancístico requiere de cuatro elementos: la motivación, el diseño escénico, la estructura y el acompañamiento de las otras artes, según Ramiro Guerra. El último estadio, es el de *creación artística*, inspirada en el lenguaje folclórico nacional, pero que puede ser manipulada, recreada, incluso reinventando la tradición, remodelando sus patrones (p. 203). En este estrato algunas propuestas se alejan del foco folclórico, las creaciones buscan fines de entretenimiento, ofreciendo imágenes depuradas para agrandar al espectador. Dentro de los tres últimos estratos ha existido un léxico que continuamente ha sido utilizado y que bien vale la pena revisar, a saber, la estilización de las danzas folclóricas y balletización.

Alberto Londoño (1998) plantea su categorización dependiendo de la funcionalidad que tienen las danzas para satisfacer las necesidades humanas, en este sentido, la danza de proyección se separa un poco de las formas tradicionales al

cambiar la planigrafía, manteniéndose el estilo y los aspectos característicos de cada danza. Ya que la escena requiere, según Londoño, de una organización espacial diferente, la danza de proyección, buscando responder al espectáculo, busca componer un espacio visualmente más atractivo. Priorizando lo espectacular, la proyección dancística, ocasionalmente, ofrece información sobre las danzas y tiene “un sentido didáctico” (p. ii).

En *El cuento de la danza* (2011), Londoño en relación a la danza en Antioquia, considera que en su desarrollo histórico han existido al menos cuatro “tiempos”: de la *proyección tradicional* —décadas 1950 y 1960—, en el que localiza la aparición de las primeras agrupaciones en Medellín, en las que los directores aprendieron de sus abuelos y de las presentaciones de Campitos en el Teatro Bolívar, es un periodo en que la danza folclórica se hizo “viendo, aprendiendo e inventando” (p.8). El de *proyección artística* -década de 1970-, considerada la época dorada de la danza en Antioquia, se caracterizó porque la danza se hacía “estudiando, haciendo y creando.” Durante el *boom las danzas folclóricas* -década de 1980-, éstas fueron recreadas, reinventadas y vueltas a crear. Sobre las danzas académicas considera que fueron “aprendidas por medios técnicos y por procesos metodológicos no tradicionales” (Londoño, 1998, p.ii), cuya finalidad ha sido la proyección folclórica, pedagógica y documental y su función, la formación profesional y el espectáculo artístico.

Igualmente, el director de Danzas de Ingrumá, Julián Bueno Rodríguez³⁷ (2015), considera que la proyección es una estructuración que se hace del hecho folclórico para ser

37 Julián Bueno: intérprete de las agrupaciones de Delia Zapata y Jaime Manzur, director de la agrupación Danzas de Ingrumá, investigador de las danzas de la zona andina, especialmente las del departamento de Caldas.

presentada al público y que contempla tres laboratorios: el primero, de análisis, donde se aclara y define la expresividad, funcional y temática, así como la vigencia; el segundo, de montaje o adaptación escénica donde se acentúa el carácter de la danza, conservando sus rasgos esenciales; y el tercero, de sistematización o adecuación plástica para interpretar danzas rurales por parte de los bailarines de espacios urbanos y la “sistematización académica que garantice” el montaje artístico. Clasifica la proyección en tres clases: la *Proyección interna*, es aquella concebida por las comunidades donde nace la manifestación o que son depositarias del hecho folclórico -foco folclórico para Guerra-; la *Proyección externa* es la estructuración hecha fuera de la comunidad inicial: puede ser directa, si es una elaboración de la proyección interna e, indirecta si se elaboran “adaptaciones libres y cambios de estilo en la manera de presentar la expresión folclórica, sin mediar, muchas veces, el conocimiento de la cultura en cuestión” (p. 14 - 15); y la tercera o Proyección no folclórica, transforma las características externas de un hecho folclórico y nacionalista si solo se conserva su espíritu, pero el resto se transmuta para dar lugar a un hecho creativo nuevo, similar a la propuesta de creación artística de Guerra.

Gilberto Martínez³⁸ (2005) sostiene que la danza tradicional es similar a la autóctona, con la diferencia que la tradicional ha sido extraída de su contexto habitual para ser presentada a un público, sin perder las características del *stratum* de donde proviene. En relación a la danza folclórica de proyección, reflexiona sobre el proceso de urbanización, fenómeno que ha dejado huella en la danza,

38 Gilberto Martínez: bailarín y músico de Delia Zapata, dedicado a la docencia universitaria, máster en Investigación social interdisciplinaria.

especialmente por “la influencia académica de un director” o especialista, presentando cambios en “la forma, la coreografía, el vestuario, la utilería y la música” (p. 102).

Mónica Lindo de las Salas³⁹ (2010) considera que la *proyección folclórica*, hecha sobre las bases de las expresiones raizales, hace referencia al carácter adoptado por las danzas que son revestidas y enriquecidas con las herramientas de la puesta en escena. *La teatralización* de la danza es la reinterpretación de la danza tradicional enriquecida con argumentos dramáticos y teatrales, basándose en los elementos que la identifican para construir “nuevas propuestas artísticas con contenido, con una justificación y un argumento” (p. 39) y, finalmente, las *nuevas maneras* de interpretar la danza que están generalmente desprovistas del componente tradicional. Considera que “el uso indiscriminado de técnicas danzadas” (p. 27) y de recursos técnicos hacen que algunas propuestas no tengan “sentido, ni coherencia entre el discurso y la acción” (p. 40).

Finalmente, Juan Camilo Maldonado⁴⁰ (2019) propone que la danza folclórica de proyección es una manifestación dancística para escenario, que “adquiere una connotación racional” (p. 46) debido a la academización representada en la sistematización y codificación de pasos y figuras, los conteos, la utilización de planimetrías y partituras, así como la adaptación que requiere la puesta en

39 Mónica Lindo de las Salas: La directora Mónica Lindo de las Salas, es coreógrafa, docente e investigadora en danza, educación y del carnaval de Barranquilla. Estudió en la Escuela de danza folclórica de Barranquilla con Carlos Franco, es doctora en Ciencias de la Educación de la Universidad del Atlántico.

40 Juan Camilo Maldonado: bailarín, docente, gestor cultural y productor artístico. Master en Administración de empresas. Se ha desempeñado como coreógrafo y director artístico del Ballet Folclórico de Antioquia.

escena. Maldonado identifica cuatro subcategorías en esta tendencia, a saber: la danza folclórica proyectiva tradicional como el montaje coreográfico que conserva la gran mayoría de las características de las originales, especialmente la corporalidad y la intención de la danza con adaptaciones planimétricas; la estilización de la danza tradicional que es la interpretación hecha por el coreógrafo o director para resaltar “elementos puntuales, esenciales o característicos” (p. 47) de la danza, basada en los propios intereses creativos de quién dirige y que puede ser variable en los elementos de composición y que acompañan la danza, incluyendo la planimetría, figuras y/o pasos tradicionales, vestuario, arreglos musicales, uso de elementos escenográficos o de iluminación y reinterpretación; la tercera subcategoría es la danza folclórica proyectiva estilizada desde la tradición que, aunque muy similar a la anterior, incluye un apreciable componente técnico-corporal de los intérpretes; finalmente, la cuarta subcategoría, la danza folclórica proyectiva estilizada desde las técnicas, hace referencia a las agrupaciones conocidas como ballets folclóricos que conservan los mínimos rasgos coreográficos de la tradición, variando la interpretación, la intención y el contexto, cuya característica primordial es la adición de pasos codificados extraídos del entrenamiento técnico-corporal en danza clásica o contemporánea, para lo cual se requiere una formación en dichos géneros. Igualmente, Maldonado hace una clasificación relacionada con formatos más espectaculares: el ballet folclórico en equilibrio con la tradición, donde entiende por equilibrio el enriquecimiento de la tradición con elementos de las técnicas universales, conservando los pasos, figuras, bases del vestuario, temática y contexto; las nuevas creaciones desde la tradición o danza de autor, donde se encuentran las piezas —montajes— coreográficas que, inspirados en uno o más elementos de la tradición, hacen

una interpretación de los mismos.

Al profundizar en la noción de danza folclórica de proyección, se encontraron las declaraciones hechas por cuatro maestros representantes de la escena actual del folclor nacional, para la revista *Boyacá 7 días* (24 de septiembre de 2018).

La folclorista e investigadora Aura Velazco de López, afirma que la danza de proyección es el trabajo “músico-danzario que se ejecuta en un escenario, luego de realizarlo conscientemente en un proceso de aprendizaje, acorde a un contexto conceptual relacionado a un tema folclórico o a una creación contemporánea ya sea danza urbana o danza-teatro.

La directora de la Fundación Artística del Tundama, Felisa Hurtado, opina que, si todo ha evolucionado, “el folclor debe evolucionar sin perder su esencia, puesto que los nuevos conceptos musicales permiten la creación e invención de propuestas danzarias [con] diferentes connotaciones” (*Boyacá 7 días*).

Por su parte, Sofía Liliana Fonseca, directora de la Fundación Haskalá, profundiza en la integración de técnicas corporales entre la danza clásica y aquellas de inspiración folclórica. De este modo, considera que el Sanjuaneño Huilense es una danza de proyección que ha integrado “algunas técnicas de interpretación, pasos y figuras muy estilizadas, un atuendo muy elaborado acompañado de una musicalidad tradicional que interpreta una banda musical” (*Boyacá 7 días*). Adicionalmente, el director de la Fundación Nubalé, Omar Uriel Avella, denomina danza de proyección a las versiones creadas cuando el hecho danzario se realiza fuera del contexto espacial que lo originó, o cuando comunidades diferentes la interpretan.

De otro lado, Octavio Marulanda (1984) diferencia proyección de difusión. Mientras la difusión es “dar a

conocer” el hecho folclórico, considera que “no puede hablarse de proyección folclórica cuando se trata de espectáculos o exhibiciones que falsifiquen o distorsionen los contenidos vernáculos” (p. 30). La proyección está “comprometida” con la integridad del patrimonio cultural y es de carácter educativo. Aunque en danza hay posibilidades de adaptarlas al escenario “hay componentes de la danza que no admiten variación alguna”, tales como, el significado original de la misma, la calidad ancestral de los instrumentos de música, el ritmo, el vestuario, la trama coreográfica, el uso de la parafernalia, el número de secuencias para conformar las “figuras” o “pasos”, los textos y notación escalística del canto, el sentido primordial de los movimientos, etc. (p. 30).

Puntualizando, se diría que la danza folclórica de proyección tiene al menos cinco características: primero, recurre a una adaptación y limitación del espacio, es decir la construcción de planimetrías específicas; segundo, en relación al contexto, se produce un cambio de función social y cultural por el paso de patrimonio folclórico a arte escénico; tercero, en relación al espacio-tiempo, la adaptación teatral, cualquiera que ésta sea, convierte las representaciones socioculturales en recuerdos, representaciones de hechos pretéritos de contextos metafóricos; cuarto, en relación al movimiento, la codificación de pasos y figuras, así como la construcción de una estructura, establece un lenguaje escénico basado en la metáfora; quinto, en relación al cuerpo y más específicamente a la formación técnica y corporal de los intérpretes que induce un cambio en el movimiento y en el gesto corporal de la danza interpretada.

Se puede decir, en primer lugar, que en Colombia las danzas de proyección folclórica son aquellas que, basadas en el material desaparecido o vigente del foco folclórico, han hecho parte del repertorio de agrupaciones

dancísticas para ser presentadas al espectador. En segundo lugar, se han producido en espacios urbanos, para ser difundidas en circuitos comerciales y culturales diferentes de aquellos desde donde tradicionalmente surgieron. Tercero, como proyecto folclórico que busca rescatar, recolectar y conservar la cultura popular, y que generalmente se encuentra ligado a proyectos de identidad nacional. Las agrupaciones pertenecientes a este subgénero del folclor, buscando conservar las expresiones raizales, han creado un ideal estético del espectáculo, actualizando el vestuario, adaptando espacialmente las danzas, la musicalización y, a partir del movimiento característico de cada danza, han

Ramiro Guerra	Alberto Londoño			Julián Bueno	Gilberto Martínez	Mónica Lindo	Juan C. Maldonado
Foco Folclórico	D. Ceremoniales	D. Teatrales	D. Sociales o Bailes de salón	Proyección Interna	D. Folclórica Actóctona	D. Populares Tradicionales o Raizales	D. Tradicional Original y Autóctona
Proyección Folclórica	Proyección Folclórica			Proyección Externa	Danza Folclórica Tradicional	Proyección Folclórica	D. Trad. Heredada
							D. Trad. Regional
							D. Trad. Nacional
							D. Trad. Codificada
				D. Fol. Projectiva Tradicional			
				D. Fol. Projectiva Estilizada desde la Tradición			
				Danza Fol. Projectiva Estilizada desde las Técnicas			
Teatralización	Danza Académica			Proyección No Folclórica	Danza Folclórica de Proyección	Teatralización	Ballet Folclórico en Equilibrio con la Tradición
							Creación Artística
Creación Artística							

Cuadro 1. Caracterización de las danzas folclóricas

Cuadro comparativo de la danza folclórica que busca entender el concepto de danzas de proyección, según algunos de los folclorólogos nacionales. Se toma como base los conceptos aportados por el cubano Ramiro Guerra.

creado variaciones, improvisaciones y efectos, dentro o no, de los parámetros de movimiento establecidos por el carácter de la misma. Dependiendo de qué tanto se acerque o se alejen de las bases raizales o autóctonas —foco folclórico— y del tratamiento o estilización del material folclórico, puede haber diferentes clases o estadios de las danzas de proyección.

Estilización de las danzas

El término estilización hace referencia a esquematizar, simplificar, caracterizar y/o reelaborar refinadamente una manifestación popular destacando sus rasgos característicos, para lo cual se requiere del conocimiento de las fuentes primigenias, es decir, del foco folclórico propuesto por Guerra.

Durante el siglo XX, la danza clásica y la danza moderna tuvieron una relación cercana a la estilización de la danza folclórica en el país, pues además de constituir una de las bases de formación de los bailarines, se tomaron de ambos géneros poses, pasos y figuras⁴¹ que han sido combinadas con los de cada una de las danzas regionales. Bailarines y coreógrafos extranjeros que llegaron al país desde mediados de los años 1930, presentaron sus propias versiones de las danzas colombianas: Erika Klein, que había aprendido danzas folclóricas con Jacinto Jaramillo para la presentación en la Plaza de Santamaría, incluyó el

41 Hanz Plata Martínez, hace un importante acercamiento a estos conceptos en el capítulo: La danza tradicional en perspectiva semiótica, del libro *Danza tradicional contemporánea: rutas e indagaciones para la formación y la creación* (2020). El paso hace referencia a los movimientos de los pies, ya sea con o sin desplazamiento (p.56). La figura alude a la organización de todos los movimientos generales del cuerpo que se disponen para acompañar los pasos (p.58).

bambuco *El Guatecano* de Murillo⁴² (El Tiempo, 7 de junio de 1937); o del ballet vienés, que incluyó dentro de su repertorio bambucos, joropos y boleros en las diferentes temporadas bogotanas, durante la celebración del IV Centenario de fundación de Bogotá en 1938; igualmente, Marcelle Bonge y Kiril Pikieris, desde la década de 1940, retomaron en sus espectáculos danzas del folclor colombiano en las diferentes agrupaciones de danza clásica que conformaron. De forma similar, las escuelas de formación en danza clásica como la Academia Nacional de Ballet, para sus presentaciones en los años 1950 (Teatro Colón, 13 de octubre de 1951), presentaron danzas folclóricas que, según Jacinto Jaramillo, utilizaron sus coreografías y planimetrías y las combinaron “con algunos pasos de ballet clásico” (El Tiempo, 18 de octubre de 1971).

En cuanto a lo formal, la estilización se manifiesta a simple vista en el movimiento. Si comparamos la interpretación de una danza hecha por un amateur popular a la interpretación de la misma realizada por un bailarín entrenado en técnicas de danza, se puede percibir diferencias notables, entre ellas: el dibujo espacial de los movimientos es más nítido; hay una priorización de ciertas trayectorias para el desplazamiento espacial de brazos y piernas y una búsqueda de la linealidad y proyección de los mismos; la utilización de flujos suaves; el cuidado en las transiciones entre las diferentes frases; el estudio del espacio y el tiempo, así como la priorización de la frontalidad escénica.

La estilización, sin embargo, abarca más campos que el kinético, pues existen también elementos como el color

42 Jacinto Jaramillo también presenta bambucos con la música de *El Guatecano*.

del vestuario, la espectacularidad del diseño y del movimiento de las faldas y polleras, los adornos, el trabajo y coordinación en el manejo de los sombreros, el estudio de la iluminación para la creación de ambientes y delimitación del espacio escénico o la creación de espacio-tiempo —espacios y tiempos metafóricos— que la danza requiera, así como la uniformidad en el movimiento conocida como unísonos.

Diferentes grados de estilización son llevados a escena por diferentes grupos que transforman el hecho folclórico por medio de la elaboración estereométrica⁴³, coreográfica y la parafernalia. Según Pedro Murillo, el abuso de la estilización se puede encontrar en la que utilizan algunas agrupaciones, y que generalmente acuden “al uso de las lentejuelas, el brillo, el ornamento y el exceso de maquillaje y atuendos que no representan las vivencias propias de las expresiones que se representan” (Murillo González, comunicación personal, abril 2020)⁴⁴.

En cuanto al material que se pierde, el que es olvidado o que ya no cumple una función en la comunidad y es reemplazado por otro, las recreaciones coreográficas buscan revivir parte de este material perdido y muchas veces cumple una función que no era la original. La estilización en este caso, está marcada no solamente por hacer nuevas

43 La estereometría hace referencia a los desplazamientos corporales hechos por quienes ejecutan las danzas en el espacio quinesférico y en su relación espacio-temporal con los demás ejecutantes.

44 Pedro Pablo Murillo González: bailarín, coreógrafo, docente y gestor cultural. Dedicado al fomento, formación, investigación y promoción del folclor, el arte y la cultura. Candidato al Doctorado en Artes y Humanidades (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), coordinador de la Fundación Hijos de la Sierra Flor. La referencia hace parte de un corto cuestionario hecho por el autor a diferentes docentes, coreógrafos e historiadores de la danza en Colombia.

interpretaciones o reinterpretaciones de dicho material, sino que, al cumplir una función artística o recreativa de difusión de contenidos folclóricos y culturales, se han relacionado con una idea de identidad nacional.

La estilización puede ser entendida también como la adquisición de un estilo, de una forma personal de hacer y producir danzas folclóricas para la escena, donde el estilo es un “sello o toque personal” (Murillo), característico de cada coreógrafo. Según Gustavo Rodríguez⁴⁵, en Colombia, los trabajos de la venezolana Yolanda Moreno⁴⁶ y la mexicana Amalia Hernández⁴⁷, han influido especialmente en la “resignificación estética” de las danzas hechas para la escena. Los creadores de danzas estilizadas, continúa Rodríguez, han aportado formas estéticas más atractivas, comerciales, internacionales y elegantes. Sin embargo, las agrupaciones deberían aclarar que este tipo de puestas en escena son sólo eso, estilizaciones (Rodríguez Martínez, comunicación personal, 2020). Otra forma de entender la estilización tiene que ver con el amaneramiento, entendido como una forma exagerada de asumir el movimiento, que busca asimilarse a formas de comportamiento propias de la danza clásica del periodo barroco. Es decir, con una preferencia gestual por las contorsiones, la suavidad y la

45 Gustavo Rodríguez: bailarín, coreógrafo y docente. Master en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital FJC, director del Centro Cultural Llanero en Bogotá.

46 Yolanda Moreno (1936 -): bailarina y coreógrafa venezolana conocida como *la bailarina del pueblo venezolano*, fundó la Agrupación Venezolana de Danza Nacionalista en 1962

47 Amalia Hernández (1917-2000): bailarina, coreógrafa, directora y empresaria cultural mexicana, fundadora del Ballet Folklórico de México en 1952. Ver la publicación: *Homenaje una vida en la danza. Amalia Hernández* (2017), producido por el Cenidi Danza.

exageración de una feminidad. Esta forma se acerca a las formas de la danza clásica desde la imitación, más que desde un entrenamiento técnico-corporal profundo.

La balletización

En Colombia, a la presencia de figuras —*arabesques, attitudes, piruetas, promenades...*— y de pasos —*tombé, pas de bourré, assemblé, pas de vals...*— de la danza clásica o académica dentro de las danzas folclóricas, ha sido conocida como balletización. Como ya se ha visto anteriormente, diferentes factores pueden estar relacionados con el surgimiento de este fenómeno en Colombia, entre ellos: la fundación de academias y de agrupaciones de danza clásica en todo el país desde la década de 1940 que presentaban dentro de sus repertorios danzas folclóricas colombianas, y la consecuente formación técnico-corporal de bailarines y coreógrafos de las agrupaciones de folclor; el auge de ballets folclóricos en los años 1950 y 1960, fundados por bailarines y coreógrafos entrenados en danza clásica y/o danza española; las giras y participación en exposiciones internacionales y la presentación de agrupaciones de danza clásica que interpretaban el folclor nacional en diferentes programas musicales de la televisión, tales como *Tierra Colombiana* (1965), *El Show de las Estrellas* (1969), *Los Maestros* (1976), entre otros; la presentación de danzas y agrupaciones en musicales, como la *Compañía Nacional de Comedias Musicales* (1943); y la creación y difusión de danzas folclóricas para turistas en restaurantes: Tierra Colombiana, La Casa del Gordo, Salón Monserrate del Hotel Tequendama, La Carreta, entre otros.

La formación corporal en danza clásica de los bailarines y coreógrafos de la danza folclórica, pareciera contradictoria en relación a la creación o recreación de danzas;

sin embargo, un análisis sobre la comprensión de adquisiciones gestuales y de movimiento las acerca irremediablemente. Se ha aceptado, en primer lugar, que cada danza del folclor cuenta con unos pasos y figuras específicos que se han transmitido tradicionalmente y, en segundo lugar, que la formación técnica en danza clásica ha sabido desarrollar, sus particulares pasos y figuras durante los últimos cuatro siglos. La técnica de la danza clásica no solamente ha servido como un medio eficaz de entrenar los cuerpos de los intérpretes del folclor, sino que le ha proporcionado formas y maneras de hacer y, sobre todo, maneras de ser en la danza escénica y de formarse profesionalmente (Lindo de las Salas, 2010). Las danzas folclóricas tomaron prestados códigos escénicos instaurados en el imaginario de la danza occidental que permitió su aceptación por parte de públicos internacionales (fig. 14). Esta manera de estilización que conjuga pasos y figuras de la tradición de la técnica clásica y la folclórica fue decisiva en el surgimiento de una de las tendencias en la danza folclórica de proyección colombiana que se viene realizando desde mediados del siglo XX: la Danza folclórica balletizada o, utilizando el término acuñado por Juan Camilo Maldonado (2019), danza proyectiva estilizada desde las técnicas.

Para el actual director del Ballet Folclórico Nacional Jaime Orozco, Ignacio Vargas⁴⁸, a la balletización prefiere llamarla tecnificación. Considera como tecnificación de la danza, la aplicación de elementos de la técnica del ballet clásico a los movimientos de la danza folclórica, pero sin

48 Entrevista a Ignacio Vargas, director del Ballet Folclórico Nacional Jaime Orozco, realizada por Raúl Parra Gaitán el 7 de agosto de 2020, en Bogotá.



Figura 14. Fernando Urbina y Ana María Mejía durante una presentación para la televisión colombiana

Adaptación de la fotografía de Manuel Moreno (s.f.) del programa de la televisión Tierra Colombiana dirigido por Eucario Bermúdez. Las coreografías que se presentaban en este programa son de la autoría de Jaime Orozco. En la foto aparecen Ana María Mejía y Fernando Urbina, bailarines de la agrupación. Nótese la utilización de figuras y pasos de la danza clásica para la interpretación del folclor. Colección privada de Fernando Urbina, Ballet Folclórico Tierra Colombiana.

perder la esencia del folclor. Para Vargas, la tecnificación es vista como una evolución, producto de “una fusión de la danza tradicional y las herramientas de la técnica del ballet”, estudio que se inició en la Academia de Ballet de Kiril Pikieris donde Jaime Orozco se formó en danza clásica. Con este formato “más tecnificado” de la danza folclórica, Orozco creó desde entonces coreografías con matices bastante diferentes a los tradicionales que, junto a Raquel Ércole, fueron presentados en diferentes programas de la

la televisión colombiana, y que han hecho parte del repertorio de la agrupación (Vargas, comunicación personal, 2020).

Para Ignacio Vargas, las creaciones hechas por Jaime Orozco, desde finales de la década de 1950, le dieron trascendencia a la danza folclórica a punto de considerarlas una “nueva danza folclórica”. Formato que se ha caracterizado por tener bailarines formados en la técnica de danza clásica posibilitando al cuerpo danzante adquirir una elongación, haciendo que la danza tuviera más “altura”, en contraposición a otros bailarines de folclor. En definitiva, considera Ignacio, este es el sello personal que caracterizó el trabajo creativo de Jaime Orozco y que puede ser considerado como una “revaluación del folclor”.

Algunas agrupaciones han tomado formas características de la danza académica como uno de los medios para estilizar y proveer de una estética favorable a la circulación dentro de los mercados culturales. Se tomaron prestados los formatos y las formas de géneros establecidos dentro del circuito internacional para presentarlos con un referente de identidad nacional o regional, pero traducidos a códigos que son habituales para el público en general. Aunque esta práctica puede reconocerse como un blanqueamiento, que busca la aceptación de los espectadores bajo parámetros escénicos occidentales (Wade, 1997), también puede ser vista como una forma de fusionar la tradición clásica y la folclórica, a partir de la concepción de un idioma estilístico moderno, internacional y sincrético en el que se conjugan diversas culturas de danza (Suquet, 2012).

La balletización de la danza folclórica ha inquietado tanto a puristas como a coreógrafos de danza clásica, en Colombia y a nivel mundial. Inquietud que tiene que ver con las modificaciones o reinventiones de la coreografía, el carácter, el vestuario y el significado de las danzas del

folclor. En el estudio realizado por Fernando López Rodríguez (2016) sobre la farruca⁴⁹ que, en las dos primeras décadas del siglo XX, se bailaba con un “estilo más próximo al cuplé” o a la estética del flamenco, López considera que, a partir de la música de Manuel de Falla para *El sombrero de tres picos* y de la coreografía de Léonide Massine, quien la baila en 1919 para los Ballets Rusos, esta versión se constituyó en una balletización de la farruca flamenca. Este ejemplo es uno de muchos que pretenden llevar el folclor a un contexto más intelectual, similar a los Ballets Rusos, que buscaron transformarlo en espectáculo académico y acercarlo a un nuevo público.

La balletización implica adentrarse en otro universo estético y físico que, en primer lugar, cambia la relación del cuerpo con la tierra, con el piso que soporta el cuerpo del intérprete. El cuerpo que produce el entrenamiento en danza clásica, prioriza la elevación, el polo cielo del que habla Hubert Godard (1990, 1995)⁵⁰. La relación de apoyo con el piso cambia, y por consecuencia la ejecución del movimiento. Al priorizar el polo cielo —ir hacia, dirigir el movimiento hacia arriba— el gesto producido es inversamente

49 Farruca: danza andaluza, más masculina que femenina, es originaria de Galicia. Los zapateos son de un alto nivel técnico y cuenta con gran profusión de contratiempos y figuras rítmicas de enorme virtuosismo, que la convierten en la prueba definitiva para muchos bailarines flamencos.

50 Hubert Godard es bailarín de repertorio clásico y contemporáneo, terapeuta de Rolfing, se ha interesado en la investigación sobre estudios somáticos, ha concebido todo un conocimiento médico-científico y poético del cuerpo. Ha sido investigador y profesor del Instituto Rolfing en los Estados Unidos, la Universidad de Québec en Montreal (Canadá), el Centro Nacional de investigación sobre el cáncer en Milán (Italia), la Orquesta de Lieja, ha sido director del departamento de danza de la Universidad Paris 8, así como profesor del Centro Nacional de la Danza para la formación en Análisis Funcional del Movimiento.

diferente al gesto realizado por alguien sin entrenamiento, que por lo general busca apoyarse o empujarse en el piso. Este alargarse o elongarse se convierte en una interpretación de ese gesto si, por ejemplo, la idea de alcanzar algo con un brazo puede convertirse de un “me empujo” para ir hacia el objeto, a un “me alargo” para ir hacia el objeto. Lo anterior conlleva un segundo cambio estético, el espacio-temporal, no solamente por las prioridades de los desplazamientos de brazos, piernas y del cuerpo en general dentro del espacio kinesférico, sino los desplazamientos en el espacio con temporalidades que se alargan o se acortan, incluso que se cortan, dependiendo de la prioridad polar adoptada.

La exhibición espectacular de danzas ha requerido de su adaptación a una puesta en escena a partir de la especialización técnica del intérprete, generalmente en danza clásica, que los ballets folclóricos han sabido suplir. Como una forma de estilización y tecnificación se encuentran las conocidas danzas de carácter.

Danzas de carácter

Cuando la estilización se aleja más del foco folclórico, siguiendo a Nadejna Louijine (2004), las danzas que se encuentran en un estadio avanzado de la teatralización se les ha denominado danzas de carácter, que apelan, por un lado, a la utilización de vestuarios amplios y vistosos que agrandan el movimiento y se instituyen como una danza autónoma —movimiento de las faldas—;⁵¹ por otro, al

51 Según Louijine el despliegue de kilómetros de tela, cintas y otros sortilegios contribuyó a la imagen anticuada de cierta danza de carácter en que cada bailarina era la réplica exacta de una muñeca de colección: falda roja bordada de encaje, flores y cintas en el cabello.

aprendizaje de una técnica corporal específica, basada en dinámicas, ritmos y acentos al piso, extraídas de varias danzas folclóricas en combinación con la técnica de la danza clásica que estiliza el movimiento.

Su origen se remonta al siglo XVIII, cuya expresión de carácter fue utilizada para designar ciertos roles pintorescos en los ballets, como el de la madre Simone en *La Fille mal gardée* (1783). En estos casos, es un papel mímico que en general solamente ejecuta pequeñas secuencias danzadas que no requieren grandes destrezas técnicas. Con el nombre de pasos o danzas de carácter muchas variaciones fueron introducidas a los repertorios de la danza romántica; así, danzas como la provenzal o la cosaca, terminaron perteneciendo estéticamente más a la danza clásica o académica que a las danzas folclóricas.

Concebidas entre lo pintoresco y lo exótico, las danzas de carácter se desarrollaron a comienzos del siglo XIX. El maestro de ballet y coreógrafo Carlo Blasis (1797-1878) llamaba danza de carácter a cualquier danza nacional que fuera presentada en un espectáculo de ballet. Un ejemplo claro de las danzas de carácter es la cachucha, inspirada en una danza del folclore español, bailada por Fanny Elssler (fig. 15) dentro del ballet-pantomima *Le diable boiteux* —El diablo cojo, (1836)—. Desde su estreno en la Ópera de París, esta danza fue presentada como una novedad y, aunque inicialmente causó desconcierto, produjo luego un gran entusiasmo en el público y llevó a la consagración definitiva de Elssler⁵².

52 En el tomo III de las Memorias, del explorador francés Jean Baptiste Boussingault (1802-1887), se refiere que Manuelita Sáenz era bastante diestra en bailar La Cachucha.



Figura 15. Fanny Elssler en *La Cachucha*. 1836

Imagen adaptada de la página Wikimedia. La cachucha se convirtió en una danza que, inspirándose en el folclore español, se convirtió en un éxito e hizo famosa a Fanny Elssler. Luego que la bailarina Dolores Serral del Teatro del Príncipe de Madrid, junto con su grupo bailara en la Ópera de París varias danzas españolas, entre las que se encontraba *La cachucha*, Fanny la retoma como un baile de divertimento de la ópera *El diablo cojo*. Elssler participó en nueve de las diez escenas de la ópera donde pudo demostrar su talento como bailarina y actriz. En la cachucha era provocativa, el pavoneo producido por el movimiento de la pelvis y la espalda de la bailarina embriagó definitivamente al público parisino.

Posteriormente, dada la gran aceptación por parte de los espectadores, las danzas de carácter ampliaron sus referentes para la creación a danzas de Italia, Rusia, Polonia, entre otros países, que hicieron parte de las grandes piezas del periodo pos-romántico⁵³, como en el 3er acto de *El lago de los cisnes*, o en el ballet *Don Quijote* (1896) de Marius Petipa⁵⁴, piezas que cuentan con varias danzas españolas como el bolero, la seguidilla, el fandango, bailes gitanos, y la morena, así como los personajes pantomímicos con matices españoles como el Torero Espada, Sancho Panza y don Quijote. Sobre la utilización del folclor español por parte del ballet romántico, Maya Ramos Smith (1991) aclara que, al independizarse de los ballets, la danza española se estableció “como un espectáculo con derecho propio [lanzando] a todas partes del mundo una cantidad de estrellas que lucieron en prácticamente todos los teatros de Europa y América” (p. 263).

Según Louijine (2015), entre 1920 y 1960 algunas danzas de carácter fueron presentadas independientemente en los cabarets franceses. Dado a las connotaciones eróticas y exóticas de estos espacios de presentación, les costó el ser vistas como una forma caricaturesca de las danzas tradicionales. Haciendo parte de diferentes propuestas y moviéndose en campos divergentes, las danzas de carácter

53 El periodo posromántico en danza es considerado a finales del siglo XIX, y se conoce como la decadencia del Ballet Romántico en Europa.

54 En general varias de las creaciones de Marius Petipa contienen varias danzas españolas, resultado de los años de trabajo en el Teatro Circo de Madrid de 1844 a 1847, como primer bailarín. Para profundizar en el tema ver: Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales, de Laura Hormigón (2010).

han ocupado una posición en el universo actual de la danza que no las beneficia ni de un reconocimiento ni de un status cultural. Sin embargo, al igual que otras danzas que se construyen sobre las raizales —foco folclórico—, las de carácter deberían ser incluidas dentro de la clasificación de danzas folclóricas. Además, considera que las danzas conocidas como tradicionales, folclóricas, populares, nacionales y las de carácter, revelan temáticas que atraviesan las nociones de sociedad, tradición, folclor y pueblo.

Al hablar de las danzas de carácter, Louijine plantea que la danza en general ha pasado por tres estadios: en primer lugar, el proceso imitativo, donde no existe una conciencia del desglose de los pasos en la danza primitiva; segundo, el proceso expresivo como danza popular⁵⁵, donde aparece la codificación y clasificación de los pasos y las líneas; tercero, el proceso abstracto de la técnica o estadio de la danza culta o de academización. En este último estadio es precisamente donde se encuentran las danzas de carácter como una formación técnico-corporal que ha resultado de un proceso de estilización de pasos, movimientos, posiciones del cuerpo y de diferentes segmentos corporales.

En Colombia no se han encontrado referentes sobre procesos de entrenamiento como formación técnica que demuestren su utilización en la creación o recreación de danzas folclóricas. No obstante, para la presentación del Liceo Nacional Femenino de Bogotá (Teatro Colón, 16 de noviembre de 1945), bajo la dirección de Marcelle Bonge

55 El término danza popular es utilizado por Louijine considerando la noción de danza popular como aquella creada o que ha surgido en el pueblo y que se ha popularizado, de aquellos hechos folclóricos que se han vuelto tradicionales en contextos populares.

se presentan dentro del ballet *Cascanueces* algunas danzas llamadas “danza característica”: danza rusa, danza árabe, danza del Hada Draga, danza de las dulzainas y vals de las flores.

En la antigua URSS (1922-1991), la creación de una técnica específica para la formación de bailarines de carácter o como complemento a la formación de bailarines de danza clásica⁵⁶, junto con la necesidad por un reconocimiento de las danzas de las diferentes naciones que componían la Unión Soviética, llevó a la conformación de una agrupación que reuniera dichas danzas bajo una estética particular: el *Ballet Folclórico de Moiseyev* (1936).

Los ballets folclóricos

El término ballet folclórico, es acuñado por Igor Moiseyev (1906-2007), en la antigua Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) para presentar danzas folclóricas de los diferentes países que la componían. La adaptación hecha en estos ballets folclóricos soviéticos es hecha desde una estilización del movimiento, fruto de la preparación de los intérpretes en danza clásica y danza de carácter, junto a propuestas que incentivan tanto el virtuosismo como la espectacularidad. Reuniendo técnicas clásicas y expresiones regionales, Moiseyev creó su compañía al juntar las raíces culturales de cada país con elementos contemporáneos.

56 Las grandes escuelas de danza clásica han incorporado la danza de carácter dentro de la formación de sus estudiantes, la Vaganova Ballet Academy de San Petersburgo; la *Ecole du Ballet de l'Opéra National* de París; la *Royal Academy of Dance* en Londres y la *Sydney Ballet School*, de Australia, son algunas de ellas.

El Ballet se produjo entre 1945 y 1955 en la Unión Soviética y posteriormente en el mundo entero, presentándose como conjunto académico de danzas populares de Rusia⁵⁷. Las coreografías de una belleza impresionante se han caracterizado por sus formas perfectas y la presencia de bailarines y músicos con técnicas fascinantes que ha producido una gran admiración en los numerosos países visitados por la agrupación, mostrando a occidente “una felicidad deslumbrante de vivir” (Louijine, 2015, p. 6), e influyendo en la creación de ballets folclóricos en todo el mundo⁵⁸.

En Colombia, en cuanto al formato internacional de ballet folclórico se conoce en la década de 1960. Sin embargo, ya desde la década de 1940 existían agrupaciones que se pueden considerar como los antecedentes de este subgénero, siendo el caso del Ballet Nacional, dirigido por Jacinto Jaramillo un ejemplo notorio. Esta agrupación presentaba puestas en escena de danzas nacionales o proyección del folclor tradicional, y montajes que reunían diferentes aspectos del material folclórico de las regiones del país que

57 En Colombia se presentó como El famoso Ballet ruso de Moiseyev. Aunque siempre presentó danzas de los diferentes países que componían la URSS.

58 A nivel latinoamericano, se conformó en 1960 el Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández, junto al coreógrafo Felipe Segura como director artístico. La agrupación apoyada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) e instalada en el Palacio de Bellas Artes, ha sido considerada la “imagen de México ante el mundo” (Tortajada, 1995, p.733). Amalia había fundado en 1952 el Ballet de México, para presentarse en la televisión. Para el Ballet Moderno, Amalia creó en 1954, piezas basadas en danzas prehispánicas, criollas y modernas, a pesar que fueron consideradas que caían en un “mexicanismo artificial” (Tortajada, 1995). A partir de 1957 la agrupación se encuentra instalada en la televisora para presentar espectáculos en vivo, que resultaron siendo una producción espectacular con grandioso vestuario.

contenían ciertos matices de estilización del movimiento, basados en el estudio de la danza interpretativa (Duncan). En una etapa inicial, 1943-1946, el Ballet Nacional presentó dentro de su repertorio danzas del folclor español e internacional, entre ellas: *Canción toledana*, *La Macarena*, *La Feria*, *Los gitanillos*, *Danza rusa...*; danzas clásicas⁵⁹ como el *Narciso*, *El Cisne*, *La niña de los cabellos de lino*, *Ave María*, *Canción hindú*, *Danza ritual del fuego...*; danzas del folclor nacional como la *guabina*, *cumbia*, *bambuco*, *galerón*; piezas coreográficas o interpretativas entre las que se encuentra *Bachué* (1943), inspirada en la leyenda muisca. Para una segunda etapa, entre 1954 y 1956, el repertorio se limita a danzas nacionales y danzas interpretativas o teatralizaciones como *Los promeseros*, inspirada en danzas y tradiciones boyacenses y *Danza Negra*, sobre danzas de la Costa Atlántica. Posteriormente, la agrupación es conocida como Ballet Cordillera que en la década de 1970 creó la pieza *El potro azul* (1975)⁶⁰, basada en Guadalupe Salcedo y el folclor de los Llanos Orientales.

Si las consideraciones hechas por Alberto Londoño (2011) al hablar sobre los tiempos de la danza folclórica en Antioquia se hicieran extensivas a nivel nacional, se podría afirmar que los de proyección tradicional en Colombia iniciaron en la década de 1930, gracias a las políticas de rescate de la cultura nacional promovidas por la República Liberal. Las manifestaciones artísticas como la creación de danzas folclóricas y las teatralizaciones de Jacinto Jaramillo

59 En diferentes programas de mano encontrados algunas danzas son designadas como danzas clásicas, aunque no quiere decir que contengan el lenguaje de la danza clásica

60 Sobre esta pieza, ver *El Potro azul: vestigios de una insurrección coreográfica* (2015) de Raúl Parra Gaitán.

en las décadas de 1930 y 1940 cabrían como ejemplos de las danzas de proyección tradicional, seguidas de la creación del Instituto de Cultura Popular (IPC) de Cali, en 1948 y la fundación del Conjunto de danzas folklóricas de Delia Zapata Olivella en Cartagena y de las agrupaciones lideradas por Teófilo Potes, en la década de 1950. Los tiempos de proyección artística entendidos, en primera instancia, como la búsqueda de espectacularidad escénica, se debe a la circulación de la compañía de Campitos por todo el país y a la apertura de programas de la televisión nacional en 1954, donde agrupaciones de danza clásica presentaban sus versiones balletizadas de danza folclórica. En segunda instancia, la difusión y circulación de agrupaciones, especialmente con la creación del Festival Folclórico de Ibagué en 1959 y de programas en la televisión colombiana, en los que se difunde ampliamente la danza folclórica de proyección a nivel nacional.

Paralelamente a lo anterior, la fundación de la Escuela Nacional de Danza que existió en Bogotá entre los años 1937 y 1946, como la creación de academias de danza clásica en todo el país, entre las que se encontraban: la Academia de Magda Brunner (Bogotá, 1939-1948); la Academia Nacional de Ballet (Bogotá, 1947-1958); la Academia de Lilly de Yankovich (Medellín, 1947); la Academia Silvia Osorio (Pereira, 1949); la Academia de Gacho y Gloria Peña (Barranquilla, 1951); la Academia de Kiril Pikieris⁶¹ (Bogotá, 1953); la Escuela de Bellas Artes (Cali, 1954); entre otras, formaron los cuerpos de los bailarines y coreógrafos de la danza nacional, especialmente de aquellos

61 Igualmente, Kiril Pikieris fue profesor de La Escuela Nacional de Danza, del Ballet del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, del Nuevo Gimnasio, entre otras.

que se inspiraron en el material folclórico para la creación escénica en Colombia y la creación de los ballets folclóricos de los años 1960.

Aunque los indicios visuales —videos y fotografías— de las danzas inspiradas en el folclor y creadas por las academias de danza clásica son escasas o de difícil acceso, es fácil suponer que estas eran recreaciones con grandes contenidos de danza clásica, pues al observar algunos programas de mano de los años 1950 se encuentra que, junto al repertorio de danzas clásicas, existen creaciones de danza folclórica nacional. Para la presentación de la Academia Nacional de Ballet, dentro del repertorio se encontraba: *Cuadro Colombiano* que contenía los bambucos *Qué sabroso* y *El brujo*, la *Guabina chiquinquireña* y el pasillo *Campesinitos* (Teatro Colón, 13 de octubre de 1951), que sugieren la estrecha relación entre danza clásica y folclórica que siempre ha existido en el país.

Así mismo, Kiril Pikieris, con el Conjunto de Ballet del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música presentó un programa compuesto por: *Palo negro*, bambuco de José Suárez; *Guabina chiquinquireña*, de Alberto Urdaneta; *Indiecita de mi valle*, torbellino de Carlos E. Cortés; *Cafetero*, pasillo de Maruja Hinestroza; *Alma llanera*, joropo de Pedro E. Gutiérrez y; *¡Qué sabroso!*, bambuco de José Báez (Teatro Colón, 12 de octubre de 1952). Para las diferentes presentaciones de la agrupación dancística de su academia en el Teatro Colón (1953-1958), Pikieris contaba dentro de su repertorio con danzas folclóricas nacionales y creó el *Ballet indoamericano Avirama* en 1956. Es de destacar la presencia de los intérpretes Hernando Monroy y Jaime Orozco en la agrupación de Pikieris y en programas de la televisión colombiana, quienes conformaron posteriormente sus ballets folclóricos.

Se puede afirmar que hechos como la conformación del Ballet Nacional de Jaramillo, el tiempo de la proyección folclórica, la formación de bailarines en las academias de danza clásica, la recreación y reinterpretación de las danzas folclóricas nacionales por parte de las agrupaciones de danza clásica o la difusión de danzas estilizadas en formatos para la televisión nacional y restaurantes, hacen parte de las semillas que germinaron para la conformación de los ballets folclóricos en Colombia⁶². Entre los ballets folclóricos de las décadas de 1950 a la de 1970 (cuadro 2) encontramos una serie de agrupaciones privadas que han creado una estética y un estilo propios, manteniéndose durante decenios.

Los ballets folclóricos han sufrido una estigmatización por parte de los tradicionalistas y conservacionistas folclóricos quienes consideran que han deformado y aniquilado las danzas que pertenecen al folclore tradicional. Sin embargo, las creaciones hechas por estas agrupaciones se encuentran entre la proyección de una forma de tradición dancística que conlleva a la estilización de esas formas, como a la recreación y conformación de estilos con fines de entretenimiento que, de una u otra forma, han participado en la conservación del patrimonio dancístico nacional. Para Fernando Urbina⁶³, el ballet folclórico no solamente es un lenguaje académico, es un formato diferente al folclor, porque considera que, al pertenecer a las

62 Ver Parra Gaitán Raúl, *Revelaciones, un siglo de la escena dancística colombiana*, 2019, especialmente el apartado titulado *Danza folclórica y estilización: algunos ballets folclóricos* (p.80-103) donde se encuentra un apartado sobre algunos ballets folclóricos.

63 Entrevista a Fernando Urbina, director del Ballet Folclórico Tierra Colombiana, realizada por Raúl Parra Gaitán el 2 de octubre de 2018, en Bogotá.

artes escénicas, al pensar la puesta en escena, el vestuario, las luces, la expresión corporal de los bailarines y los desplazamientos espaciales, necesariamente el folclor entra

Ballet Folclórico	Dirección	Ciudad	Fecha
Nacional	Jaime Orozco	Pereira-Bogotá	1954
Danzas Latinas	Pedro Betancur	Medellín	1954-2006
Jaime Ibarra	Jaime Ibarra	Cartagena, La Habana México	1957
del Atlántico Sonia Osorio - Ballet Nacional de Colombia	Sonia Osorio	Barranquilla - Bogotá	1961
de Cundinamarca	Jaime Manzur	Bogotá	1962-1968
de Colombia Catleya Aurea	Santiago Velasco	Calli	1962
Grancolombiano	Hernando Monroy	Bogotá	1963-192
Colombiano	Ligia de Granados	Bogotá	1965
Vallenato	Sofía Cotes Núñez, Adalberto Acosta Melo	Valledupar	1967
Universidad Autónoma Latinoamericana	Iván Zabala, William Atehortúa	Medellín	1969
Corporación Ballet de Colombia	Jaime Orozco, Hernando Monroy, Delia Zapata y Sonia Osorio	Bogotá, IDCT	1971-1973
Profesional Gloria Peña	Gloria Peña	Barranquilla	1971
Panorama Folclórico Colombiano	Agustín Jaramillo Londoño	Medellín	1977
Fundación Cultural Tierra Colombiana	Fernando Urbina	Bogotá	1979

Cuadro 2. Ballets folclóricos de las décadas de 1950 a 1970

A pesar que numerosos ballets folclóricos se han formado en el país, esta corresponde a uno de los acercamientos a algunas de las agrupaciones que han existido en nuestro país. Según Ana Carolina Ávila “El ballet folclórico es un fenómeno que se encuentra a medio camino entre estos dos universos. Por un lado, está fundamentado ideológicamente en el rescate de legados y tradiciones culturales del país, haciendo énfasis en su diversidad y vitalidad, sin embargo, por otro lado, recurre a estrategias y formas de proceder que derivan de géneros como el ballet clásico, la revista de espectáculo, donde la escenificación y la representación someten al bailarín y a la danza misma a unas reglas de juego distintas a las de las tradiciones y legados culturales, y lo someten valores estéticos de otras matrices culturales” (2020, p. 5).

en diálogo con estos formatos occidentales creados para ser observados. Las puestas en escena del Ballet Folclórico Tierra Colombiana, continúa Urbina, han establecido un acercamiento a la esencia de las danzas folclóricas, buscando un equilibrio entre folclor y espectáculo. Una investigación sobre las danzas se realiza antes de su creación, a partir de la indagación de aspectos como la historia, los pasos fundamentales, el cómo y el por qué colocar el pañuelo de determinada forma, el color del vestuario, por qué usar ruana o poncho. Todo lo anterior en *mélange* con el ballet, produce coreografías más dinámicas y vistosas al público. Es absolutamente claro, concluye, que sus creaciones han buscado una expresión que proyecta más claramente el movimiento (Fernando Urbina, Comunicación personal, 2018).

Siguiendo a Ana Carolina Ávila (2020) se diría finalmente que los ballets folclóricos en Colombia son las agrupaciones que están más cerca de los discursos nacionalistas que buscan “fomentar la identidad a través de su difusión, sirviéndose de los imaginarios que producen tanto artistas e ideólogos como una forma elegante de representar al pueblo” (p. 16), según Ávila:

El ballet folclórico, como desarrollo más difundido de la escenificación del folclor nacional, es una manifestación que se basa en el ejercicio del arte para construir, fomentar y empoderar imaginarios sobre la identidad en los pueblos que los producen y lo ven. De las manifestaciones de danza para la escena, es tal vez la que más cercana está a la representación de discursos nacionalistas en tanto se basan en fomentar la identidad a través de su difusión, y se sirve en la misma medida de los imaginarios que producen los artistas e ideólogos para representar un pueblo. Nos hablan de “mestizaje” e “identidad nacional” como

nociones centrales de su construcción y ponen en escena unas versiones de esas ideas. (p. 16)

De esta manera, el discurso nacionalista sobre la identidad cultural se ha basado en varios presupuestos: primero, en la afirmación que el pueblo es el depositario de las tradiciones que constituyen el “alma de la nación”; segundo, que el material folclórico está siempre a punto de perderse y es necesario recuperarlo; tercero, en la necesidad de buscar el origen de los materiales para su reconstrucción sobre la cual se consolida la creencia en que las formas originales son las más perfectas, y que el etnocoreólogo tiene la importante misión de perpetuarlas. Sin embargo, como dice Prat Ferrer, “hay que recordar que del pasado sólo se encuentran vestigios, supervivencias, ecos lejanos de etapas anteriores” (p. 233) y que, al revivir las danzas del pasado siempre habrá vacíos, partes que se pierden y que deben ser recreadas; “la fugacidad de la acción corporal de las danzas” (Islas, 2016, p. 21) obliga al etnocoreólogo a proponer no sólo la solución a las partes faltantes, sino a concebir una estética formal y cinética de la danza estudiada; tercero, se puede decir que estas prácticas han hecho parte de lo que Eric Hobsbawm (2012) ha llamado tradiciones inventadas, que responden a fenómenos asociados con el nacionalismo, la nación-estado, los símbolos nacionales, las historias, entre otros.

Siguiendo a Benjamín Yépez (1998) al hablar sobre la identidad musical en Colombia, se podría decir que, de manera similar, aquellos que se han acercado a la recuperación y recreación de danzas colombianas han sido educados teórica y técnicamente en el modelo europeo o americano, asumiendo esta experiencia junto al conflicto de querer ser “colombianos, habiéndose formado en Europa, o en Colombia con y como europeos” (p. 15). Se asumieron

modelos, estructuras y técnicas para su formación, buscando en el folclor características para la elaboración de una estética propia. Así, las primeras obras de lo que puede llamarse el nacionalismo colombiano, afirma Yépez, han resultado como un ajuste de los temas populares a los parámetros y estructuras de las escuelas norteamericanas y europeas.





Capítulo 3

Representatividad de las danzas

Soy una mestiza, una mestiza de la colonización. Nací de eso. Si no hubiese existido la colonización, no estaría delante de ustedes. Nací de eso, de un padre que no quería ser colonizado y de una madre que no quería ser colonizadora.

Maboungou Zab

Se ha visto hasta aquí la importancia de las manifestaciones populares como fuente de inspiración para la creación escénica, puesta en escena que ha tomado diferentes formatos dependiendo de la época, los contextos sociales y políticos o las necesidades propias del creador. De la misma manera, se ha reflexionado sobre el material folclórico y su tratamiento escénico, pero ¿cómo las danzas folclóricas han sido consideradas representativas de la cultura nacional?, ¿cómo danzas como el bambuco y la cumbia se han convertido en representantes tanto regionales como nacionales?, ¿cuáles son las características de la cultura dancística nacional?

Es bastante obvio que algunas características que contienen las danzas del folclor colombiano fueron aportadas por los migrantes llegados durante la conquista, la colonia y la república al territorio nacional: pasos, figuras, gestos y acciones provenientes de la gran variedad de danzas populares y de salón importadas desde Europa⁶⁴, como la danza en pareja; los ocho, los giros sobre un pie, los dibujos aéreos de los brazos, el molinete, el abrazo, el espaldeado, la vuelta, el careo y otras formas que dan muestra de una manera particular de concebir el espacio de la danza; el uso del pañuelo como forma de coqueteo; la invitación o saludo; el juego de faldas o faldeo (Marulanda, 1984). También los universos sonoros y de movimiento de las comunidades venidas de África, sus danzas cantadas; el acompañamiento de tambores y la marcación del ritmo; la

64 Hay que recordar que la península Ibérica estuvo bajo dominio árabe y fue conocida como Al-Andalus. Se adaptaron en gran parte las costumbres, la cultura y la lengua del invasor y esa influencia jugó un importante papel en su evolución histórica.

libertad espacial; la improvisación del movimiento y el uso específico de brazos, piernas, cadera, espalda y cabeza. No obstante, estos elementos, en su momento foráneos, confluyeron también con aquellos característicos de las danzas de las culturas aborígenes de América, tales como la ritualidad, la circularidad espacial, los pasos cortos, el trote, entre otros. De esta manera, se originaron las danzas que popularmente se bailaban en fiestas, celebraciones, saraos, y otras festividades, realizadas desde el siglo XVI, incluso hasta la actualidad.

Al igual que las músicas que emergieron durante el siglo XVI en toda Iberoamérica, las danzas folclóricas son el fruto de la hibridación cultural entre lo indígena, lo africano y lo europeo, y hacen parte de lo que Carmen Bernard (2009) concibe como estéticas mestizas que contribuyeron a la construcción de identidades locales, populares y criollas. Estos procesos identificatorios, aclara Bernard, fueron tanto subversivos como identitarios y conservaron sus aspectos profanos, festivos y populares (p. 91). Si, de una parte, la música y la danza profanas fueron incluidas dentro de las celebraciones católicas como parte primordial de las estrategias de evangelización, de la misma forma, las músicas sacras y las danzas cortesanas y de salón fueron apropiadas por las comunidades indígenas, africanas y criollas, produciendo adaptaciones en el lenguaje musical o de movimiento dancístico-corporal. De esta forma, a partir de la imitación o copia se adaptaron y recontextualizaron, haciendo propias las expresiones que estuvieron al alcance.

En el siglo XX, estas danzas mestizas, como proyección escénica, han sido consideradas parte de la identidad nacional o regional en más de una ocasión, lo que conlleva a que algunas de ellas, tras haber sido clasificadas, reseñadas y consolidadas como las versiones oficiales, fueran publicadas en diversos manuales; también a que fueran

transmitidas y aprendidas en escuelas, academias y agrupaciones como las auténticas formas espaciales, corporales y de movimiento, a las que además acompañaban vestuarios, planigrafías y parafernalias específicas. Se generó así una estandarización o estatización que ha negado la posibilidad de ver las danzas folclóricas de proyección como formas de creación en constante transformación, como la posibilidad de producir esas nuevas versiones y acercamientos de los que hablaba Prat, como si el cuerpo que las recrea y la danza misma, hubiesen permanecido inmutables a lo largo del tiempo y a los diferentes contextos donde se han sucedido. En el mismo sentido y enfatizando sobre la performatividad como naturaleza propia de la danza folclórica de proyección, Karina García (2014) recuerda que la estandarización formal de las danzas del folclor, ha negado la posibilidad de concebir las danzas como vivas y actualizables, a pesar de que algunas de ellas han buscado no perecer en el olvido y en el anquilosamiento. García concibe la proyección folclórica de la danza como producto de una experimentación creativa de la realidad, “en la construcción colectiva, la práctica significativa, la apropiación, y el disfrute de cuerpo contemporáneo” (p. 306).

La pretensión de inmovilidad e inmutabilidad antes expuesta, puede relacionarse con la preservación de las identidades culturales que, según Gustavo Bueno (1996), resulta de la voluntad de las élites y es equivalente a la fidelidad a las raíces, al casticismo y a volver a los orígenes. La identidad cultural, continúa Bueno, “es sólo un mito, un fetiche. Un mito práctico [...] No es lo mismo fundamentar o justificar las ‘fiestas de moros y cristianos’ en motivos estéticos, lúdicos o económico-turísticos, que fundamentarlas en la identidad cultural”, de una comunidad específica (p. 177).

Para Bueno, el concepto ontológico de identidad cultural se ha definido como “el reconocimiento del proceso mediante el cual tendría lugar la identidad sustancial de un mismo pueblo que, en el curso continuo de sus generaciones, ha logrado mantener (o ‘reproducir’) la misma cultura” (p. 181). Sin embargo, hay que tener en cuenta tres aspectos fundamentales: en primer lugar, que la cultura al incluir el conjunto de costumbres y tradiciones, creencias, hábitos, festividades, entre otros modos de vida de un pueblo, configura parte de la identidad del mismo; en segundo lugar, que los elementos culturales que construyen la identidad de cualquier territorio han sido muchas veces adaptaciones y recontextualizaciones tomadas de otros espacios socio-culturales a través de su historia, por ejemplo, en la nación colombiana durante la colonia, la independencia o la república; y en tercer lugar, que los elementos culturales no siempre han existido o han sido exclusivos de un territorio; además, que con el tiempo, algunos se han transformado y otros desaparecido.

Bueno (1996) concluye que, “el ideal de una cultura nacional, que gira en torno a su supuesta identidad, es sólo un ideal metafísico” que busca no solamente controlar, sino asimilar y saber cuánto le sea posible de las demás culturas, para debilitar el poder de aquellas que considera enemigas, adormeciendo su propia realidad (p. 233).

A continuación, se presentan cuatro danzas del folclor coreográfico colombiano, buscando comprender el camino que las ha conducido a ser consideradas como representantes de la cultura nacional: el bambuco, que por mucho tiempo fue considerado el representante musical y dancístico de la nación, ya que caracterizaba lo mestizo, es decir, lo biétnico —blanco, amerindio—; la danza del sanjuanero que retoma el mestizaje biétnico del bambuco, con la diferencia que su creación coreográfica se hace por

encargo y para un fin específico, esto es el Reinado Nacional del Bambuco en Neiva; la cumbia, danza que ha caracterizado lo mestizo como trietnia —negro, amerindio, blanco—; y finalmente, el currulao, que al igual que la cumbia representa la trietnia, pero enfatizando en el componente afro.

El bambuco

Durante los diferentes periodos que hicieron parte del siglo XIX, el gusto de las élites por la música y danza en general tuvo sus variantes y preferencias de ritmos dependiendo de la época, específicamente hacia lo español durante la colonia o hacia las danzas francesas o inglesas durante la independencia e inicios de la república. Sin embargo, el bambuco musical que había iniciado su proceso de aceptación a mediados de ese siglo es finalmente reconocido con la consolidación de las élites del interior del país en los primeros decenios del siglo XX, convirtiéndose en el ritmo infalible y representativo de la cultura nacional.

A mediados del siglo XIX, según Henao Ruiz (2015), a pesar de que el bambuco avanzaba de forma exitosa para convertirse en el rey de los ritmos colombianos y el representante por excelencia de la música nacional, se seguía considerando incivilizado y rústico, como una de las más burdas manifestaciones de la plebe (p.24). Para el autor, el hecho de que poetas como Rafael Pombo o cronistas como Juan Crisóstomo Ricaurte escribieran bambucos y, especialmente, que el violinista holandés Franz Coenen y el pianista vienés Ernts Lubeck (Bogotá, 1852) hayan interpretado un fragmento de bambuco al iniciar un concierto, fue lo que condujo a la sociedad capitalina a incluirlo en los más cultos y exclusivos eventos musicales, junto a obras de reconocidos compositores europeos. Ya siendo parte del

repertorio musical, en la segunda mitad del siglo, fueron publicadas ampliamente las partituras del Bambuco, *aires nacionales neogranadinos, opus 14* (1859), del pianista venezolano Manuel María Párraga.

En el contexto de un ideal de nación blanca de las élites bogotanas, a principios del siglo XX, el bambuco se perfiló en las mentes de los intelectuales del interior como la música más representativa del pueblo colombiano, aunque al parecer era solamente un anhelo capitalino (Leal, 2014). A pesar de que en el país se tocaban y escuchaban músicas muy variadas, para Leal, las grabaciones discográficas hechas en Estados Unidos en la década de 1920, y su difusión por las cadenas radiales en las siguientes décadas, contribuyeron de forma decisiva a identificar al bambuco musical como símbolo nacional. Así, continúa Leal, esta música, asociada con las montañas andinas y su clima moderado, era considerada por las élites como adecuada para su supuesta contextura blanca (p. 114). En el proceso de criollización del bambuco que renegaba de sus raíces negras y justificaba estos discursos, agrupaciones como la Lira Colombiana⁶⁵ de Morales Pino marcaron un precedente fundamental para el desarrollo de una tradición de conciertos de inspiración burguesa, en la música andina colombiana (Santamaría Delgado, 2014).

En el Tomo 1 del *Diccionario Folklórico Colombiano*, de Harry C. Davidson (1970) dedicado casi exclusivamente al bambuco, considera que sobre “nuestro aire nacional por excelencia” es un tema del que más se ha escrito y “se sabe menos” (p. 45). Habla del baile como una “especie de

65 La estudiantina Lira Colombiana fue fundada en 1897 y estuvo integrada por: Morales Pino, director y bandola; Carlos Escamilla, tiple; Blas Forero, violín; Antonio Palomo, Gregorio Silva y Carlos Wordsworthy

representación teatral”, como “la pantomima de un galanteo [o como] una historia de amor” (Cochrane, 1825 en Davidson, p. 115). Guillermo Abadía considera que hay dos formas de ejecución coreográfica, una libre y espontánea donde los bailarores buscan expresar el contenido global de la danza, es decir, el idilio campesino; y una forma llamada de estructura técnica (fig. 16) hecha por los folcloristas (1983, p. 158). El bambuco se bailaba con actitud esencialmente discreta, la pareja se movía siempre en



Figura 16. Cecilia López y Jorge Aguilera en *Ensueño Tropical*

Fotografía adaptada del anuncio publicitario de *Ensueño Tropical* en el periódico *El Colombiano* (25 de enero de 1944, p.8). Muestra la arrojada, como una de las ocho figuras del bambuco coreografiado por Jacinto Jaramillo.

ademanes serenos y apenas insinuantes, el hombre perseguía delicadamente y la mujer consentía con timidez, agrega Abadía. Considera que el espacio de ejecución de la danza era extenso y que, con los varios giros y rodeos, la pareja conservaba una distancia que les permitía independencia en los movimientos. Las ocho figuras básicas del bambuco, continúa, son presentadas como “un poema danzado” (1983, p. 297)

Entre los grabados de Ramón Torres Méndez se encuentran dos litografías, una titulada *El Bambuco* y otra *Baile de campesinos-Sabana de Bogotá*, las dos fechadas en 1860⁶⁶. Llama la atención la composición de la escena en las dos láminas. La primera lámina (fig. 17) se trata de un baile en una sala de la élite santafereña donde una única pareja baila el bambuco, según el título de la lámina. Ella es una muchacha rubia, joven y con el pelo recogido. Levanta levemente con sus manos la falda de su elegante vestido de fiesta, como si quisiera evitar que el bailarín la pise o como una muestra de coqueteo. Mientras que el hombre, con sus manos detrás de la espalda y vestido de frac, observa a su pareja conservando el espacio entre ellos descrito por Abadía. El ambiente de la sala está compuesto por tres músicos instalados al lado derecho, interpretan un violín —personaje sentado—, un clarinete y una guitarra; tres muchachas vestidas elegantemente se encuentran sentadas en el centro al fondo platicando y una de ellas observa a los bailarines; tres hombres, en el costado izquierdo, se

66 Las ilustraciones presentadas no corresponden a las litografías, la primera corresponde al dibujo sobre papel de la misma, fechada en 1800 y la segunda una versión posterior en blanco y negro de la lámina a color no hecha por el autor

encuentran observando desde la puerta, por donde se puede apreciar otros departiendo de la fiesta en el salón contiguo. La decoración de la sala es sobria, solamente una lámpara de techo ilumina la estancia.



Figura 17. *El Bambuco*

Adaptación del dibujo a lápiz sobre papel de Ramón Torres Méndez (1800), Colección Banco de la República. <https://www.banrepcul-tural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-ap0588>

La segunda (fig. 18), es decir, *El baile de campesinos, Sabana de Bogotá*⁶⁷, presenta de forma similar a una única

67 Es de anotar que la publicación de Jacinto Jaramillo: *Danzas nativas colombianas* (1968), la portada ha sido ilustrada con esta lámina y que en general varios textos encontrados sobre el bambuco son ilustrados con la misma.

pareja bailando en el centro en una sala de una fonda popular, y como se puede apreciar en el título no especifica la danza ejecutada. Ella es una muchacha joven de cabello



Figura 18. Baile de campesinos. Sabana de Bogotá

Adaptación de la litografía de Ramón Torres Méndez (1860), *Baile de campesinos. Sabana de Bogotá*, en Wikimedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/8/86/20160712190416%21Baile_de_campesinos.jpg Ver igualmente, <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/obra-destacada-baile-de-campesinos-en-la-sabana-de-bogota-ramon-torres-mendez>

negro con largas trenzas; usa una blusa blanca de cuello bandeja y boleros adornados de encajes, que recuerdan el traje característico del Bambuco. Con la mano izquierda recoge levemente la larga falda negra que deja ver la blanca enagua. El joven, al igual que en la primera lámina, lleva las manos detrás de la espalda, utiliza sombrero, viste pantalón y camisa blancos y un poncho doble faz —rojo y, blanco con rayas verdes—. El ambiente general está compuesto de forma muy parecida a la primera lámina: cuatro músicos, vestidos de forma similar que el bailarín, se encuentran

instalados al fondo en el rincón izquierdo de la sala, interpretan un tiple, una bandola, una pandereta y un instrumento que parece un guasá o un palo de agua; dos hombres se encuentran detrás de los músicos, aunque lo único que se ve de ellos son los sombreros; tres muchachas sentadas ocupan el fondo, dos de ellas charlando y la tercera observando a los que bailan; cerca de las dos muchachas que hablan, al lado derecho, aparece una mujer mayor fumando, vestida con pañolón y falda negros, sosteniendo un manojito de llaves en la mano izquierda, junto a ella se encuentra un perro que parece asustarse con la danza; cuatro curiosos se asoman a la ventana de fondo a la derecha. La decoración de la estancia está compuesta por una silla de montar con sus arreos y un sombrero encima de una manta colgados a la pared, en el fondo a la izquierda; una mesa con un plato y una jarra, junto a la pared izquierda; botellas y frascos sobre una repisa, un retrato y dibujos infantiles adornan la pared de fondo.

Como danza, solamente se ha referenciado el bambuco que se bailaba en fiestas y celebraciones de las clases populares, por lo que, observando la segunda imagen, tanto en el contexto popular como los dos personajes que bailan con el traje, han sido los elementos típicamente utilizados para ilustrar el bambuco. Es por esto que, en la primera página, llama la atención que la danza referenciada es bailada por una pareja de la élite. A pesar de las diferencias marcadas entre ambas láminas, estas presentan varias similitudes que llevan a afirmar que son dos versiones de la misma danza: la danza es ejecutada por una sola pareja como en la propuesta de Jacinto Jaramillo; los brazos atrás de la espalda de los hombres; el avance y cruce de los pies de los muchachos que sugieren el escobillado; la recogida de la falda por parte de las señoritas; las miradas entre los bailarines a sus parejas parecen los coqueteos que hacen

parte del idilio campesino, que anotaba Abadía. Sin embargo, a pesar de la elocuencia de la primera lámina y que se han encontrado algunas evidencias que confirman que el bambuco fue bailado por las élites, hasta el momento se sigue defendiendo la idea de que este sólo hacía parte de las expresiones de las clases populares.

Apoyando lo anterior, se encontraron algunas descripciones hechas por extranjeros durante su permanencia en el territorio nacional, como la del español José María Gutiérrez de Alba (1871), donde narra un baile de disfraces en Neiva (16 de diciembre de 1871).

Conocido mi deseo de presenciar uno de los bailes característicos del país, que en los pueblos de tierra caliente tienen tan merecida fama, prestáronse a ello varias señoritas y aun señoras de las más jóvenes, bellas y distinguidas; y al tocar la orquesta el alegre y simpático bambuco, [...] pusieronse varias damas en baile, cada cual acompañada de un caballero, y bailaron con tanta gracia y soltura, y con tal elegancia algunas de ellas, que de un baile eminentemente popular llegaron a hacer una especie de danza aristocrática, sin quitarle ninguno de sus más graciosos accidentes. (Gutiérrez de Alba, p. 26)

Otra de ellas es la descripción del baile hecha por el estadounidense Isaac F. Holton hecha durante su visita de veinte meses (1853-1854) por el país.

No he descrito todavía el bambuco, aunque fue bailado para mi conocimiento en Fusagasugá. Una sola pareja ocupa toda la sala para bailar el bambuco. Se decide primero quiénes lo han de bailar, escogiendo el hombre y la mujer. El hombre se inclina ante su pareja, y ésta pide prestado un pañuelo de bolsillo (que pudiera ser el mío) y empieza el baile. La mujer lleva el compás de la música, y es ella quien dirige el baile, pues el hombre no

hace más que seguir los movimientos con la fidelidad de un espejo. Si ella se mueve hacia el oriente, él lo hace hacia el poniente; cuando ella marcha al norte, él se dirige al sur; cuando gira un poco, él también gira en dirección contraria. Así pues, avanzan, retroceden, giran lado a lado, a veces en una vuelta entera, y danzan sin tocarse el uno al otro, hasta que ella se cansa y, haciendo reverencia, se sienta de nuevo. (1981, p. 465)

De la misma manera, en el temprano siglo XX, otro de los estilos fue el enseñado en academias de baile como la de los hermanos Alirio y Alberto Caycedo Álvarez⁶⁸: el bambuco de salón. Estructurado en siete figuras⁶⁹, esta danza conservaba “el espíritu del aire popular, ennoblecido y modernizado como se hizo en la Argentina con el tango popular”, sin perder “su sabor primitivo” (El Mundo al Día, 29 de noviembre de 1928, p. 25). Las figuras fueron

68 La Academia fue referenciada anteriormente en el capítulo 1 (52-53). Aunque en la Academia de Caycedo Álvarez se enseñaba el bambuco de salón, la descripción que se hace aquí, puede o no corresponder, al enseñado en dicha academia.

69 Las figuras son descritas en *Mundo al día* (1928, 29 de noviembre, p.25), son: 1) Paso fundamental, conservando los mismos pasos del baile primitivo o característico colombiano, la pareja va unida por un lado llevando por el lado libre los brazos en jarra. 2) En jarras también como la figura primera: paso cruzado en tres tiempos, ejecutando dos veces, y al finalizar, un paso resbalado. Este paso una fiel reminiscencia del bambuco tolimense. 3) Paso de cambio: la pareja avanza lateralmente hacia la derecha e izquierda, con tres pasos a cada uno de los lados, y haciendo un gracioso arco con los brazos. 4) Paso “escobeadado”. La pareja simula una “X” sostenida en el flanco, y ejecuta una caprichosa ejecución. 5) Paso de evolución en cuadro: la pareja, ligeramente separada, pone las manos unidas en alto y bajo respectivamente, haciendo remembranza del vuelo que dan los brazos con el pañuelo en el bambuco originario. 6) Ella es perseguida por el que la llevara suavemente del talle, la pareja se mira de cerca, a medida que abordan el paso. 7) Pasos hacia delante con retrocesos correspondiendo esto a los movimientos primitivos.

creadas por José A. Sanmiguel, con el acompañamiento musical de *Tierra Nativa* de Alberto Urdaneta.

Según los indicios anteriores, las élites bailaban bambucos en sus salones y no solamente fue aceptado musicalmente; sin embargo, cabe cuestionarse: si los héroes de la independencia eran buenos bailarines de valsos y contradanzas, ¿se habrán negado a bailar un bambuco? Igualmente, si el pasillo era bailado en los salones y se representa actualmente como una danza de las élites, ¿qué pasó con el Bambuco? ¿La lámina 19 representa una estilización hecha por las élites bogotanas del Bambuco? Si durante la colonia y la república las clases populares imitaron y bailaron las danzas bailadas por las élites, es imposible creer que lo contrario no haya ocurrido.

En la década de 1930, Jacinto Jaramillo⁷⁰ junto con el cuerpo de baile del Centro de Cultura Social y el acompañamiento musical de *El Guatecano* de Emilio Murillo⁷¹, codifica una de las primeras versiones para la escena de que

70 En la página 70 titulada El Bambuco, del documento preparatorio para la publicación de un libro, presenta "los estudios oculares" del bambuco hecho por Jaramillo, según datos suministrados por Emilio Murillo, en diferentes regiones del país: Río de Arma de la hacienda los Planes (Antioquia); en las romerías de Chiquinquirá y en Tunja, Boyacá; en Tocaíma y Gachetá, Cundinamarca; en el Espinal, Tolima y; en Surata, Santander. Archivo General de la Nación

71 En el programa de mano para la temporada de la Exposición Nacional de Medellín (1944, 15-16 y 20 de enero), el bambuco estaba acompañado con música de Emilio Murillo y bailado por Jacinto Jaramillo y Eugenia Giró. En la constancia firmada por Emilio Murillo (1942, 19 de mayo), el músico afirma que Jaramillo creó la danza para sus bambucos El Trapiche y El Guatecano. Este último compuesto en honor al primer presidente de la República Liberal, Enrique Olaya Herrera. En la versión del Ballet Cordillera de las décadas de 1970 y 1980 el Bambuco es musicalizado con *Palo Negro* de Francisco Crisancho.

tiene noticia el país⁷². La danza fue estructurada en ocho partes: la invitación, los ochos, los codos, los coqueteos, la perseguida, el pañuelo, la arrodillada y el abrazo⁷³. Basada en la creación de Jaramillo, una primera versión de la coreografía fue publicada en la revista *Cromos* (27 de noviembre de 1943), en un artículo de Julio Abadía (seudónimo de Guillermo Abadía)⁷⁴, versión coreográfica que sigue la pauta musical del bambuco *El Trapiche* de E. Murillo (fig. 19). Posteriormente, una segunda versión más concisa, es publicada por A. J. Restrepo en *El cancionero de Antioquia de Benigno A. Gutiérrez* en 1955. Versiones similares fueron publicadas bajo la autoría de Jacinto en: *Danzas nativas colombianas* de 1968 y *Danzas y cantos de Colombia* de 1997.

72 Según los indicios encontrados, por la misma época otras versiones del bambuco fueron bailadas, entre las que se encuentran: la narrada por Emilio Murillo e interpretada para la exposición de Sevilla (1929-1930), versión de Quiñónez (ver capítulo 1); igualmente, la versión de Alicia Sinisterra y Pablo José Pérez, el *Bambuco típico caucano*, con música de Morales Pino bailado el 5 de diciembre de 1931 en el Teatro Municipal de Cali; la de Jacinto Jaramillo y Tulia Ángel el bambuco "estilizado" *El alma del maíz* con música de Isabel Pedraza, dentro del espectáculo: *Revista Blanca*, para el Teatro Municipal (Sonsón, Antioquia, 30 de abril de 1933).

73 H. Davidson (1970) considera que la coreografía de Jacinto Jaramillo es aceptable, aunque sobre: la figura de los codos, el amago de beso, los brazos en alto del hombre al perseguir la mujer y el abrazo final, el autor no ha encontrado otras referencias (p.122).

74 En las cinco publicaciones hechas para *Cromos* son firmadas como Julio Abadía, sin embargo, en *El Trapiche* (bambuco) del 27 de noviembre de 1943, en la parte final del artículo (p.69) aparece firmado como Guillermo Abadía, lo que hace suponer que Julio es un seudónimo del folclorólogo.

Difícilmente imaginable de ser bailada con una estructura específica en el contexto de las prácticas cotidianas populares, esta manifestación es transformada en una danza con coreografía propia, proceso necesario para convertirlo en objeto folclórico al adquirir y consolidar una codificación específica y única para su puesta en escena. En este sentido, se señalan características específicas como la composición de ocho figuras básicas que hacen parte de la coreografía, el escobillado como paso básico, un argumento de juego de conquista amorosa y un vestuario específico. El bambuco codificado y estructurado en una coreografía se ha convertido en un producto que ha facilitado su divulgación y su transmisión. Como objeto reproducible, ha sido tomado como símbolo de la nación colombiana en que cada uno de los elementos musicales, dancísticos y plásticos —vestuario, parafernalia— sirvió en su momento como medio de representación de la identidad mestiza biétnica nacional. A partir de la versión de Jacinto Jaramillo se han creado versiones en grupo y en pareja que han sido recreadas por las diferentes agrupaciones de danza hasta la actualidad.



Figura 19. Jacinto Jaramillo y Eugenia Giró interpretando el Bambuco el Trapiche

Fotografía adaptada del artículo *El Trapiche, Bambuco*, de Julio Abadía (Guillermo Abadía), en la Revista Cromos (27 de noviembre de 1943, p. 43).

El sanjuanero

La creación de la danza del sanjuanero tiene que ver con un evento regional, la celebración del Festival Folclórico en Neiva (Huila) desde 1952, evento oficializado en 1959 con la creación de la Junta Folclórica Departamental, y los concursos de música, danza y carrozas a partir de 1960. El primer *Reinado del Bambuco* se llevó a cabo en 1961 y se ha caracterizado porque las candidatas deben bailar el sanjuanero ante un jurado como requisito para su elección (fig. 20).



Figura 20. Reina del Bambuco (1969-1970) María Eugenia Gómez del Departamento del Cauca, bailando el Sanjuanero

Fotografía adaptada de la ilustración del artículo: San Pedro en Neiva con presidente opita, del periódico El Espectador (14 de junio de 1970, p.1). Hay que anotar que la reina del Bambuco, representante del Departamento del Cauca, baila el sanjuanero con una falta diferente a la característica utilizada actualmente.

El sanjuanero o bambuco huilense se escuchaba y bailaba en varias festividades, especialmente para San Juan y San Pedro, que se hacían desde la colonia en el Tolima Grande⁷⁵, fue una danza popular en gran parte del departamento durante la primera mitad del siglo XIX (Davidson, 1970). La fiesta del San Juan introducida por los españoles, según las crónicas, se celebraba en los pueblos haciendo altares en honor al santo. En las noches, antes de la festividad, se hacían bailes. El 24 de junio, día de la celebración, se hacía la ceremonia de lavar el santo en una quebrada o pozo en la madrugada, era un día para ir de paseo a los ríos y quebradas (Davidson). El columnista de *El Tiempo* Cesáreo Rocha Castilla (1959), al hablar de las fiestas del San Juan, hace una descripción de la danza bailada en los pueblos:

Es un baile ligero, cadencioso, rítmico, pleno de femeninas sugerencias: con la diestra, toma el hombre la diestra de la muchacha y se lanzan los dos al ruedo bullanguero de vivas, de músicas y de aplausos. Como el bambuco se baila haciendo una trayectoria circular que se quiebra, a veces, en geométricas parábolas, al terminar el primer semicírculo suelta el hombre la pareja y se colocan en frente los dos. [...] Y allá va la pareja frenética de ritmos y cadencias, trazando rápidos giros; en ciertos momentos parece que la muchacha fuera a lanzarse a los brazos del bailar, para huir luego, rápidamente, con provocaciones y con remilgos característicos de esta danza sexual. (24 de junio, p. 9)

75 El Tolima Grande o Estado soberano del Tolima comprendía los actuales departamentos de Tolima y Huila. En 1905 fue creado el departamento del Huila.

Con el objetivo de crear una coreografía, Inés García de Durán⁷⁶ junto a la agrupación departamental de danza que dirigía, recorrió las fiestas de San Pedro huilenses, a finales de los años 1950, para observar las diferentes danzas que se bailaban con el ritmo del sanjuanero huilense. Según la directora, al encontrar que “las parejas bailaban sin organización coreográfica ninguna”, junto a su agrupación crearon una coreografía con elementos del bambuco creado por Jacinto Jaramillo, combinado con figuras y pasos populares encontrados en su recorrido (Trujillo Cuenca, 2000, p. 34) y en las investigaciones hechas por el costumbrista David Rivera Moya⁷⁷. El resultado fue una variación de la danza creada por Jaramillo que adicionó pasos y figuras del rajaleña huilense, de danzas rurales y urbanas bailadas en la región, así como figuras de la danza clásica. Para Trujillo Cuenca, las dos versiones tienen dos diferencias fundamentales: el escobillado de la danza de Jacinto es reemplazado por el paso “caminadito o junto tierra e inclusive el trote pizca”, y de las ocho figuras solamente se tomaron cuatro (p. 39). La estructura aceptada en esa época siguió la base establecida en la coreografía de García de Durán y la interpretación hecha en 1968 por María del Pilar Durán y Jorge García.

76 Inés García de Durán (1928-2011): bailarina, profesora y coreógrafa huilense, fundadora de la Escuela Departamental de Danza del Neiva, Profesora de ballet del Conservatorio de Música de Neiva, Coordinadora del Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco. Estudia danza en el Instituto Alice Block con Gabriela Samper García, Magda Brunner y Erika Klein.

77 David Rivera Moya (1894-1971): Catedrático, costumbrista y funcionario huilense. La planimetría del Sanjuanero investigada por David Rivera Moya se encuentra en el libro *Manual de coreografías de la zona Andina* (1991), de Lucía de Francisco Zea (coordinadora), p.186-190.

Décadas después, dos nuevas versiones fueron conocidas en la región, una elaborada por Álvaro Trujillo Cuenca en 1982 para ser enseñada en las escuelas departamentales, y una segunda versión hecha por James Amézquita⁷⁸, que llevaron a la junta directiva del Instituto Huilense de Cultura a publicar el Acuerdo n° 006 del 28 de mayo de 1982, que adoptó la versión creada por David Rivera Moya⁷⁹ como la oficial del bambuco sanjuanero y del traje típico. Ejecutadas con la música de Anselmo Durán Plazas, desde entonces numerosas variaciones de la versión original se han sucedido, dependiendo de la interpretación hecha por cada uno de los bailarines oficiales del reinado (Trujillo Cuenca, p. 164). Trujillo C. transcribe algunas de estas variaciones, así como su permanencia en el reinado: la de Jairo Sánchez (1965-1979), que parece ser la original; la de Vicente Huerco (1971-1977); la de Edgar Valenzuela “Chacacán” (1971-1992), la versión oficial del Reinado Popular; y por último, la de Alberto Barón (1983-actualmente).

En definitiva, la “versión oficial” tiene ocho figuras: la invitación, los ochos, arrodillada, levantada del pie (fig. 21), arrastrada del ala (fig. 22), el secreto, doble enrollada y salida final. El sanjuanero huilense que se conoce actualmente es una folclorización estilizada de la danza que tradicionalmente se bailaba en la región del Tolima Grande, con una puesta en escena oficializada, cuya interpretación por parte de las candidatas al reinado es tomada en cuenta

78 James Amézquita: pareja oficial del Reinado desde la década de 1990.

79 El artículo número 1 del acuerdo es el siguiente: adoptar como coreografía del Bambuco Sanjuanero la recogida a principios de este siglo por el costumbrista huilense David Rivera Moya.

para su elección. La versión oficial es reducida —forma sencilla— en 1985 para que las candidatas no repitieran dos veces la misma estructura coreográfica y no se hiciera tan larga la presentación ante el jurado calificador.



Figura 21 y 22. *Levantada del pie (izquierda) y Arrastrada del ala (derecha)*

Fragmentos adaptados de *Coreografía del sanjuanero huilense*, del folclorista Jairo Herrera Cardoso (2010): <https://conciudadano59.wordpress.com/category/coreografia-san-juanero/>

Existe otra versión conocida como el sanjuanero tolimense, creada por Inés Rojas Luna⁸⁰ y Misael Devia que ha hecho parte del repertorio de la agrupación creada por ellos: Danzas Folclóricas de Armero. Con el acompañamiento musical de *El contrabandista* de Cantalicio Rojas, la danza fue ganadora del Concurso Polímeros Colombianos de Medellín (1972) donde recibió la aprobación de los máximos folclorólogos colombianos que hacían parte del jurado, a saber, Guillermo Abadía Morales, Jacinto Jaramillo y Octavio Morales (Salas de Rico, 1996, p. 9). Investigada en las poblaciones del sur del departamento de Tolima, la recreación de la danza retoma “el ritmo y la coreografía del sanjuanero, sobre todo lo relativo a la danza” porque Inés y Misael “aspiraban a tener una verdadera coreografía”⁸¹ de este baile (Salas de Rico, 1999, p. 171).

La versión creada en 1959 por Rojas Luna y M. Devia tiene doce figuras y describe el idilio campesino del que hablaba Abadía: invitación, aceptación al baile, rajaleña compuesto, perseguida, destobillado (fig. 23), rajaleña simple (fig. 24), pañuelo, arrodillada, codos, ochos, aceptación y salida. Conocida como la Danza *Los doce pasos del sanjuanero*, es incluida en 1988 dentro del reinado municipal y departamental y posteriormente es proclamada como patrimonio inmaterial del Tolima. En la

80 Inés Rojas Luna (1920-1985), fundó en 1958 el Grupo escénico Arte y Ritmo, conocido más tarde como Ballet Folclórico Popular de Colombia (1963), más ampliamente conocido desde 1970 como Danzas Folclóricas de Armero. Luego de la muerte de Inés en la tragedia de Armero en 1985, Gildardo Aguirre Aristizabal continuó con la dirección de la agrupación. En la actualidad es conocida como Corporación Danzas Folclóricas de Armero, con sede en Ibagué.

actualidad, se encuentra en proceso de institucionalización para ser reconocida como la danza que identifica las raíces culturales de los tolimenses, para que luego el Ministerio de Cultura la declare como patrimonio de la Nación, acciones importantes para la promoción del turismo y la generación de recursos, según el concejal Juan Pablo Salazar, quien considera que, “la cultura nos puede generar muchos dividendos económicos si la identificamos y la manejamos bien [entonces] por qué no identificarnos a nivel internacional con estos 12 pasos” (El Nuevo Día, 4 de junio de 2019).

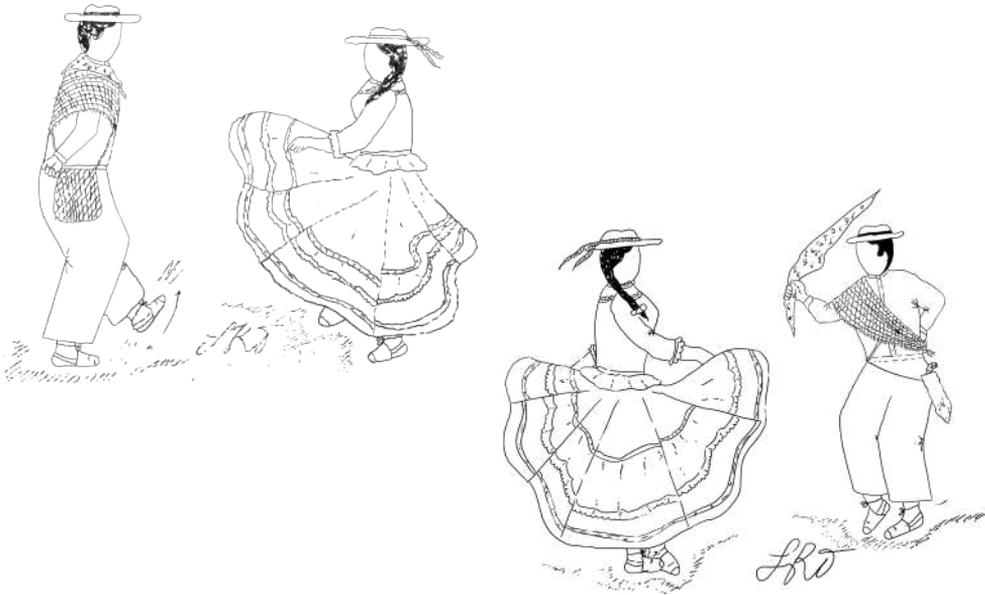


Figura 23 y 24. Destobillado (izquierda) y Rajaleña simple (derecha)

Fragmentos adaptados del artículo El sanjuanero tolimense. Estudio comparativo de la más representativa expresión folclórica, de Ruth Salas de Rico (directora).

La cumbia

Durante la colonia se estableció una estratificación social, donde la élite blanca conformada por españoles y criollos, ocupaban los estratos altos y dominaba los ámbitos político y económico, mientras que los mestizos, los indígenas y los descendientes africanos conformaron los estratos inferiores. Luego de la independencia, y conservando una estratificación similar, la élite política e intelectual conformada por criollos debió confrontarse con la construcción de una definición de la nación que pudiera ser moderna y progresiva de acuerdo con los principios del pensamiento liberal provenientes de Inglaterra, Francia y Estados Unidos (Wade, 1997). Adoptando las connotaciones blancas que caracterizaban el progreso y la modernidad, y ante la evidencia de una población mezclada, se aseguró que frente a la identidad de la población latinoamericana, “de origen biétnico o triétnico”, el mestizo resultaba ser el espectro favorable, priorizando “el extremo más claro” (Wade, p. 42).

A mediados del siglo XX, la estructura socio-racial en la cultura nacional seguía vigente. De esta manera, lo blanco continuó siendo equiparado a lo europeo, lo mestizo como símbolo de lo nacional y finalmente, lo indígena y lo africano debían esconderse. El ideal triétnico mestizo sería retomado por los exponentes de la cultura costeña que vieron en las diferentes modalidades musicales de la Cumbia, la comunión entre españoles, afrodescendientes y aborígenes a través de sus instrumentos, como las flauta de millo, gaitas, tambores, acordeón o las bandas de viento. Dependiendo de la instrumentación utilizada, la cumbia se ha categorizado en cuatro modalidades musicales: cumbia de millo, cumbia de gaitas, cumbia de acordeón y cumbia de orquesta de salón, similares en su aspecto rítmico, pero diferentes en los “aspectos melódicos, formales, tímbricos y

armónicos” (Ochoa, 2016, p.34)⁸¹.

Por su parte, para Alberto Londoño (1995), dependiendo del contexto donde se dance la Cumbia, considera cuatro modalidades: la de expresión autóctona, que aún se baila en algunas regiones de la Costa Caribe; la de grupo o cumbiamba, en el contexto del Carnaval de Barranquilla; la de pareja, en el Festival de Cumbia en el Banco, Magdalena; y la “reguero”, que se baila en fiestas sociales, bailes de salón, generalmente ejecutada en pareja suelta o agarrada, combinando pasos tradicionales con modernos. A las anteriores se le agregarían las creaciones interpretadas por las diferentes agrupaciones de danza folclórica a lo ancho y largo del país.

En relación a las discusiones sobre la procedencia de la cumbia, es considerado tanto el origen africano, específicamente bantú (Zapata Olivella, M., 2010), pero también se ha considerado que inicialmente era bailada en celebraciones y actos fúnebres por chimilas, pocabuys, tayronas, y en las riberas del Río Magdalena (Jaramillo 1997, Ospino Rangel 2015). Más allá de estas discusiones, la consideración de la cumbia como fruto de las mezclas musicales y dancísticas de las culturas amerindias, africanas y españolas, ha permitido identificarla con el ideal mestizo triétnico de la nación colombiana. Para Delia Zapata Olivella, la Cumbia es un conjunto coreográfico en el que confluyen la rítmica euforia del “negro”, la cadenciosa melancolía del indio y el donaire del español, expresión de una síntesis

81 A partir de las décadas de 1940 y 1950 la cumbia musical se internacionaliza y nuevas expresiones locales surgen en América Latina, principalmente en Argentina y México. Ver La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Identidad y cultura continental, de Darío Blanco Arboleda (2018).

identitaria. En el artículo publicado en la *Revista Colombiana de Folklor*, *La cumbia: síntesis de la nación colombiana* (1962), Delia reconoce en la cumbia el “ancestro triétnico” que la conforma, donde los tambores son el acento negro, las flautas el gemido indígena y el vestido y el canto el estilo hispánico.

El abundante material sobre el folclor colombiano, escrito por Manuel Zapata Olivella y publicado durante las décadas de 1940 a 2000 en libros, periódicos y revistas, dio a conocer el valor artístico y cultural de la región del Caribe colombiano a una nación que se ha caracterizado por el racismo, el regionalismo y el aislamiento geográfico. Estos documentos han permitido tanto la identificación de los orígenes étnicos y raciales de esas manifestaciones regionales, como la posibilidad de mostrar que, aunque aparentemente extrañas las unas de las otras, todas tienen un aire que las emparenta (Zapata Olivella, M., 2010). Manuel Zapata consideraba que las culturas aborígenes, hispánica y afrodescendiente encontraron en el folclor su marco racial de expresión en las danzas, los cantos y las expresiones poéticas de los litorales Atlántico y Pacífico, más que en el altiplano, constituyéndose como “el alma del pueblo colombiano” o “el emblema representativo” no sólo de “la hispanoamericanidad, sino de la actitud comprensiva de pueblos unidos por una humanidad fraterna” (2010, p. 124).

Manuel consideraba que la cumbia era el baile popular de los costños que, con el aporte africano del bailar y el ritmo indígena de las gaitas y las bailadoras, ha llegado para conquistar los salones de baile del interior. En el artículo de la revista *Cromos* (fig. 25), *La cumbia el baile del litoral Atlántico* (1954), anota, “la cumbia no tiene fronteras a todo lo largo de los pueblos costños. Su ritmo es el mismo báilese en Ciénaga o en Sampués” (p.12).



Figura 25. *La Cumbia*

Adaptación de la fotografía que ilustra el artículo *La cumbia baile del litoral Atlántico*, de Manuel Zapata Olivella, en la revista *Cromos* (26 de abril de 1954, p. 12). Se anota bajo la foto: "El mayor número de paquetes de espermas en la mano de la mujer constituye el mayor homenaje que el varón rinde a su pareja".

El ingreso de la música costeña al altiplano y al país que comienza en las décadas de 1930 y 1940 y su aceptación definitiva por parte de las élites y el pueblo del interior, pasó por diferentes etapas de rechazo y aceptación. La circulación de los discos que contenían rumba, Son, Bolero,

pasillo y otros ritmos nacionales y extranjeros de Ángel María Camacho y Cano, grabados en Nueva York en 1929, fue uno de los antecedentes de la música costeña en el medio bogotano. Otro de los antecedentes fueron los experimentos musicales en que se mezclaron bambucos, primero con boleros y luego con porros, llamados rumba criolla⁸² o estilos conocidos como *bambucos costeñizados*, realizados por músicos del interior que interpretaba boleros y que se escuchaban en el interior del país antes y después de la llegada de Lucho Bermúdez. Según Wade (2002), *la Orquesta del Caribe* de Lucho Bermúdez es la primera orquesta costeña que presentó en vivo en Bogotá (1944) un repertorio de porros, gaitas y cumbias.

Es cierto que la música costeña tuvo éxito en cuanto a penetrar la conciencia del público interiorano, y también lo es que músicos costeños, como Lucho Bermúdez, tuvieron éxito al conseguir el acceso a los círculos elitistas de entretenimiento; sin embargo, es igualmente cierto que no todas las reacciones fueron favorables [...] La música costeña es arrojada en un mismo saco con la música cubana y ambas son clasificadas como extranjeras, negras y una amenaza para la identidad nacional. (Wade, 2002, p. 162 y 165)

En cuanto a la danza, las cosas no fueron mejores, porque se consideraba que la Cumbia contenía un “elevado erotismo”. Para las décadas de 1950 y 1960, según Wade,

82 La rumba criolla considerada la música bogotana por excelencia, debido a su carácter cosmopolita y moderno y según algunos autores, es una aceleración del bambuco. Para profundizar sobre este tema ver *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, de Manuel Bernal Martínez (2018).

la sexualidad costeña era considerada “baja, ruda y primitiva”, sin embargo, para la época resultó ser más moderna, porque permitió a las mujeres tener más libertad de movimiento, a partir de la redefinición del concepto de un “comportamiento decente” (Wade, 2002, p. 264). En la cumbia, considera Fuenmayor (1944), la mujer “se desliza hierática e hipnotizada en la pista circular como si rodara sobre sus propios pies”, la mujer es “sosiego en el vértigo” (p. 11). Ella, continúa, es la promesa siempre fugitiva que danza en una huida perpetua ante los avances, los retrocesos, los giros y los círculos del hombre que responde a los giros vertiginosos de la gaita.

Como se vio en el artículo de la *Revista Colombiana de Folklor* (1962), Delia reconocía en la Cumbia el “ancestro triétnico” que la conforma, donde los tambores son el acento negro, las flautas el gemido indígena y el vestido y el canto el estilo hispánico. En relación al vestuario Delia Zapata describe que el de las mujeres se constituye por el uso de amplias polleras, acompañadas por dos estilos de blusas dependiendo de la zona: unas cerradas y de manga tres cuartos, con volantes en las mangas y en el remate de la blusa; la utilizada en zonas más cálidas usan una blusa escotada con “volante que rodea los hombros y en la cintura va sujeta a la falda”. El vestuario masculino está constituido de pantalones blancos con un recogido en la parte de atrás, llamado de “repollo”; la camisa blanca es de cuello redondo, “con pechera muy adornada”, manga larga con puño cerrado, pañuelo rojo en el cuello, sombrero, mochila y “la vaina viuda de machete” (p. 195)

Una descripción diferente del vestuario de la cumbia es hecha por Abadía (15 de enero de 1944) en el artículo sobre la versión de la cumbia creada por Jacinto Jaramillo, donde considera que los trajes estilizados “apenas difieren ligeramente de la indumentaria típica usada por el pueblo”

(p. 62). El vestuario del hombre consta de una “camisa amplia, de mangas largas y anchas, de color blanco y abierta en el pecho” (fig. 26) y un “pantalón blanco, ceñido, faja y pañuelo de color blanco con lunares rojos grandes”; vestido de boleros para la mujer que está “ceñido desde los pechos hasta la mitad de cadera”, es blanco con grandes lunares rojos (p. 62)⁸³. Igualmente, considera que el mazo de velas utilizado “puede simbolizar el fuego de la pasión sexual que mueve a los danzantes” (p. 41).

Abadía describe minuciosamente la coreografía de la cumbia en nueve partes: 1. salida, 2. laterales, 3. persecuida, 4. giros de brazos y caderas, 5. cruces, 6. ronda de retroceso, 6. paso de tijera, 7. hombros y repetición de las figuras 4, 5, 6 y 7.⁸⁴ Las figuras ejecutadas estaban en relación con la música y el canto de la *Cumbia colombiana* de Efraín Orozco⁸⁵, aunque Abadía indica que “otras composiciones musicales” pueden ser adaptadas a esta coreografía, entre las que se encuentra la tercera parte, la cumbia.

83 Vestuario que recuerda al utilizado para bailar flamenco, sin embargo, años más tarde el mismo Abadía, al hablar del traje llanero que es utilizado por algunas agrupaciones y que recuerda el vestuario flamenco, considera que es “una extravagante e insoportable versión del atavío” que es utilizado por los campesinos llaneros, ante lo cual piensa que el “Código de Policía, debería imponer penas severas” (1983, p.323).

84 Una descripción más sintética es hecha por Jaramillo en el libro *Danzas y cantos de Colombia* (1997): 1 a vela, 2. a rueda, 3. a vuelta, 4. aracola, 5. orredor, 6. uegos giros y 7. alida. Esta versión descrita por Abadía fue incluida en el libro *Elementos de danza y gimnasia rítmica*, proyecto de Jacinto Jaramillo que nunca llegó a ser publicado.

85 Efraín Orozco (1898-1975): músico y compositor caucano fundador de la orquesta *Efraín Orozco y sus alegres muchachos*. Luego de varias giras internacionales se instala en Buenos Aires por 19 años (1934-1953), donde cambia el nombre de la agrupación por el de Orquesta de las Américas

de la Suite número 1 (Pequeña suite para orquesta, 1938) de Adolfo Mejía. En opinión de Abadía, la cumbia:

es la danza de mayor valor plástico entre las típicas colombianas [,] aunque su expresión sea menos lírica que la del Bambuco o la de la Guabina y de menos colorido típico de estas y aun [,] que el Galerón; la razón estriba en que la Cumbia tiene un carácter racial más circunscrito a los negros y al mulataje de las costas, tal cuales son los otros bailes litorales. (p. 62)



Figura 26. Concha Moreno y Jacinto Jaramillo interpretando la Cumbia colombiana de E. Orozco

Fotografía adaptada del artículo de la revista *Cromos*, *Bailes típicos colombianos IV, la Cumbia* (15 de enero de 1944, p. 41), de Julio (Guillermo) Abadía, interpretando la Cumbia colombiana de E. Orozco. Llama la atención en la fotografía el vestuario utilizado, especialmente la faja en lunares utilizada por Jacinto, que cubre parte del pantalón y la camisa escotada de mangas bombachas; el manojito de velas portadas por el bailarín, entre otros.

Recordando que es una danza de galanteo donde no ocurren contactos entre los bailarines, Delia propuso otra versión coreográfica (fig. 27) compuesta de siete partes — pasos o fases—: 1. círculo de las mujeres; 2. círculo de los hombres alrededor de las mujeres; 3. insinuación de abrazo, giro sobre sí mismo del hombre; 4. círculo de las mujeres alrededor de los hombres; 5. círculo, con coqueteos, de los hombres alrededor de las mujeres; 6. retroceso de las mujeres y amague de quemar con el mazo de velas al hombre y 7. insinuación de abrazo por parte de los hombres y salida (Zapata Olivella, D. 1962, pp. 197-198). Definió seis movimientos para las mujeres y tres para los hombres, el vestuario y la planimetría de la danza. Esta versión ha

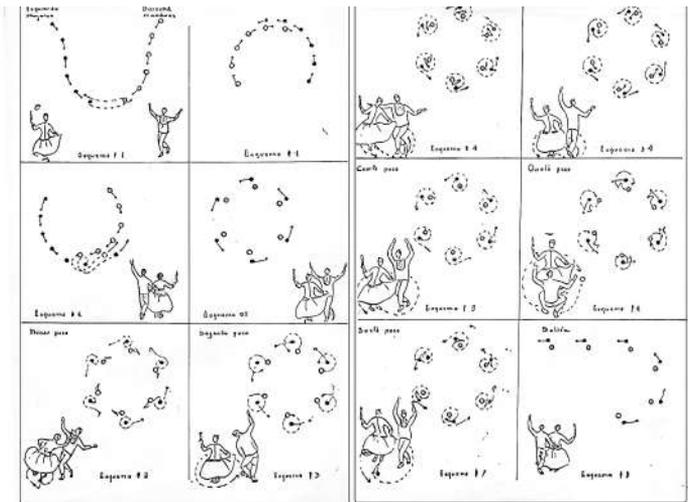


Figura 27. Planimetría de la Cumbia de Delia Zapata Olivella

Adaptación de las ilustraciones que acompañan el artículo: La cumbia: síntesis de la nación colombiana (1962), de la Revista Colombiana del Folklor, 3 (7), pp. 201-202.

sobrevivido conservando las características aborígenes en el desplazamiento espacial —la circularidad⁸⁶ de las figuras— y en las formas rítmicas y musicales afro, como también se ha adaptado a contextos rurales y urbanos. Según Delia Zapata, las características esenciales de la cumbia son: música en tinglado o tarima central, el porte de un manojo de espermias en la mano derecha de las mujeres para alumbrar y lucir en la noche.

Si para la década de 1950 la cumbia musical se internacionaliza, la danza se difunde ampliamente por el territorio, especialmente en la zona andina⁸⁷. Con la creación del *Conjunto de Danzas Folklóricas de Delia Zapata*⁸⁸ y sus exitosas presentaciones en 1954: Teatro Heredia de Cartagena y Plaza de Toros Santamaría (abril) y Teatro Colón y Teatro de la Comedia (Bogotá, agosto), la gira realizada

86 La cumbia describe espacialmente círculos de translación, al orbitar las parejas alrededor de los músicos o del árbol de bohorque o de una fogata; y de rotación, cada bailarín y bailarina ejecutan giros sobre su mismo eje; Movimientos que recuerdan los movimientos circulares de los cuerpos celestes -tierra, luna, sol-.

87 Como danza con coreografía propia se encuentra una primera versión realizada por Jacinto Jaramillo para el Cuerpo de baile del Centro de Cultura Popular, en la exposición Nacional, realizada durante la Celebración del IV Centenario de fundación de Bogotá (1938). Ver igualmente, la coreografía en *Cromos*, 1944, enero 15, p.40-41 y 62, *Bailes típicos colombianos IV, La cumbia*.

88 Hay que anotar que Jacinto Jaramillo en 1938 crea una cumbia para el cuerpo de baile del Centro de Cultura Social y en 1943, una cumbia con música del caucano Efraín Orozco, para el Ballet Nacional. Véase-Programa de mano: Teatro Bolívar, 1944, 15-16 y 20 de enero. Igualmente, se sabe de las presentaciones de cumbias y "bailes típicos" costeños en diferentes eventos como el Día de Bolívar en la Exposición Nacional del IV Centenario de fundación de Bogotá, realizados por la colonia cartagenera residente en Bogotá.

por Europa y Asia⁸⁹ (1957-1959), la participación en el I Festival Folclórico de Ibagué (1959), así como con la publicación de artículos sobre el folclor del Caribe colombiano de Manuel Zapata Olivella en revistas y periódicos del país; la cumbia en particular y las danzas y músicas costeñas, en general, entraron a hacer parte de la difusión y aceptación en el medio andino colombiano. Los hermanos Zapata Olivella lograron imponer dentro de la cultura mestiza biétnica oficial que permanecía en el país, un elemento que distinguía a la región Caribe, el elemento afro, convirtiendo el concepto de mestizo de la identidad nacional en triétnico y la cumbia como una de sus manifestaciones.

Para Birenbaum, el proceso escrito de “autocreación erudita”, las prácticas folclóricas y su condición racial le permitieron a Delia Zapata interpretar la realidad social y cultural colombiana desde una perspectiva cambiante (Birenbaum en Valderrama, 2013). La admiración que produjo la agrupación de Delia desde sus primeras presentaciones se justificaba por varias razones: primero, por el gran trabajo de recuperación y escenificación de danzas tradicionales de los litorales, algunas de las cuales eran desconocidas en el centro del país; segundo, por la extraordinaria ejecución realizada por bailarines y músicos nativos; y tercero, por la inesperada y excelente decisión de una escultora de la Universidad Nacional que intempestivamente se volvió bailarina, coreógrafa y directora de un grupo de danza folclórica. Al respecto, Marta Traba consideraba que Delia:

89 En 2020 el Sello Editorial Javeriano publica: *Tambores de América* para despertar el viejo mundo. Escritos, de Manuel Zapata Olivella, que relata los pormenores de las aventuras del viaje realizado por la agrupación.

“lo llevaba en su sangre”; dotada naturalmente con un gran sentido del ritmo e interesada de manera humana y directa por la danza folklórica [...] Delia Zapata es una muchacha absolutamente sencilla, una verdadera muchacha de pueblo. Si hay en sus danzas actuales una gran estilización de los motivos primitivos, es más instintiva que pensada. Es una fuerza de la naturaleza: por eso no necesita ni tiempo ni escuela para [organizar una gira]. Es posible que Delia Zapata tenga la pasta de las grandes bailarinas, pero necesitaría estar en Norteamérica, para que alguien diseñara su vestuario, dibujara sus decorados y pegara bastantes afiches en las paredes como para convertirse en Catherina [sic] Dunham. O en París, para que alguien hiciera tan famosos sus inmensos ojos melancólicos, como la sonrisa de Josephine [Baker]. (Traba, 1955, pp. 10-11)

Para Delia, el hecho de haber fundado una agrupación dancística junto a su hermano Manuel, la comprometieron con la escena no solamente como directora, sino en el rol de bailarina (fig. 28). Fernando Arbeláez, director del



Figura 28. Delia Zapata bailando durante la Gira por Europa y Asia

Adaptación de la fotografía que acompaña el artículo de Ángel Jiménez Torre *El Ballet Zapata*, en la revista *Cromos* (1 de septiembre de 1958, p. 53)..

Teatro Colón, al presenciar los ensayos de la agrupación en Cartagena le pidió que, como condición para la presentación en el Colón (11 y 13 de agosto de 1954), debía interpretar ella misma *El alma de los tambores*. Presentación que la llevó a ser conocida como la primera bailarina negra del país e incentivó a Manuel y a Delia a investigar sobre otras danzas de las costas Caribe y Pacífica colombianas (Zapata, D. en Martínez y Rodríguez, 2006).⁹⁰

Por otro lado, sobre la cumbia que pasó del campo a la ciudad, Alfonso Fuenmayor (1944) consideraba en el artículo *La Cumbia* del periódico *Sábado* que, conocida como forma coreográfica como la cumbiamba, estaba a punto de convertirse en una referencia folclórica o en una alusión literaria. Sin embargo, continúa, debido a su entrada a los salones de bailes, su sabor elemental, su colorido primitivo empezó a “bastardear” y como muchos bailes populares se tergiversaron y adulteraron produciendo “un nuevo matiz” (8 de julio, p. 11). Gran parte de la responsabilidad para que la cumbia fuera aceptada en los clubes sociales de Barranquilla a finales de los años 1950 se le debe a Sonia Osorio. La coreógrafa, con sus espectáculos de formatos internacionales, mezcla de danzas folclórica, ballet clásico y danza moderna, logró que la élite barranquillera interpretara su versión estilizada de la cumbia. Ochoa Escobar (2017) citando a Ana María Tamayo, considera que tanto la ejecución como el traje de las mujeres “experimentaron unos cambios en sus prácticas que los pusieron en consonancia con las formas de valoración y representación de las élites”. La ejecución de esta danza

90 Para profundizar véase el documental: *In Memoriam. Delia Zapata Olivella, vida y obra*: <https://www.youtube.com/watch?v=VtYmQrOIBIM>

tenía que ver con la manera en cómo las mujeres debían bailar “correctamente” la cumbia; estas, continúa Ochoa, debían dar la impresión de que se deslizaban en el escenario, que volaban, que su cuerpo no les pesaba, acercándose al ideal estético del ballet clásico. Con el tiempo, la danza se constituyó en el símbolo perfecto del que se han valido las élites barranquilleras para posicionarse como la representante de la población. Refiriéndose a la cumbia, Ochoa observa lo siguiente:

[...] más fácilmente se ha “blanqueado,” asignándole unas características que encajan perfectamente en el imaginario de las élites: la importancia del vestido femenino -de todos los elementos, es el directamente atribuido como de origen español-, se ha magnificado. Es decir, el baile y el vestido femenino a través de su paso por los montajes de espectáculo desarrollados en los Clubes Sociales de la alta sociedad barranquillera, de la mano del ballet clásico y de Sonia Osorio, experimentaron unos cambios en sus prácticas que los pusieron en consonancia con las formas de valoración y representación de las élites. (p. 47)

Ochoa identifica que las diferencias entre la interpretación de la cumbia bailada por las clases populares y aquella bailada por las élites barranquilleras, coincide con el proceso de blanqueamiento que han sufrido varias expresiones dancísticas colombianas que priorizan la representación de las mismas desde estéticas europeas; formas que recuerdan las nociones de estilización, balletización y exotismo como fruto de una reiteración de la mentalidad colonial, sobre las que se ha profundizado en el curso de esta investigación.

El currulao

La música de marimba durante mucho tiempo sufrió el rechazo por parte de las élites blancas locales que, como expresión de la cultura afrocolombiana, era considerada inadecuada para el modelo de modernidad, percibida como la vergonzosa evidencia de lo racialmente inferior. A pesar de ello, a mediados del siglo XX, la creciente idea de una nación mestiza, así como el interés por el folclor y por encontrar en las manifestaciones del pueblo el alma nacional, contribuyeron a su difusión en gran parte del territorio nacional (Leal, 2014). La fundación y circulación de las creaciones de las agrupaciones folclóricas, musicales y dancísticas del Pacífico colombiano y su reconocimiento, fueron algunos de los hechos que aportaron a esta difusión.⁹¹ Desde entonces el currulao, definido como ritmo regional, hizo parte de esa articulación nacional que buscaba integrar los rasgos de las identidades regionales al conjunto de la nación (Mena en Buitrago Suárez, 2017) y la música de marimba, como género musical diferenciado y asociado a una región, pasó poco a poco a ser interpretada para un público fuera del contexto de los bailes de marimba (Leal, 2014).

La conformación de agrupaciones de danza folclórica, netamente de danzas populares del Pacífico, fundadas en las décadas de 1950 a 1970 por Teófilo Roberto

91 Hay que recordar que Buenaventura pasa a ser el puerto colombiano más importante del país, desplazando a Barranquilla. La creación de la Flota Mercante Grancolombiana en 1946 que, con la circulación de marineros nacionales promueve la circulación de música del Caribe, así como la formación de orquestas regionales que inicialmente tocaban músicas del Caribe.

Potes⁹²: Acuarelas del Pacífico, Bahía de la Cruz, Los Canchimalos y Los Cachimalitos, fueron los grupos que crearon y escenificaron la danza tradicional del Pacífico Sur, para ser presentada nacional e internacionalmente. En el marco de su investigación folclórica, Teófilo Potes (fig. 29), conocido como El Maestro del folclor, reconstruyó músicas y danzas como el Currulao; construyó y ejecutó instrumentos musicales (fig. 30): marimbas, cununos,



Figura 29. Teófilo Roberto Potes

Fotografía adaptada del artículo: *Inventiones del maestro Teófilo Potes en el 1er Foro Nacional de Folcloristas*, en la revista *Aleph* n° 10, (enero-marzo, 1975, p. 13). En la fotografía Teófilo Roberto Potes está descalzo, vestido con sus infaltables camisa y pantalón blancos, habitual en los pescadores de la región, para la presentación de su ponencia en el Foro de folcloristas. Esta forma de vestir fue un experimento para saber cómo lo trataban y que según Birenbaum, para demostrar que un negro descalzo podía desafiar la contribución del saber, no solamente como broma, sino como un “mamagallismo epistemológico” (p. 112).

92 Teófilo Potes (1917-1975): investigador, profesor, coreógrafo y artesano, original de Buenaventura, es uno de los referentes más importantes sobre las danzas y músicas de Pacífico. Ver *La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes* (2020) de Michael Birenbaum-Quitero.

bombos y guasás; además, junto con sus agrupaciones, fue protagonista “de las misas culturales o misas afro que llevaron bombos y cununos tradicionales a las iglesias, como parte del proyecto por el que abogaba Valencia Cano de integrar la religiosidad popular al catolicismo institucional” (Birenbaum, 2020, p. 108).

Al igual que Manuel Zapata Olivella, Teófilo Potes estudió medicina y posteriormente se interesó en el folclor. De hecho, consideraba que la medicina, como todas las ciencias, tenía mucho que ver con el folclor. “Todo el mundo tiene que pegarse del folclor, porque el folclor es pueblo”, afirmaba Potes (1975) y, en consecuencia, todas las ciencias “desembocan” en él (p. 16). Durante su estadía en Estados Unidos en la década de 1940 y en su aparente participación en las giras por Sudamérica⁹³ (1951), Francia, España y África (1951-1953), conoció a Katherine Dunham. Aunque hablaba varios idiomas europeos y dialectos nacionales, Potes no dejó una obra escrita o en caso de haberlo hecho, esta se perdió;⁹⁴ al respecto, Michael Birenbaum realiza la siguiente reflexión:

Primero, porque Potes entendió que ser intelectual en Colombia es algo así como una *performance*, un *habitus*. Consciente de que esa *performance* giraba en torno no tanto al conocimiento

93 En los programas de mano del Teatro Colón (5-7 y 9-11 de febrero de 1951), de la presentación de *Katherine Dunham y su compañía de bailarines, cantores y músicos*, el nombre de Teófilo Potes no se encuentra. “Por otro lado”, según la bailarina y coreógrafa colombiana Katy Chamorro, discípula de Dunham (1964-1966), antes de ella ningún colombiano había trabajado con la antropóloga y bailarina norteamericana.

94 En la revista *Aleph* (13-18) y 13 18-23) de 1975, se encuentra los artículos de su autoría *Intervención del Maestro Teófilo Potes en el 1er Foro Nacional de Folclorista y Tres trabajos inéditos Maestro Teófilo Potes*, respectivamente.

ni a las palabras, sino también al blanqueamiento y al porte burgués, Potes gozaba de interpretar el papel del letrado catedrático a la vez que se burlaba de él. Segundo, para Potes, no valía saber de la gente, o encuadrarla en un esquema epistemológico; lo que valía era el mismo saber popular. De hecho, puso el saber popular como base de las ciencias, dando un giro completo a las jerarquías epistemológicas que conformaban la intelectualidad en el país. (2020, p. 104)

Fruto de la investigación que realizó en el Litoral Pacífico y a su creatividad, Potes contribuyó a la construcción de la identidad musical y al fortalecimiento de un pensamiento “de una fuerte corriente afrocentrista” (Birembaud,



Figura 30. Teófilo Potes en la marimba

Fotografía del artículo *Teófilo Potes. 40 años de su partida física*, de Alejandro Peña, en *Soy de Buenaventura*. La fotografía fue realizada por el etnomusicólogo Max Brandt en Buenaventura, (1973). Copias de ella se encuentran en La Biblioteca Luis Ángel Arango y en la Biblioteca del Banco de la República en Buenaventura.

2020, p. 105), refiriéndose específicamente a la región del Pacífico Sur. Dejó creaciones de diferentes variaciones del currulao entre las que se encuentran: *corona*, en honor a las formas ancestrales de uniones maritales en la región; *uripina*, recogida en río Cajambre, posiblemente un juego de entrenamiento guerrero de los cimarrones asentados en esta alejada zona; *las jugas cruzadas*, rememorando las huidas colectivas de los cimarrones entre los árboles y la selva húmeda. El currulao fue para Teófilo Potes “una invención coreográfica y musical” o “un producto urbano” como trabajo artístico con “un complejo de ritmos y bailes típicos de la zona en que se podían integrar jugas, carambas, palomas” (Arboleda, 2011, p. 346), entre otras.

El currulao es llamado la danza madre del litoral pacífico colombiano y es la base rítmica de músicas y danzas de la región, entre las que se encuentran: el patacoré, el bunde, el arrullo y la juga. Denominado, en algunos casos, como bambuco viejo (Arboleda Quiñónez, 2011), la danza del currulao, como se conoce hoy en día, se le debe a la propuesta hecha por Teófilo Potes que ensambla elementos técnicos, estéticos y teóricos de diversas procedencias⁹⁵. Esta creación superpone las formas de danzas del Pacífico sur, con la experiencia adquirida fuera del país, especialmente las danzas afroamericanas de K. Dunham.

95 Al igual que la pieza La Mina, el currulao en su forma para la escena, ha sido atribuido a Potes, según sus comunicaciones verbales y escritas, recogidas por los investigadores Birenbaum (2020) y Arboleda (2011). Sin embargo, Abadía en la revista Cromos (20 de mayo de 1944) en el artículo El currulao, baile típico del litoral colombiano, ya hablaba de la danza evidenciando que aún no existía una coreografía específica para la escena.

La versión coreográfica propuesta por Potes está compuesta por 10 figuras (fig. 31), que están descritas en la revista *Aleph* n° 13 de 1975: 1. salida en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, y colocación frente a frente; 2. círculos de los hombres alrededor de las mujeres, quienes permanecen en su puesto (4 veces); 3. ochos de parejas y cambio de lugar (4 veces); 4. baile en el puesto; 5. repetir 2 y 3 hasta recuperar el puesto inicial; 6. giros en pareja



Figura 31. Planigrafía del Currulao, según Octavio Marulanda

Fotografía de las ilustraciones del artículo *El Folclor de Colombia: Práctica de la Identidad Cultural* de Octavio Marulanda, que muestra los pasos de una de las versiones de Buenaventura.

unidas por los hombros y cambio de pareja al finalizar el giro hasta que los últimos están a la cabeza de las filas; 7. cruces en zigzag hasta ocupar el puesto inicial; 8. círculos

con el pañuelo del hombre sobre el hombro de la mujer (3 veces); 9. círculo de hombres solos para iniciar con los zapateos⁹⁶; 10. salida, mujeres con el paso simple y hombres zapateando⁹⁷ (Potes, 1975.2, p. 21).

En el artículo para la *Revista Colombiana del Folclor*, Enrique Pérez Arbeláez (1959) narra el baile presenciado en Buenaventura:

Es un algo que mana de los tambores, hiere y atrae la sensibilidad mandona de los machos; vence la altivez esquiva de las hembras y a todos los precipita en un frenesí de ritmo y movimiento [...] El baile de los hombres se hace más agitado y estructurado, invitando cada uno a su pareja con el ejemplo: con el giro, con flexiones acometidas de su cintura, y con el zapateado. Las esquivas al fin se rinden. En sus hombros, en sus caderas, se inicia el ritmo casi imperceptible que va creciendo, creciendo, hasta que al fin se adueña de todo su ser y se desborda. Las parejas en el currulao van sueltas y ni se tocan; la mujer no pierde su jerarquía estética, su fuerza de atracción inconquistable. Serena gira sobre sí misma y describe círculos ante su hombre. Éste, en cambio, la envuelve con sus giros, con su zapateado, con sus flexiones, con su abanicado y el chasquido de su pañuelo. (pp .98-99)

La danza se caracteriza por la utilización y continuo movimiento del pañuelo que llevan cada uno de los integrantes. El pañuelo “refuerza, dinamiza, da vistosidad y

96 Oscar Vahos Jiménez prefiere llamarlos pateos, ya que la danza se interpreta con los pies descalzos (1997, p.195)

97 Alberto Londoño presenta en *Danzas colombianas* (1998) tres versiones coreográficas del currulao: La de Teófilo Potes (1975.2) publicada en el *Aleph* n°13, la de Jacinto Jaramillo publicada en *Danzas nativas colombianas* (1968) y la de Alberto Londoño creada para el conjunto Everfit-Indulana, en 1975.

alegría” a los pasos, figuras y desplazamientos de la danza, convirtiéndolo en un “vehículo de expresión de los estados anímicos provocados por la temática de la danza” (Vahos Jiménez, 1997, p. 197) y se acompaña de música cantada con marimba de chonta, cununos, bombos y guasás. Diferentes versiones se han creado a partir de la original en las que tanto espacialmente —planimetría—, como el contenido temático han sido modificados. Teófilo Potes (1975.1), en la descripción de la danza, propuso que los círculos que efectúan hombres y mujeres eran una representación de la casa y las pertenencias de cada uno. Así mismo, considera el currulao como una danza con carácter ritual, como sinónimo de rebelión por parte de los africanos traídos como esclavos y, de liberación y de pertenencia del pueblo del Litoral Pacífico colombiano. Este baile de pareja suelta y de sentido amoroso, en la que los hombres con movimientos ágiles y vigorosos buscan conquistar a la mujer, tiene en los zapateos un medio de expresión tanto de protesta ante la aceptación condicionada por parte de ella, como de entusiasmo ante la aceptación definitiva.

La revaloración de la cultura negra a partir del folclor del Pacífico colombiano se debe, en gran medida, a los trabajos de Teófilo Potes, Mercedes Montaña y Margarita Hurtado⁹⁸ realizados en las décadas de 1950 y 1960. Las diferentes agrupaciones de danza creadas por ellos, se enmarcan dentro de una nueva forma de ver el mestizaje, que ya no consistía en una valoración del mestizaje como

98 Según algunos informes no confirmados, el grupo de Delia Zapata Olivella aprendió algunas danzas del Pacífico Sur con Potes, antes de la gira por Europa y Asia en 1957. En el libro *Manual de danzas de la Costa Pacífica de Colombia* (1990) de Delia Zapata Olivella y Edelmira Massa Zapata, se encuentra una descripción de la danza del Currulao que incluye desde los elementos musicales y plásticos, hasta la descripción de pasos y figuras, así como la coreografía realizada con lujo de detalles (pp.391-440)

blanqueamiento, sino para exaltar la expresión propia de la raza negra. De la misma manera, libros y revistas sobre el folclor nacional catapultan el Currulao como música y baile negro de la costa Pacífica (Leal, 2014). Igualmente, folcloristas y folclorólogos como Delia Zapata Olivella, Guillermo Abadía y Javier Ocampo López, avalaron y popularizaron la idea de que el currulao era la manifestación folclórica del Pacífico colombiano. Festivales, ferias y otros eventos facilitaron el encuentro y la reflexión entre pensadores y sus organizaciones que se cuestionaban sobre la estética femenina y masculina de las comunidades afrodescendientes (Arboleda Quiñónez, 2011). De hecho, en 1962 la agrupación Acuarelas del Pacífico circuló por varios eventos nacionales, entre ellos, el 1er Festival Folclórico de Buenaventura, el Concurso Interamericano de Folklore de Manizales y la Semana de la Cultura de Bogotá, con un programa compuesto solamente por danzas del Pacífico, a saber, *el currulao, la juga, bámbara negra, maquerule jota, bunde del Pacífico, contradanza, danza de las mariposas y La mina o rebelión de los esclavos*.

Concluyendo se diría que, primero, las danzas folclóricas que se conocen actualmente han sido escenificaciones hechas a partir de las danzas populares regionales desaparecidas o presentes, creadas para cumplir funciones culturales, sociales y políticas que han respondido a necesidades institucionales que han buscado identificar una región o país. Así mismo, en la búsqueda de símbolos que identifiquen una colombianidad, estas danzas han codificado pasos, desplazamientos espaciales —planimetrías—, vestuarios, actitudes, historias, etc., que con el tiempo han sido aceptadas como las formas verídicas de representación. Y prosiguiendo, es claro que la continua transmisión de estas danzas hechas por las diferentes agrupaciones de danza folclórica, ha perpetuado ciertas formas y estéticas

que algunos han llamado folclor tradicional. Finalmente, que existen nuevas creaciones de danzas y sus versiones con grandes cambios estéticos, así como una constante recreación de las mismas que invitan a revisar las nociones sobre la danza folclórica establecida desde hace tiempo.

Como una forma de creación escénicas de las danzas folclóricas tradicionales, algunas agrupaciones han propuesto innovadoras formas creativas durante lo recorrido del siglo XXI, entre las que se encuentran: la Compañía de Danza Orkeseos con coreografías de Edwin Vargas, *De guayabas y mariposas* (2011), inspirada en la obra de García Márquez donde la música, la escenografía y el vestuario se entrelazaron para la creación de una puesta en escena interdisciplinar que contemporizando la tradición, permitió “entrecruzar saberes de movimiento y entender el cuerpo como agente comunicativo de la realidad cotidiana, de nuestra identidad” (Ortiz Ubillos, 2012, p. 46); *Cuando la llanura despierta* (2017) donde se fusionan “el joropo, la música y la poesía llanera, en un recorrido sensorial por una de las culturas más prolíficas de memoria y tradición” (Republicana Radio) y *Farotas* (2018) investigación sobre la danza del carnaval de las farotas de Talaigua. Tomando la manifestación folclórica del son de negro, la Corporación Cultural Atabaques dirigida por Wilfran Barrios creó *Revuelo* (2017), pieza que conjuga danza, música, teatro, literatura y artes plásticas, y que permite conocer y comprender los modos en que se construyen los procesos de la tradicionalidad, sus formas de conservación y de difusión (Corporación Atabaques). *Con la voz cansaa... y el pellejo arrugao* (2011) de la compañía Tremendo Trasteo, dirigida por María del Pilar Quintero, la pieza cuenta la historia de las mujeres dedicadas al oficio de cantaora, que cuentan costumbres y tradiciones populares que reúnen particularidades, sabiduría e historia popular (Semana, 2012).





Capítulo 4

Leyendas coreográficas: la añoranza de un pasado legendario

En la ficción folclórica, folclor y ficción están al servicio el uno del otro: el folclor proporciona a la ficción su material diegético, mientras que la ficción permite que el folclor resurja de sus cenizas en los tiempos modernos. Lo ficcional y lo folclórico se articulan meticulosamente.

Valérian Bayo-Rahona

Las adaptaciones, transformaciones y estrategias de resistencia de las danzas aborígenes, populares o típicas que han logrado sobrevivir, son producto de la dominación política, cultural y religiosa que continuamente, desde hace cinco siglos, se ha ejercido sobre dichas manifestaciones. En el caso de las manifestaciones danzarias aborígenes existentes en el momento de la invasión española, aquellas que no desaparecieron, se transformaron para responder a los ideales de civilización impuestos por la iglesia católica y la corona española, transformación que continuó en la colonia y en la república. De acuerdo con Romero Flores (2016), el dispositivo de demonización, que sirvió para la instalación de una estructura colonial, fue reemplazado por el de folclorización, mecanismos que buscaron el vaciamiento de contenidos epistémicos del sistema de representaciones de las poblaciones locales del continente. La noción de Idolatría, según el autor, “era utilizada para cambiar el sentido de las representaciones rituales y los símbolos”, que con la introducción de la violencia ayudó a acelerar estos cambios. De este modo, continúa la política conocida como extirpación de idolatrías, instaurando el dispositivo de demonización, constituida por tres elementos: la introducción de una noción nueva para nombrar símbolos antiguos, el proceso de instalación de aquella noción en las mentes como representación y el ejercicio de la violencia hacia las prácticas (p. 23).

La imposición del catolicismo y su lucha por la continuidad hegemónica, encontraban en los procedimientos de la inquisición las mejores herramientas para la extirpación de la idolatría en las colonias americanas. Dispositivos como la introducción de la culpa, fueron utilizados para que los reincidentes en las prácticas ancestrales aprendieran a temer al juicio y al castigo divino, sintiendo que se cometía pecado al caer en la tentación de regresar a las

prácticas religiosas ancestrales. La culpa fue complementada con otro dispositivo, el de la confesión que, como medio de apropiación del universo de conocimientos de los aborígenes, sirvió al mismo tiempo de vaciado de contenidos. Esta estrategia ayudó a implantar la “verdad evangélica” y “los hábitos y valores europeos-occidentales, en la cual jugaba un rol central el cura de indios” (Valenzuela, 2007, como se citó en Romero Flores, 2016). De esta manera los indoamericanos fueron conducidos por el buen camino cristiano y sus lugares sagrados fueron resignificados y transformados o destruidos para levantar templos católicos.

Estas prácticas de vaciamiento y de transformación de prácticas y representaciones ancestrales, respondían a la implantación mental de una hegemonía colonial. Las prácticas de las doctrinas eclesiásticas europeas impuestas tuvieron como consecuencia la incorporación de los códigos de origen cristiano junto con la jerarquización racial que tendía hacia el blanqueamiento, es decir, en el deseo de dejar de ser indio para volverse mestizo y en dejar de ser mestizo para convertirse en europeo, jerarquización que cambió muy poco en la república y que se ha mantenido hasta el presente.

La imagen del demonio o del anticristo, la encarnación del mal, fue representada ampliamente en pinturas y grandes lienzos, para simbolizar la lucha del bien contra el mal, el cielo y el infierno. De forma similar, los rituales católicos como el Corpus Christi jugaron un papel importante en la representación demoníaca, en que muchos de sus dioses fueron convertidos en demonios católicos y representados en la procesión cristiana. A lo largo de América Latina, se pueden encontrar diversas manifestaciones danzarias con representaciones del diablo y que responden a este proceso demonizador

En Colombia⁹⁹ encontramos en el Atlántico y que participan en el Carnaval de Barranquilla, los Diablos Arlequines de Sabanalarga y Sático, comparsa mitológica de Galapa; en el departamento del Cesar, los Diablos danzantes del Corpus Christi de Campo de la Cruz, de Chiriguaná y los de Atánquez; los de San José de Uré en Córdoba; en el departamento del Magdalena, Diablos y Cucambas del Guamal y Diablos de Santa Ana; en el departamento de la Guajira, Diablos, cucambas, negros y chinitas de El Molino; en el departamento de Caldas, el Diablo en el Carnaval de Riosucio (fig. 32), entre otras danzas y manifestaciones populares que conservan vestigios de los pueblos americanos o africanos con contenido demoníaco-colonial.



Figura 32. *Diablo del Carnaval de Riosucio de 1955*

Adaptación de la fotografía de Rafael Baena y Juan Camilo Sierra que ilustra el artículo *La pasión según Satanás*, de Ángela María Pérez, en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 1987, 24 (10), pp. 60-80.

⁹⁹ Véase *El diablo en la cultura popular el Caribe colombiano. El Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla* (2012) de Jairo Enrique Soto Hernández.

Ficción folclórica

Con el impulso romántico, muchas obras publicadas a lo largo del siglo XIX tuvieron la particularidad de afirmarse como narraciones imaginarias e inspiradas en las criaturas del folclore europeo. Estos textos se conocen como ficción folclórica en virtud a su doble naturaleza: son historias inventadas, pero son también textos que, nacidos de investigaciones intensas y de indudable pasión de los autores por el folclor, tratan de hacer renacer las leyendas y las tradiciones populares. Para Bayo-Rahona (2010) el folclor europeo que renace en la época moderna, al ser convertido en una ficción del espíritu, tiene un estatus diferente al folclor popular. Si para finales del siglo XVIII la existencia de hadas, elfos y hasta vampiros era una creencia masiva, con los continuos avances tecnológicos del siglo XIX, en el folclor pasa de ser una creencia a convertirse en un constituyente estético del imaginario. Igualmente, continúa Bayo-Rahona, su soporte principal dejó de ser la oralidad, que permitía la reinención perpetua de las leyendas de parte de quienes las contaban para fijarse a través de la literatura. Paradójicamente, este proceso, que surgió por la nostalgia de las leyendas orales y populares, “permitió al folclor renacer de sus cenizas, a pesar que su naturaleza misma se alienara, al darle una forma escrita y especialmente a la apropiación por parte de las élites” (p. 9).

En consecuencia, las leyendas y cuentos dejaron de ser un folclor del pueblo para transformarse en un folclor de la élite del mundo urbano, asegurado por la transmisión por medio de libros y exposiciones. Para Bayo-Rahona la ficción folclórica difiere del cuento folclórico, debido a que este último consiste en una sencilla escritura de las historias sin aportes externos de ninguna clase. En cambio, la ficción folclórica presenta la historia de una criatura del folclore

que, aunque inspirada en las leyendas que le han sido asociadas y siendo fiel a sus atributos, ha sido recompuesta por la imaginación de cada autor y su hilo narrativo es claramente ficticio. Las criaturas cambian así del status de criaturas folklóricas al de criaturas sobrenaturales o fantásticas. Esta construcción literaria sobre la criatura mágica no sólo retomó las características que han tenido tradicionalmente, sino que les dio un tratamiento especial a partir de la combinación de cualidades de varios individuos de la especie estudiada y su acomodación a un contexto cristiano, que implicó la inclusión de temas como la redención del alma del personaje.

Estas construcciones hechas por el autor de la historia, que permitieron pasar de una simple criatura modelo a un personaje que agrupaba en sí mismo las características de diversas criaturas, la alejaron de su ascendencia folclórica. La criatura quedó por tanto integrada a un personaje dentro de una obra literaria estructurada y sumida a los principios y procesos del lenguaje escrito: singularización a partir de la complejidad contenida en cada criatura que, hace único al personaje; humanización que aleja al personaje del arquetipo folclórico popular; caracterización que dota al personaje de particularidades físicas, mentales y voz propias; y finalmente, filiación a los géneros literarios, que en general fueron el cuento y la novela, que permitieron profundizar más en el personaje creado. Estas transformaciones, al transponer el folclor del campo de las creencias y las supersticiones al de la ficción literaria, lo adaptaron a las expectativas de una sociedad moderna que, para entonces, apenas creía en los mitos paganos y ancestrales. De esta manera, el folclor fue asumido como ficción, como una historia nacida de la imaginación de los escritores que ya no buscaban encontrar ninguna validez en la realidad: el folclor es entonces asimilado a lo sobrenatural.

En definitiva, la ficción folclórica hace referencia a la literatura producida por escritores románticos que se interesaron en rescatar y reescribir los cuentos del folclor y que guardando del folclor literario la diégesis —el hilo narrativo—, combinaron criaturas surgidas del imaginario del autor con las leyendas populares. Son tanto cuentos inventados como textos que, buscando el renacimiento de leyendas y tradiciones populares, permitieron que el folclor no fuera sólo un pretexto para la literatura, sino que la literatura fuera el medio para el resurgimiento del folclor. Basado en una novela de Sir Walter Scott, Charles Nodier, escribe *Trilby o el duende de Argail* (1832), cuento escocés que narra la historia de un duende inofensivo y bienhechor que se esconde en los recovecos más aislados de las casas viejas. Este cuento sirvió como inspiración para una de las primeras creaciones del ballet romántico: *La Sílfide*, danza creada por Filippo Taglioni (1777-1871) a partir de los libretos del tenor Adolphe Nourrit y estrenada el 12 de marzo de 1832 en la Ópera de París. *La Sílfide* consolidó, tanto una imagen de la bailarina como un ser etéreo e irreal que, incluso hoy en día, sigue siendo utilizada para describir a las bailarinas de ballet.¹⁰⁰ Se configura el tema esencial del ballet romántico, que consiste en la dualidad

100 La figura de la bailarina romántica es todo un paradigma que ha llegado hasta nuestros días y en que la litografía, desarrollada en Europa desde finales del siglo XVIII, jugó un papel predominante. En general, las imágenes no correspondían a la realidad, sino a la ficción poética que la percepción romántica ejercía en los artistas que dibujaban las bailarinas. Es decir, el ideal de la bailarina flaca y pálida estaba bien lejos de la realidad, que solamente la fotografía de fin del siglo XIX hizo patente. La primera de las bailarinas que va a corresponder con este ideal será Anna Pavlova. Para profundizar al respecto, véase Roberto Fratini Serafide en *Sueño de artista: El paradigma iconográfico de la bailarina romántica en las litografías del siglo XX*.

entre el mundo de la realidad banal y la realidad ideal; la vanidad de las apariencias y la verdad de los sueños.

El ballet *La Sílfi*, considera la historiadora Marie-Françoise Christout (1966), adaptó las características de una espiritualidad soñadora, propias del periodo romántico: nostalgia de países lejanos, de un pasado legendario y descubrimiento del folclor. Igualmente, el ballet resaltó que el amor místico era más fuerte que la muerte y que oscila perpetuamente entre dos universos: el cielo y la tierra. Escénicamente, la acción se desarrolla en dos planos sucesivamente: el terrestre y el irreal. En el primero, se da libertad al nuevo gusto por el color local, al exotismo, a lo pintoresco de los trajes coloridos, a los decorados realistas y a la aparición de las danzas de carácter; el segundo, transporta al espectador al territorio de los seres mentales, ondinas o Willis, muchachas del aire, que justifica la presencia de la danza femenina etérea. Este es, según Christout, el surgimiento del “ballet blanco” (p. 52).

Para expresar esta inspiración romántica fue necesario el desarrollo de virtuosismo técnico-corporal: poco a poco, las bailarinas pasaron de la media punta a la punta.¹⁰¹ El *attitude* y el *arabesque*, estudiados por Carlo Blasis¹⁰², se volvieron mucho más amplios, así como la terminación neta de las piruetas —*pirouettes*—. La innovación en las técnicas para la escena llevó a que las bailarinas volaran

101 En el periodo entre 1815 y 1820 se inicia el trabajo y la elaboración de la técnica de puntas.

102 Carlo Blasis, publicó en París el *Tratado del arte de la danza* en 1830. El vocabulario y las descripciones del estilo propuestos por Blasis, en sus publicaciones, fueron los fundamentos en que se ha afianzado la danza clásica.

por el espacio por medio de arneses y otros efectos escénicos que hicieron realidad el mundo de las hadas. La escena se llenó de gnomos, de ondinas, salamandras, elfos, willis y personajes misteriosos que se prestaban a la imaginación del coreógrafo. El vestido se transformó de túnica neogriega a vestido con corpiño ceñido y una falda vaporosa en capas hecha de muselina, que vistieron a una bailarina pálida, etérea, que tradujo la nostalgia de un alma perdida en un mundo de realidades brutales (Christout, p. 51).

Otra de las obras maestras del Ballet Romántico es *Giselle*, creada sobre el libreto de Théophile Gautier e inspirada en las Willis de una leyenda del libro *De L'Allemande* de Heinrich Heine. Concebido para ser interpretado por Carlota Grissi, este ballet fue estrenado en 1841, con la coreografía de Jean Coralli. Aceptado rápidamente por varios países europeos, el ballet instauró la gran reputación de Gautier como libretista de ballets románticos. El romanticismo aportaba, a seguidores como Théophile Gautier, el deseo de escapar del materialismo reciente de la revolución industrial francesa, evasión que lo condujo a sustituir la realidad por un mundo irreal, así como la búsqueda de lo exótico y lo lejano (Binney, 2011).

Teatralizaciones folclóricas o ficciones coreográficas nacionales

Como se vio anteriormente, la teatralización folclórica, según Ramiro Guerra (2010), retoma historias o leyendas basadas en formas folclóricas que, a través de una dramaturgia, narra leyendas, cuentos e historias de temática nacional. En Colombia, por lo general se han referido a la cultura muisca que pobló el territorio de las altiplanicies de los Andes orientales, que han llegado hasta el presente y

y han sido inspiradas en las crónicas de Indias que, según Betancourth Barney (2013), son equivalentes a informes que los conquistadores y misioneros presentaron a la Corona tras concluir sus misiones de exploración, conquista y colonización. Los reportes presentados, continúa Betancourth, buscaban impresionar exagerando o alterando las proezas realizadas: el número incalculable de indígenas a vencer o que fueron vencidos, las duras condiciones climáticas, los monstruos revelados, los obstáculos sorteados en el camino. Además de omitir las derrotas y los actos alejados de la moralidad cristiana, lo que permitió a los cronistas solicitar recompensas por el trabajo bien hecho. Para Antonio García Ángel (2013), los cronistas contaron lo que habían “creído ver”, aunque con cierta “deformación involuntaria” (p. 10), que por lo general era fruto de sus convicciones, sus prejuicios morales y religiosos, así como de su ignorancia ante lo desconocido. Afirma García Ángel que, con una “propensión a resaltar lo exótico, la crónica de Indias [está conectada] con los ribetes fantásticos que le imprimió Marco Polo a su Libro de las maravillas del mundo” (p. 11), lo cual es resultado de una mediatización desde la creación literaria.

En cuanto a los aborígenes del altiplano cundiboyacense, Oscar Guarín Martínez (2005) considera que, en el siglo XIX, justificando el planteamiento de un proyecto nacional y la existencia de la Nueva Granada como república cuyo centro andino debía irradiar la civilización hacia la periferia bárbara de tierra caliente, se buscó evidenciar el lazo de unión entre los muisca protoestatales y los criollos republicanos (p. 235). Esta teoría, con “sabor interclasista” era pura apariencia, porque en la práctica continuaba la expropiación y la persecución sistemática a todas las comunidades aborígenes y sus tierras. La exaltación de un pasado ancestral glorioso, sostiene Guarín, fue solamente

una actitud política e ideológica para la creación de un ideal de nación al que la retórica de la novela histórica contribuyó proyectando una imagen de los muiscas desde perspectivas más románticas¹⁰³. A pesar de que representaban a los muiscas desde una idealización europeizada y estéticamente depurada, y de su consecuente separación entre realidad y fantasía, estas novelas, al inventar un pasado común y un sentimiento de destino colectivo, se convirtieron en un recurso valioso para la creación de una identidad nacional (p. 243).

En oposición a la romantización de la cultura indígena antes expuesta, en la primera mitad del siglo XX, parte de la producción literaria en Colombia adquirió un carácter indigenista, que, más allá de valorar las culturas aborígenes *per se*, constituyó un mecanismo de visibilización y denuncia de las situaciones de injusticia que atentaban contra su existencia en aquella época. Dentro de estas obras literarias cabe resaltar las siguientes: *Toá. Narraciones de caucherías* de César Uribe Piedrahita, sobre sus investigaciones y denuncias de los problemas de las caucherías realizadas con comunidades de Caquetá y Putumayo, publicada en 1933; la novela *Yajimbo* de José Ignacio Bustamante, sobre la participación de los aborígenes en las guerras civiles (García, 1945, p. 67); *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, novela de denuncia social sobre la violencia y la situación de explotación indígena que se vivió en la selva amazónica a causa de la fiebre del caucho a finales del siglo XIX y principios del XX; *Cuentos de la conquista* (1937)

103 La producción literaria e histórica de mediados del siglo XIX, estuvo influenciada por el romanticismo y el costumbrismo, que tienen en común "hacer del Otro" el principal sujeto de sus narraciones.

de Gregorio Hernández de Alba, doce cortos cuentos basados en documentos y archivos históricos; *América y Tierra Firme* (1937) de Germán Arciniegas, trece ensayos independientes donde el autor hace una defensa de lo indígena, cuestionando la arrogancia de la cultura europea; *Pasado y Presente del Indio* (1939) de Antonio García, testimonio de expresiones políticas y culturales de las minorías marginadas; *José Tombé* (1942) de Diego Castrillón Arboleda, novela que narra la insurrección de una comunidad aborigen ante los atropellos, robos y malos tratos por parte de hacendados y terratenientes.¹⁰⁴

Para Ana María Gómez Londoño (2005), la exaltación del aborigen es tomada en los textos como “determinante positivo de la nación colombiana”, como relatos nacionales que describen una cultura nacional “capaz de encadenar un pasado, un presente y un futuro consecuente con sus raíces, [inventando] una tradición” (p. 270). Afianzados en la Revolución de Octubre y la Revolución Mexicana, los movimientos artísticos e intelectuales colombianos buscaron que la imagen del indígena, asociada al campesino —al pueblo— se convirtiera en símbolo de la identidad nacional.

En el caso de la danza existe poca o ninguna documentación que suministre conocimientos sobre las danzas prehispánicas en Colombia, las investigaciones antropológicas o folclóricas no han tenido como sujeto el rescate de expresiones corporales, ni mucho menos coreográficas de las expresiones precolombinas. Debido a que muy pocas danzas indoamericanas sobrevivieron a la conquista y a la

104 Sobre piezas de teatro en esta temática véase el capítulo 10 de *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*, de Carlos José Reyes (2008).

colonización española¹⁰⁵, la poca información sobre las viejas danzas muiscas solo revela datos sobre su utilización en fiestas religiosas, en ritos funerarios o en honor a sus caciques, sin que se haya encontrado descripción alguna “que pueda dar una idea siquiera bastante aproximada de su estructura coreográfica” (Peña, 1944, p. 377). Sin embargo, se sabe que en algunas ceremonias la danza estaba acompañada de cantos en que “recreaban sucesos presentes y pasados” (Herrera Ángel, 2005, p. 159), que estaban cargados de contenidos que vituperaban o daban relevancia a estos sucesos. Igualmente, se sabe que el ritmo de las danzas variaba entre alegre a suave, dependiendo del tema tratado en la ceremonia o festividad y participaban en las danzas “hombres y mujeres, quienes bailaban en corro, asidos de las manos” (Fernández de Piedrahita en Herrera Ángel, p. 160).

105 Sin embargo, se han conservado expresiones coreográficas fruto del sincretismo (folclorización) en algunas comunidades de culturas indoamericanas que permanecen, entre las que encontramos: la Danza de la Yonna o Chichamaya y la Danza de la Cabrita o Kaa'ulayawaa de los Wayuu en la Guajira; la Danza de los Venados, para propiciar la buena caza, de los Guahibo; la Danza de la Juacke o de las frutas, para propiciar buenas cosechas, de los Huitoto; la Danza de iniciación conocida como del Pono, de algunas comunidades del Caquetá; y en Nariño la Danza de la Bomba y la Danza de la Culebra de los Pastos, realizadas por los danzantes de Males y las Mojigangas de Funes, respectivamente; la danza de las Guaguas de Pan, de los Quillacingas y, la Danza del Colibrí, de los Awa. Igualmente, existen expresiones que surgieron con la llegada de los españoles, como Las farotas de Talaigua, que tuvieron su origen en el siglo XVII y que participan desde los ochenta en el Carnaval de Barranquilla. Guillermo Abadía dedica algunas páginas a las Danzas Indígenas en el Compendio General del Folklore.

Las danzas y piezas o teatralizaciones folclóricas inspiradas en las leyendas de las culturas aborígenes que han creado coreógrafos y agrupaciones de danza en Colombia, se han basado principalmente en la literatura y en las crónicas de conquista, que han demonizado todas las leyendas indoeuropeas. Como forma de representación de los pueblos originarios y parte de la trietnia nacional, diferentes agrupaciones de danza nacional han creado dentro de sus repertorios, estas piezas sobre mitología, historias, leyendas o cuentos, pertenecientes a culturas que en su mayoría están extintas. Debido a la poca crítica estética especializada en el país, estas teatralizaciones folclóricas, concebidas como un acto de respeto y homenaje respaldado por el recuerdo y la nostalgia, no han sido referenciadas ni documentadas de manera suficientemente robusta.

Muchas de las interpretaciones sobre las culturas amerindias desaparecidas han sido un espacio para la creación desde comienzos de los años 1940 hasta ahora. Entre las fuentes de inspiración para la creación a las que se ha recurrido, se encuentran: la reconstrucción basada en las danzas de pueblos originarios existentes o inspiradas en danzas de comunidades de otros países; el material visual —tunjos, petroglifos, máscaras, tocados, entre otros— ubicado en museos. En la búsqueda de un sello de americanidad, pero sobre todo de nacionalidad, estas creaciones coreográficas han buscado convertirse en un componente autóctono de la cultura nacional (Barrera, 2009). Entre las teatralizaciones folclóricas creadas en las décadas de 1940 a la de 1970 se encuentran: *Bachué*, de Jacinto Jaramillo (1943), *Avirama* de Kiril Pikieris (1956), *Sugamuxi* (1962) de Jaime Orozco y *Atabí* de Delia Zapata (1977).

Bachué

Creada para el Ballet Nacional por Jacinto Jaramillo, fue estrenada en el Teatro Colón de Bogotá el 15 de noviembre de 1943¹⁰⁶ (fig. 33). Con música de la Cuarta Sinfonía de Beethoven, la teatralización despertó polémica en la prensa local. En la Revista de las Indias se publicó un artículo del escritor y crítico de cine Luis David Peña, en el que expresaba: “[...] resulta un tanto incomprensible tomar una leyenda indígena, hacerle una coreografía de cualquier corte —clásico, expresionista, impresionista o moderno— e interpretarla con una sinfonía de Beethoven” (1944, p. 381). Se apoyaba en que la coreografía era presentada por el Ballet Nacional (fig.34) y que, como tal, existía el “compromiso de una realización musical y coreográfica característicamente autóctona”. Igualmente, anotaba que “toda manifestación de la danza colombiana [debía] tener su apoyo en los valores emocionales de su propia nacionalidad” (p. 375). Según Chela Jacobo,¹⁰⁷ Jacinto tomó la sinfonía de Beethoven porque en la época no había composiciones musicales colombianas.¹⁰⁸

106 Según las referencias encontradas la danza se estaba ensayando años antes, ya que se encontraron 2 fotografías fechadas en 1938 dentro de los documentos sobre Jacinto Jaramillo del Archivo General de la Nación.

107 Chela Jacobo (Mercedes Jacobo Solano, 1923-2012). Bailarina del Ballet Nacional de Jacinto Jaramillo, acompaña a Jaramillo en su recorrido por América del Sur en 1946

108 Sin embargo, se ha encontrado que, para el V Concierto Sinfónico del Festival Iberoamericano de Música, realizado durante el IV Centenario de la fundación de Bogotá, se estrenó *La coronación del Zipa en Guatavita* de Carlos Posada Amador. Poema sinfónico en tres partes: Amanecer, Ritos e Himno Chibcha (Teatro Colón, 27 de agosto de 1938). Orquesta Filarmónica Nacional, director: Nicolas Slonimsky.



Figura 33. *Ensayo de Bachué*

Adaptación de la fotografía, sin autor, fechada en 1938. Parece indicar que fue realizada en la escuela de Jacinto Jaramillo. Cortesía Fondo Jacinto Jaramillo del Archivo General de la Nación

Fuera de las presentaciones en el Teatro Colón de Bogotá (1943), *Bachué* fue presentada en el Teatro Bolívar (enero de 1944), durante la Exposición Nacional de Medellín, temporadas después de las cuales la pieza no se presentó más. Chela considera que la pieza murió “como mueren muchas cosas aquí en Colombia. Murió. No sé por qué, pero era precioso” (Jacobo en Sandino, 2015, p. 22). La falta de apoyo institucional ha producido que, no solamente como en el caso del Ballet Nacional, sino que todos los proyectos para la conformación de una agrupación de danza que represente al país hayan sido infructuosos durante el siglo XX, por lo que no es extraño que una pieza como *Bachué* tuviera tan corta vida¹⁰⁹.

Dentro de los artículos de periódico que referencian la presentación en el Teatro Colón, se incluyen las opiniones de algunos columnistas:

Con profunda simpatía hemos asistido a la presentación del ballet nacional que dirige don Jacinto Jaramillo; simpatía en el más amplio sentido del vocablo al observar la cristalización feliz de un ideal tan hermoso como es el de dotar a Colombia de un cuerpo organizado de danzas tan acertada como ha sido llevado a la práctica, promesa cierta de maduros frutos. (El Tiempo, 26 de noviembre de 1943, p. 5)

110 Según el periódico *El Tiempo* (22 de marzo de 1944, p.5), luego del rechazo por parte de Jacinto Jaramillo de una orquesta ofrecida por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación para la presentación del Ballet Nacional, en el Teatro Colón, se canceló dicha presentación (23 de marzo de 1944), así como las otras actuaciones de la agrupación en el teatro. Sin embargo, la agrupación se presentó en el Teatro Colombia el 31 de mayo de 1944, con el siguiente programa: Ballet moderno, danzas clásicas y bailes típicos colombianos (*El Tiempo*, 31 de mayo de 1944, p.16).

La poca información encontrada sobre esta puesta en escena no ha aportado mucho material para profundizar en su estructura ni en el texto que la inspiraron; no obstante, se sabe que, presentada junto a la *Danza ritual del Fuego de Falla y de Valse Triste* de Sibelius, Bachué fue anunciada como una coreografía estilizada sobre la leyenda “indigenista”. Estructurada en cuatro cuadros y bailada por coros generales, la temática de la pieza es la creación de la humanidad según los muisca. Con Chela Jacobo como Bachué, hacían parte de la creación Gladys, Mercy e Irma Zamorano, Eugenia Giró, Beatriz Prieto, Gloria Segura, Lola Kleinbaum, Blanca Baquero, Consuelo Ayala y Cecilia Fonseca (Chaves, 1943) y José Prieto.



Figura 34. Ballet Nacional

Adaptación de la fotografía que ilustra el artículo de Guillermo Abadía: Jacinto Jaramillo y el Ballet Nacional, publicado en la revista *Micro* (septiembre de 1943). La fotografía fue realizada en Bogotá, luego de la presentación de la *Guabina* ante los presidentes Isaías Medina Angarita de Venezuela y Alfonso López Pumarejo de Colombia. En la fotografía aparecen los integrantes del Ballet Nacional y Jacinto Jaramillo en la esquina izquierda.

Luego de las presentaciones del Teatro Bolívar el 15 y 16 de enero de 1944 (fig. 35), en la columna Guía Artística del periódico El Colombiano de Medellín, bajo el título de *Ballet Nacional*, se consideró el esfuerzo hecho por Jacinto Jaramillo al emprender esta empresa artística. Puntualmente, sobre Bachué se expresó que, a pesar de la “admirable ejecución”, debió adjuntarse “un libreto explicativo” para favorecer la comprensión de la puesta en escena (Lucía, 18 de enero de 1944). Por el contrario, en una entrevista Jacinto Jaramillo, además de agradecer la “sensibilidad del pueblo antioqueño”, aclaró que el público que asistió al teatro recibió a Bachué de “forma atenta y respetuosa” a pesar que no había un “antecedente literario”. De esta forma, continúa Jaramillo “puedo afirmar que este motivo indigenista no sería capaz de captarlo sino un público de gran inteligencia musical. Por eso me regocija comprobar que en Medellín existe un público esmerado por la cultura coreográfica” (El Colombiano, 20 de enero de 1944.1, p. 4).

Antes del estreno de Bachué, muy pocas producciones escénicas sobre temática indígena, particularmente sobre los muiscas, se conocían en el país. Entre las producciones que se encontraron están: la pieza teatral *La comedia nueva: la conquista de Santa Fe de Bogotá*¹¹⁰ de Fernando de Orbea, fábula inventada donde se mezclaban “nombres y personajes históricos ficticios” (García, 1945, p. 153); *La Fundación de Bogotá*: drama histórico original de Manuel Castell, “acertado históricamente por los personajes muisca y españoles, se trata de una obra de ficción sobre la

111 No se tiene una fecha exacta de su publicación. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Del autor no se sabe si era neogranadino o español. Existen dos ediciones, una de Javier Arango Ferrer (1950) y la segunda de Héctor H. Orjuela (2002).

conquista” que busca darle “sentido a la violencia colonial” (Restrepo, 2006, p. 158); *De Bacatá a Santa Fe*, drama presentado durante la celebración del IV Centenario de la fundación de Bogotá en el Teatro Municipal (18 de agosto), creada por el Conjunto de Artistas del Centenario, estaba compuesto por cinco actos: El pueblo chibcha, Llegada de los conquistadores, El llanto de una raza, La guerra y Fundación de la ciudad (Martínez, 1938). Esta pieza teatral recreaba la fundación de la ciudad que, observando “el pasado, el presente y el futuro, coordina el lazo racial de la ciudadanía colombiana” (García, 28 de agosto de 1938, p. 8).



Figura 35. Ballet Nacional en el Teatro Bolívar de Medellín

Anuncio publicitario adaptado del periódico *El Colombiano* (20 de enero de 1944.3, p.3) para la presentación del Ballet Nacional en Teatro Bolívar de Medellín, dentro de la programación artística de la Exposición Nacional. Se puede observar el programa a presentar y los integrantes: las hermanas Gladys, Irma y Mercy Zamorano, Eugenia Giró, Gloria Segura, Chela Jacobo, Concha Moreno, José Prieto y Jacinto Jaramillo.

En la plástica, el movimiento artístico conocido como los Bachués¹¹¹, en las décadas de 1920 a 1940, antecede a la fundación del Instituto Indigenista de Colombia. Especialmente interesado en la cultura Muisca y estimulados por el interés de revaloración de lo autóctono y de lo propio, así como en la recuperación y el reconocimiento de las tradiciones amerindias, al Movimiento Bachué se adhirieron una importante cantidad de intelectuales y artistas (Rodríguez Rojas, 2018). El movimiento, al idealizar un glorioso pasado perdido, animó una identidad nacional cuyas raíces han perdurado en obras pictóricas y escultóricas que han trascendido nacional e internacionalmente (Pineda García, 2013). En la búsqueda de la modernidad, estos movimientos nacionalistas de principios de siglo, se caracterizaron por la búsqueda de una identidad y sobre el significado de ser colombiano. En las Lecturas Dominicales de El Tiempo del 15 de junio de 1930 se publicó: *Monografía del Bachué* (fig. 36)¹¹², escrita por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González Vélez y Juan Pablo Varela.

111 Los Bachués: precursores del arte moderno en Colombia, preocupados por la recuperación del universo indígena. El movimiento se origina a partir del descontento social que originaron las matanzas de las bananeras (diciembre 1928) y la muerte de un estudiante por la policía (junio 1929), entre sus representantes se encuentran: Rómulo Rozo (1899-1964), Luis Alberto Acuña (1904-1993), Josefina Albarracín (1910-1997), José Domingo Rodríguez (1895-1968), Carlos Reyes Gutiérrez (1907-), Gomer J. Medina, Pedro Nel Gómez (1899-1984), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Alipio Jaramillo Giraldo (1913-1999), entre otros.

112 En *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, se publicó igualmente *El Cuaderno de Bachué*, el 11 de agosto de 1930, firmado por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Sámper, Tulio González, Juan Pablo Varela y Antonio García.

Este manifiesto vanguardista, según Silvia Suárez Segura (2016), estaba escrito en un estilo religioso y místico que planteaba cuestionamientos en la búsqueda de una cultura propia. La inspiración en Bachué, continúa, además



Figura 36. Ofrenda a la diosa Bachué

Fotografía adaptada de la primera página de Lecturas Dominicales del periódico *El Tiempo* (15 de junio de 1930). La imagen corresponde a la Ofrenda a la diosa Bachué, relieve de Ramón Barba. A continuación, un extracto de la monografía: "Los Bachués" perseguimos la formación de un nacionalismo transcendental, amplio, ancho y abierto a todos los vientos de renovación, de un nacionalismo que habrá de ser como la penúltima escaramuza que ha de llevarnos a la definitiva creación de una América grande. No predicamos el retorno al indio, no queremos halagar fáciles sensibilidades con el descubrimiento de una indigente cultura indígena que jamás ha existido y por ningún motivo seremos los chovinistas gárrulos que sueñan con patrias minúsculas y misérrimas, rayando la superficie de la tierra con odiosas fronteras que son como otras tantas fortalezas que impiden y retrasan esa gran obra de amor que es la creación de nuestra América.

de haber sido una metáfora, abría el paso al indigenismo en las artes plásticas colombianas de las décadas de 1920 a 1950, como es el caso de Luis Alberto Acuña (1904-1994), entre otros.

Antes de la teatralización folclórica de Jaramillo, existían algunos estudios sobre los muiscas como el de Vicente Restrepo, *Los chibchas antes de la conquista española* (1895), revisión histórica sobre aspectos como el origen, la organización política, dioses y cultos, vestido, adornos, entre otros; *La civilización chibcha* (1922), sobre los petroglifos y las costumbres muiscas hecha por Miguel Triana. Sin embargo, llama particularmente la atención el libro escrito por la condesa alemana Gertrud von Podewils, *Chigys Mie (cosas pasadas): leyendas chibchas inspiradas en las crónicas españolas*¹¹³ (1930), en que coincidentalmente, el diseño es similar a las guías turísticas para europeos. Esta recreación libre de las leyendas muiscas fue acogida íntegramente por la Academia Colombiana de Historia ya que “se acomodaba perfectamente” a la orientación de los programas educativos que había propuesto el Ministerio de Educación (Gómez Londoño, 2005, p. 290) y del que se han tomado los siguientes extractos sobre Bachué:

Apiadarse el Señor, y de la laguna de Iguaque, la que reposa al noroeste de Hunsa, allá donde moran las nieblas eternas, salió una mujer que Él llamó Bachúe. Y Bachúe sacó de las aguas calladas un niño que aún no había llorado más de tres años. [...] Y Bachúe dictó leyes a sus hijos, y los acostumbró a adorar a los

113 El original en alemán *Legender de Chibcha* (1930), traducido del alemán por J. M. Restrepo Milán, es publicado por la editorial Cromos en 1930.

dioses, y les enseñó a creer en Chiminigagua, el Señor que todo lo había creado. [...] Más como ambos padres del pueblo chibcha llegasen a edad muy avanzada, y sus espaldas se doblaran al peso de la vida, tomando Bachúe a su marido de la mano, se lo llevó al Páramo, hasta la laguna de Iguaque. Y apiñada muchedumbre los siguió. Entonces entraron los dos en el agua.[...] Y las ondas se cerraron temblando sobre las dos cabezas. Más en cuanto hubieron desaparecido bajo las aguas, mostrándose a los ojos del pueblo dos serpientes, y el pueblo dijo que Chiminigagua les había transformado. [...] El pueblo nunca olvidó cuánto bien le hiciera Bachúe, y conservó su culto con el de los demás dioses, llamándola Furachogue. [...] Por su parte, Bachúe, la sabia, era la diosa que presidía las yerbas buenas y malas, y les infundía extrañas virtudes para curar o para matar a los hombres. (1930, pp. 6-7, 17)

La recreación hecha de la cosmogonía muisca, escrita por Podewils, usó las descripciones, hechas por los españoles desde el siglo XVI sobre la cultura Muisca para identificar y ordenar las principales nociones y metáforas asociadas al territorio del altiplano oriental que sirvieron como base para la creación de otras expresiones nacionalistas (Gómez Londoño, 2005, p. 250). Debido a que en el material documental revisado no se encontraron evidencias de los textos en que se basó Jaramillo para la creación de la pieza, existe la probabilidad que tanto el libro de Podewils, como los textos de los Bachués y los otros enunciados hayan servido como inspiración para la creación coreográfica.

Avirama

Teatralización inspirada en la leyenda sobre la rebelión indígena, ocurrida en el siglo XVI, organizada por la Cacica Gaitana ante el asesinato de su hijo por el capitán español

Pedro de Añasco. Siguiendo a Esnesto Mächler Tobar (2010), hasta el presente no se han realizado estudios biográficos serios sobre la Cacica, a pesar de ser considerada un ícono de las luchas reivindicativas de los aborígenes. En la versión original y escrita en verso por Juan de Castellanos *Elegía de Varones Ilustres de Indias* (1589),¹¹⁴ sobre la Cacica Gaitana se lee:

Una india llamada la Gaitana, / O fuese nombre propio manifiesto, / O que por españoles fuese puesto. // En aquella cercana serranía / Era señora de las más potentes, / Y por toda la tierra se tendía / Gran fuerza de sus deudos y parientes: / Viuda regalada que tenía / Un hijo que mandaba muchas gentes, / Al cual por no acudir como vasallo / Añasco procuró de castigallo. [...] // Pertinaces en este mal motivo, / Juntóse luego cantidad de rama, / Traen después al mísero captivo / En presencia de aquella que lo ama. De fuscus humos rodeado vivo / Su vida consumió la viva llama; / Y ya podéis sentir qué sentiría / La miserable madre que lo vía. // Decía: «¡Hijo mío! cuan incierta / Es á los confiados confianza! / ¡Para cuántas borrascas abre puerta / Un brevecillo rato de bonanza! / Hijo, que sin tu vida quedo muerta, / Mas no lo quedaré para venganza: / Bien puedo yo morir, pero tus penas / De pagármelas han con las septenas.» // Con esto se partió dando clamores / Todas las horas sin cerrar la boca: / Los estreñios que hace son mayores, Y de más furia que de mujer loca; / A todos los caciques y señores / Se queja, y á venganza los provoca, / Hasta tanto que ya ganó los votos / De los cercanos y

114 La primera parte de las Elegías se publicó en 1589. Las citas del presente estudio se han hecho a partir de la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, ordenada por D. Buenaventura Carlos Aribau, Tomo IV, Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1847.

de los remotos, rabia y el coraje de su pecho [...] // Pues como de mujer son sus antojos, / Si tiene mano contra quien la injuria, / Que da satisfacción á sus enojos / Dejándolos correr á toda furia; / Y ansí primero le saca los ojos, / Según a Mario la romana curia, / Porque lo que durase desta suerte / Viviese con deseo de la muerte. // Después desto la desapiadada, / Cruel de suyo con la pena loca, / La barba por debajo horadada, / Grueso cordel en cantidad no poca / Le metió por aquella cuchillada, / Cuyo cabo sacaron por la boca, / Y allí le dieron á la soga ñudo, / Con gran aplauso deste vulgo rudo. // Desta manera fué dél triunfando, / Aquel cordel sirviendo de trailla, / La victoria y trofeo publicando / Por los mercados de ciudad ó villa; / Y de los estirones que va dando / Desencajada cada cual mejilla, / Con tal alteración el bello rostro, / Que ya no parecía sino mostro. (Castellanos, 1847, pp. 467-468)

A partir de la versión de Castellanos, la leyenda tuvo varias interpretaciones, entre ellas: la escrita en prosa por Fray Pedro Simón, en *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1627), que reinterpreta a su acomodo la leyenda; la de Rafael Gómez Picón en sus libros *Magdalena, Río de Colombia* (1945) y *Timaná. De Belalcázar a La Gaitana* (1960), que al compararla con Juana de Arco, destaca la importancia de los actos de la Cacica que le permiten, como personaje, “desplegar la totalidad de sus potencialidades” (Mächler Tobar, p. 60); el guion radiofónico de Luis Hernando Vargas Villamil *La Gaitana* (1959), es el único texto que propone “el nombre real de la cacica, Huatypán; su hijo será llamado Timanco y la de Oswaldo Díaz Díaz¹¹⁵

115 Oswaldo Díaz Díaz (1919-1967): Abogado, historiador, narrador, cuentista y escritor, dramatiza sus obras para la Radiodifusora Nacional de Colombia. La obra fue transmitida por la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1940.

en la obra de radioteatro *La Gaitana*, (1937), que la presenta como sacerdotisa, titulada: *Conquista*, fue estrenada en la Radiodifusora Nacional de Colombia, bajo la dirección de Hernando Vega Escobar, el 7 de abril de 1940. Según Betty Osorio (1997), en los tres actos de esta pieza se hacen evidentes tanto el conflicto como la violencia de la conquista, que ayudan al espectador a “entender las razones históricas” de los aborígenes del sur “para defender su cultura”:

Al otorgar voz al indígena, la obra de Díaz permite imaginarlo como un ser humano que defiende su sociedad y los rasgos de su cultura. El espectador es obligado a observar, desde la perspectiva del otro, los procesos violentos implícitos en la conquista. Sin embargo, la sintaxis y el vocabulario no pertenecen al mundo indígena. Es decir, se trata de un texto que construye al nativo desde la perspectiva lingüística y retórica hispánica, pero esta ficción a su vez desestabiliza el estereotipo del bárbaro y del salvaje para convertirlo en un semejante que está siendo víctima del despojo y la opresión. Tal posición obliga a un juicio ético que se inclina a favor del indígena. (p. 3)

Contra poniéndose a las crónicas de Simón, para quien la Cacica ni siquiera tenía un nombre indígena o un rostro, Betty Osorio considera que la creación de este mito fundacional, además se convirtió en el símbolo de la resistencia indígena y Gaitana en el reconocimiento de la mujer como un sujeto histórico y político. La reivindicación del aborigen y de la mujer indígena ha hecho que Gaitana sea considerada parte del panteón de héroes colombianos, al punto que, de enero a junio de 1970, le fue dedicado un cómic. El caricaturista Serafín Díaz publicó en *El Espectador: La Gaitana. Historia, historieta de la conquista*. La protagonista es una exuberante mujer (fig. 37), presentada

como “una tarzana esbelta y hermosa de raza blanca, y con un torso que envidiaría la Loren y la Lollobrígida, y unos muslos como para Raquel Welch” (El Espectador, 25 de enero de 1970).

La desaparición repentina de las páginas del periódico, sólo cinco meses después, dejó a los lectores que seguían la historieta, y que se habían identificado con la heroína, lamentando la ausencia de la publicación. La columnista Myriam Luz de El Espectador (1970), en relación a lo anterior consideraba que el cómic contenía las “características de una reparación cultural estrictamente romántica”, ya que era tanto una carga de conciencia por todos los atropellos cometidos y que se ha seguido cometiendo contra la población indígena, como la búsqueda de una “identificación ancestral histórica” dentro de una definición de nacionalidad:



Figura 37. Gaitana

Adaptación de la ilustración del artículo *La Gaitana ¿Reparación de una raza?* de Myriam Luz, en el periódico *El Espectador* (2 de junio de 1970, p. 1B). Myriam Luz considera que la Gaitana del cómic de Serafín Díaz es una glorificación del aborigen, pero en términos blancos y la compara con la fotografía de Raquel Welch en la película *The magic Christian*.

[...] una glorificación del indio. Pero no en términos aborígenes sino en términos blancos. La Gaitana de Serafín Díaz es una mujer blanca, especialmente una réplica exacta de Raquel Welch centímetro por voluptuoso centímetro. Eso es lo más interesante. Presentándola así, el habilísimo dibujante no solo nos descubrió indiscretamente sus fantasías welchianas, compartidas con deliciosas razones por tantos de sus congéneres, sino que cayó en la trampa de otros talentosos y bien intencionados reparadores de injusticias cometidas contra razas distintas de la blanca: el de glorificarlas confiriéndoles características propias. (2 de junio, p. 1B)

La premier del Ballet Avirama de Luis Antonio Escobar se realizó en el Teatro Colón de Bogotá el 10 de noviembre de 1956. Con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección musical de Olav Roots, la creación contó con Kiril Pikieris como coreógrafo y con Antonieta Negret Dueñas¹¹⁶ en el rol de Gaitana. Según el programa de mano (Teatro Colón, 10 y 11 de noviembre de 1956), Avirama era la “localidad de Tierradentro donde se cree ocurrió la rebelión”. Gilberto Guzmán (1956), consideraba que la pieza era toda “una revolución,” pudiéndose catalogar como “Ballet Americano”, al contener danzas aborígenes que la apartaban de “los moldes clásicos europeos” (p. 11). Paralelamente, al comparar la historia de la Gaitana con las tragedias clásicas de Frínico, Esquilo y Sófocles, consideraba que Avirama (fig. 38):

116 Antonieta Negret Dueñas: Inicia sus estudios en la Academia de Cecilia López, luego en el Conservatorio de Música dirigida por Kiril Pikieris y en la academia de éste. Bailó en el Ballet Español de Pablo Rivas junto a José Greco, Estrellita Castro, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Oscar Ochoa, Alonso Cano, Germán Rojas y Hernando Monroy. Fue profesora de varios colegios capitalinos, entre los que se encuentra el Colegio Mayor de Cundinamarca.

[había] revolucionado el teatro Americano moderno al señalar-nos los propios orígenes de nuestro arte escénico, y que talvés [sic] por ese instinto nuestro de imitación hacia lo europeo, no hemos sabido seguir a pesar de tener muy poca diferencia, o mejor dicho, de tener orígenes similares a los del Teatro Griego. [...] Tenemos pues en el Ballet LA GAITANA, presentado por AVIRAMA118 una obra clásica de ambiente netamente americano y por lo tanto digna de mayores aplausos y digna también de recorrer no solamente los escenarios de América, sino los de Europa entera. (p. 11)¹¹⁷

Figura 38. Presentación en el Teatro Colón

Adaptación del artículo de Gilberto Guzmán *El Ballet Avirama en el Teatro Colón* del periódico *Sábado: semanario al servicio de la Cultura y Democracia en América* (22 de septiembre de 1956, p.11). Se han resaltado algunas apreciaciones del ballet hechas por Guzmán.



117 Las mayúsculas sostenidas son del original.

La versión libre para ballet se componía de tres cuadros, que pueden resumirse a partir del argumento¹¹⁸ en el que se basó la pieza coreográfico-musical en: rito de preparación para nupcias matrimoniales del hijo presidido por la cacica y posterior asesinato de este por parte de los españoles; las alianzas indígenas y los preparativos para la emboscada, seguidos por la captura del capitán español; muerte del capitán y danza final. El argumento que aparece en el programa de mano aclara que, “la trama de la obra se inspira en la leyenda de la Cacica Gaitana, engastada durante cuatro siglos en la tradición colombiana” (Teatro Colón, 10 y 11 de noviembre de 1956).

En el programa de mano del estreno existen varias notas escritas sobre el preestreno realizado el 14 de septiembre de 1956. Una de ellas es la escrita por Hernando Salcedo Silva quien consideraba que el proceso de estilización de las danzas primitivas implicaba “una responsabilidad muy grande” ya que el escenario les arrebató “su paisaje natural”. Sobre la estilización declaró que si esta fuera realizada superficialmente, terminaría siendo “un espectáculo de cabaret de muy mal gusto”. En cuanto a lo coreográfico, Salcedo consideraba que Avirama era el “producto del interés y entusiasmo” que Kiril Pikieris siempre había tenido por la danza nacional y que tanto los solos, como las danzas grupales tenían la fuerza, la vitalidad y desplazamiento suficientes para que el ballet no resultara un “pastiche” indio más, sino una obra seria. Finalmente,

118 En el libro *Revelaciones, un siglo de la escena dancística colombiana* (2019), de Raúl Parra Gaitán, se encuentra transcrito el argumento completo que aparece en el programa de mano del estreno de Avirama, p.88.

que este había sido un difícil trabajo de creación sobre la cultura, que por lo general encontraba “más detractores que admiradores”. En otra nota titulada Carta, que aparece en una de las páginas del mismo programa de mano y no está firmada, se refiere:

Lo cierto es que la polémica que se formó inicialmente en torno a la presentación del Ballet Nacional “Avirama”, del compositor Luis Escobar, y en la cual participaron un crítico bogotano y algunos de los propios intérpretes, resultaba favorable para el conjunto que tanto el maestro Escobar como el profesor Pikieris formaron con tenaces esfuerzos. Las objeciones fueron simplemente que el cuerpo de baile no estaba a la altura de las circunstancias. Pero todos han convenido en que la música y la coreografía, la escenificación y el montaje han sido estupendos. Si se tiene en cuenta que es la primera presentación y en ella se suman más del 80 por ciento de los aciertos y que se trata del primer ballet auténticamente nacional, tanto por el tema como por los autores y los intérpretes, se concluye que el saldo fue en abundancia favorable para tan meritoria tarea. Así pues, felicitaciones a Escobar, a Pikieris y al grupo de baile que ya se irá madurando lo suficiente (Teatro Colón, 10 y 11 de noviembre de 1956).

El elenco estaba compuesto por: Antonieta Negret, la Cacica (fig. 39); Raquel Ércole, la joven; Enrique Cuervo, el joven (fig. 40); Jaime Orozco, el capitán Añasco; Consuelo Romero, la niña; Leonor Baquero, Stella Carrillo, Silvia Orozco, Constanza y Elsa Gómez, Sonia Arias, Luz Cepeda, Lela Gómez y Miriam Guerres, como las aborígenes; Hugo Murillo, Álvaro Arias, Jorge Vargas, Hernando Barbosa y Rafael Mancipe, como los guerreros. El vestuario estuvo a cargo de los hermanos Beltrán y las luces de Dionisio Kamanel.



Figura 39 y 40. Antonieta Negret, *La Gaitana* (izquierda) y Enrique Cuervo, *el hijo de la Cacica* (derecha)

Adaptación de las fotografías que ilustran el programa de mano del Teatro Colón de Bogotá (10 y 11 de noviembre de 1956), para la presentación del Ballet Avirama, coreografía de Kiril Pikieris.

Sugamuxi, Patrimonio Indígena¹¹⁹

Creada en Pereira por Jaime Orozco (1962), esta teatralización folclórica es un tributo al mundo cosmogónico de los muiscas. Jaime Orozco creó su agrupación en 1954 y participó en diferentes programas de la televisión colombiana, presentando danzas clásicas y de folclore estilizado (Semana, 16 de noviembre de 1959). Para el Ballet Folclórico Nacional, Orozco ha sido el creador de un estilo que mezcla “elementos del ballet clásico y algunos otros de las artes vivas del siglo XX, con el vestuario, la música, los movimientos de las danzas indígenas y campesinas del país” (Páez, 2015)¹²⁰. Son varias las piezas con temática aborigen que han formado parte del repertorio del Ballet Folclórico Nacional: *Tentación indígena*, *Bochica*, *Calarcá* y *Sugamuxi*. Según Ignacio Vargas (comunicación personal, 2020), luego de una recopilación de información en diferentes museos de antropología y arqueología del país, Orozco buscaba con esta puesta en escena, reverenciar a una cultura que ha sido maltratada, desplazada y discriminada, física y espiritualmente.

119 Esta pieza, a diferencia de las otras presentadas aquí, continúa dentro del repertorio del Ballet Folclórico Nacional de Jaime Orozco. Una versión se presentó recientemente en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá y es posible visualizarla en los siguientes links: <https://www.facebook.com/watch/?v=933122537022038>, https://www.youtube.com/watch?v=kvsoP_uQdIM

120 Es importante resaltar que Jaime Orozco estudió y bailó con Kiril Pikieris, se destacó como intérprete de danzas clásicas y del folclore estilizado tanto en las diferentes agrupaciones de Pikieris, como en la propia desde la década de 1950.

Los documentos encontrados sobre Sugamuxi, concuerdan que este pontífice máximo de los muiscas y cacique de la provincia de Iraca, era originario de Firavitoba. Sugamuxi o *El encubierto*, fue el último de los caciques electos para ocupar la silla de Iraca, donde estaba construido “el templo mayor de aquel Reino” (Fernández Piedrahita, 1881, p. 117),¹²¹ descubierto por los españoles en la búsqueda del tan anhelado Dorado, Max López Guevara lo describe de la siguiente manera:

En aquel valle –hace muchas lunas– por orden de Nemqueteba el profeta, se ha levantado un majestuoso templo en forma circular y protegido de cercado triple: es el Templo del Sol. Ellos, los Chibchas, para construirlo, emplearon pesadas y finas maderas traídas de los llanos lejanos; princesas muiscas tejieron espartillos y juncos para adornar –a manera de tapetes y gobelinos- el piso y los muros; los ceramistas modelaron la arcilla en forma de espléndidas gachas y raras figuras; y los orfebres y joyeros indígenas, ductilizaron el oro para hacer láminas colgantes, dijes y tunjos, y tachonaron de esmeraldas las urnas y las estanterías en que reposaban las momias de los antepasados ilustres y de los sacerdotes o jeques venerados. (15 de noviembre de 1958, p. 2)

Este sitio de adoración fue incendiado una noche por los soldados Miguel Sánchez y Juan Rodríguez quienes forzaron las puertas y entraron en el templo donde encontraron momias adornadas de joyas y numerosos objetos y tunjos de oro. Ante el magnífico hallazgo, los dos soldados dejaron en el suelo el hachón del fuego que les alumbraba,

121 La provincia de Iraca cambia su nombre por Sogamoso, en honor al último Cacique, luego de la invasión española..

mientras desvalijaban el templo. Para Fernández Piedrahita, “la codicia” de los españoles impidió que repararan en que el fuego se expandía a grandes proporciones y tuvieron que salir huyendo, por lo que abandonaron gran parte de las riquezas. El templo fue reducido a cenizas y luego de varias luchas y derrotas, los muisca fueron dominados por los invasores. El Cacique Sugamuxi se rindió a sus enemigos y, renunciando a sus dioses, aceptó la religión católica “trocando el nombre de su gentileza” por el de don Alonso (Fernández Piedrahita, p. 119).

La teatralización de Orozco hace referencia al dominio español y al exterminio de la cultura muisca, de la cual algunos vestigios se encuentran en el Museo del Oro (fig. 41) y a la que la pieza rinde homenaje. Del encuentro



Figura 41. *Despertares del Ballet Folclórico Nacional*

Fotografía adaptada del artículo *El Jorge Eliécer se viste de gala. Despertares dancísticos de una Colombia mágica*, del periódico digital *El nuevo siglo* (13 de julio de 2017): <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/07-2017-despertares-re-tablo-dancistico-de-una-colombia-magica>. Nótese la utilización de penachos y parafernalia inspirada en las piezas del Museo del Oro.

españoles y aborígenes, surgieron nuevas formas expresivas como el Torbellino y el Sanjuanito, danzas que Jaime Orozco recrea al combinarlas con figuras y pasos de la danza académica, lo que recuerda los procesos propios de las danzas de carácter. En la misma dirección, consecuente con el estilo de Orozco, las figuras grupales estilizan los tótems de la cultura agustiniana.

El desarrollo histórico de la teatralización comprende desde la cosmogonía aborígen y el tributo a la naturaleza hasta la creación de danzas fruto del mestizaje. La estructura coreográfica de Sugamuxi corresponde a siete cuadros o escenas: La adoración al sol y a la luna; simbología de la vida diaria; danza de la guerra, el encuentro de dos culturas; figuras antropomorfas y zoomorfas; nacimiento del torbellino; danza de máscaras; y sanjuanito (Teatro Tolima, 2008). Sin embargo, en el programa de mano para la función de la Superintendencia de Notariado y Registro de 1977, la versión presentada estaba compuesta por ocho escenas: precolombina, al sol, de la fertilidad, de la guerra, de la zoomorfización, religiosa o del nacimiento del torbellino, del sol y la luna y de la recreación. En la versión del 2000, la teatralización se titula *Patrimonio indígena: Sugamuxi*, posteriormente y como segundo acto, hace parte del ballet *Colombia Mágica* (fig. 42).

Ignacio Vargas destaca la tecnificación de las danzas del torbellino y el sanjuanito, danzas mestizas surgidas en la colonia que, codificadas en el siglo XX, se descontextualizan en la búsqueda de una estética propia. La pieza de Sugamuxi, no solamente rinde homenaje a los muiscas, sino que interroga, entre otros, los procesos de interpretación, traducción, re-interpretación, estilización, por los que las danzas pasan a lo largo de la historia, produciendo estéticas que responden a las necesidades de cada contexto donde aparecen.

Según Fernando González Cajiao (1977), el texto se inspiró en una leyenda recogida por Lilia Montaña de Silva entre los descendientes muisca del Lago de Tota (p. 76). En la obra de González Cajiao (fig. 43) el personaje principal, Atabí, fue creado a partir de la figura del cacique Tundama. Los personajes secundarios fueron extraídos, tanto de las crónicas de Lucas Fernández de Piedrahita, fray Pedro Aguado y fray Pedro Simón, como de las investigaciones y documentación sobre la civilización Muisca de: Miguel Triana, Vicente Restrepo, Ezequiel Uricoechea, Manuel Ancízar, Carlos Cuervo Márquez, Eliecer Silva Celis, Gregorio Hernández Rodríguez y Juan Freide (p. 78).



Figura 43. J.J. Carvajal, como el sacerdote Nomparim

Adaptación de la fotografía del libro *Historia del Teatro en Colombia* de Fernando González Cajiao (1986, p. 409).

Los poemas y el lenguaje general de la obra fueron inspirados en literaturas de lenguas aborígenes, especialmente maya, azteca e inca, adaptándolas a las necesidades y exigencias de la expresión oral contemporánea colombiana. Igualmente se tuvo en cuenta tradiciones orales de otras culturas aborígenes, así como algunos usos y costumbres de la vida cotidiana, la danza y la música. La creación musical se basó en música de inspiración aborigen del altiplano y música de los llanos orientales. En relación a lo coreográfico, no es una reconstrucción arqueológica de la cultura Muisca (Gonzales Cajiao, 1986), sino que se acudió a la recreación de danzas de las actuales comunidades indígenas, entre las que se encuentra la danza de la honda de los Guahibos, la *Danza de Quemuenchatocha*, *Caracoleros*, la *Danza del Eclipse* y la *Danza de la Honda*. Igualmente, el programa de mano nos aclara que:

Es evidente que existe muy poco material de estudio sobre la música, la danza y la coreografía de los pueblos precolombinos, y aún más de los actuales pueblos indígenas. Lo que poseen hoy en día nuestros aborígenes no es más que el vago recuerdo de algo que debió ser grandioso antes de la conquista. (Sala de conciertos de San Ignacio, 1977)

El libreto dramático consta de dos actos. El primero, cuenta con un prólogo, dos pantomimas y seis escenas, distribuidos de la siguiente manera: prólogo, significado de la conquista; pantomima 1. Saguamanchica conquista a Fusagasugá; escena 1. Los campesinos pagan tributo de guerra; pantomima 2. Nemequene conquista Zipaquirá; escena 2. los campesinos traen ofrendas al nuevo Zaque; escena 3. entrada del Zaque, Nompanim y Atabí; escena 4. coronación del nuevo Zaque Quemuenchatocha; escena 5. Nompanim y Quemuenchatocha deciden ir a la guerra;

escena 6. los campesinos y Atabí cantan canciones de protesta. El segundo acto, cuenta igualmente con un prólogo, tres pantomimas y seis escenas distribuidas así: prólogo, la conquista española se aproxima; pantomima 3. Nemequene conquista Guatavita; escena 1. Atabí y Satoba se reencuentran; escena 2. los caciques de Tundama se reúnen; escena 3. sacrificio al Sol, paseo de la víctima, destierro de Atabí; pantomima 4. muerte de Nemequene en batalla; escena 4. Atabí apedrea al Sol; escena 5. Nompanim muere en Suamox; escena 6. los campesinos y Atabí escuchan los augurios; pantomima 5. Atabí muere luchando (museartes, s.f. 1).

Según Enisberto Jaraba (1977), en este montaje teatral, la coreografía, la danza y la música lograron su cometido y considera que algunas de las escenas más conmovedoras y mejor logradas fueron:

[...] el discurso de despedida de Atabí después de la convención de los usaques en la que se aprueba la participación en la guerra santa; la aparición de Súa y Chía (el Sol y la Luna), que presagian la destrucción de los chibchas; la muerte en posición fetal de Nompanim, sacerdote arrepentido, desengañado y ciego; y las escenas donde aparecen los campesinos chibchas en sus ritos sagrados o festivos. La construcción de la honda por parte de Atabí y la danza que le acompaña es una de las pruebas más eficaces de lo que se puede lograr en el teatro con la utilización de la música, el baile y el canto indígenas (p. 82).

Para la función del Auditorio León de Greiff del 12 de junio de 1977, el reparto fue el siguiente: Héctor Bonilla, Atabí; Fernando Gonzáles Cajiao, Quemuenchatocha y Fu; J. J. Carvajal, Nompanim; Delia Zapata Olivella, Satoba (fig. 44) Gilberto Rey Rey, Pregonero y Cobrador; Rafael Triana, Motavita; Luis Fernando Sandoval, Tenza,

Chicamocha, Campesino 2 y Sugamuxi; Carlos Cardona, Soatá; Jairo Jiménez, Moja y campesino 1; Rosario Montaña, jeque de Bacatá; Hernando Vélez, centauro; Etelvina Rolón Rodríguez, Sofía Trujillo, Guillermina Rentería, Yesid Jiménez, Marta Parra, Sabina Nieto, Edelmira Massa Zapata, Betty del Valle, Patricia Jiménez y Johnny, como campesinos y campesinas.



Figura 44. Delia Zapata, *Satoba (de pie)* y Héctor Bonilla, *Atabí (en el piso)*

Adaptación de la fotografía del artículo *Atabí, primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombinas* de Fernando González Cajiao en *Latin American Theatre Review*, invierno 177, 11 (1), pp. 75-80: <https://core.ac.uk/download/pdf/162637497.pdf>

Según Luis Fernando Restrepo (2006), en general las obras teatrales y literarias sobre la temática de la “catástrofica e inconmensurable violencia” de la conquista y la colonia, han emergido de forma retardada, transformada y estilizada. Por lo anterior, afirma que puede aplicarse al concepto de “trauma de la conquista”, en el que lo muisca es monumentalizado y presentado “monolíticamente”. El trauma, dice Restrepo, no permite “ninguna reflexión seria sobre el pasado ni el presente” y estos textos son “obras de etnoficción”, que poco informan sobre la cultura en sí y pueden considerarse más bien un “teatro de sombras” (p. 161). La obra de González Cajiao es considerada por Restrepo, una propuesta poscolonial que “elabora una muy positiva propuesta latinoamericana” (p. 162), que como texto reflexivo llama reiteradamente la atención del público sobre el acto mismo de la representación.

Las cuatro teatralizaciones folclóricas o etnoficciones coreográficas sobre las leyendas indoamericanas estudiadas, al narrar tempo-espacialmente con el movimiento, han buscado representar un pasado interpretando las fábulas que han construido el conocimiento sobre el pasado aborígen nacional. Como creaciones, han buscado contar fragmentos de la historia nacional, basadas en fuentes literarias y sobre todo en los imaginarios de los creadores. Fantasmagóricamente, estas cuatro creaciones coreográficas se han atado brevemente a la palabra para recordar su existencia, al transformarse en letras y en borrosas imágenes, los cuerpos que dejaron huellas en la percepción de los espectadores, pueden ser percibidos en la actualidad como ficciones folclóricas.





Capítulo 5

El Ballet Nacional de Colombia Sonia Osorio y la Leyenda de El Dorado

El Dorado se configura como una visión afín a un espejismo: siempre queda más allá de su alcance, más lejos de donde se halla en ese momento, en un futuro no solo temporal sino también espacial.

Christian Kupchick

Como se vio anteriormente, a pesar de no haber evidencias sobre las danzas muiscas, los coreógrafos colombianos se han inspirado para sus creaciones en las danzas de las actuales comunidades indígenas nacionales e internacionales, visitas a los museos o inspiradas en la literatura. Esta forma de representación de la cultura aborígen ha sido creada especialmente por los ballets folclóricos, contando dentro de sus repertorios, con algunas piezas basadas en la literatura sobre leyendas aborígenes como la del Dorado. Numerosas versiones coreográficas nacionales e internacionales se han creado desde finales de la década de 1960, entre las que se encuentran: la de Josefina Lavalle (México, 1968); la de Ana Consuelo Gómez para el Ballet Clásico Colombiano (Bogotá, 1970); la creada en 1974, por Sonia Osorio para el Ballet Nacional de Colombia; y en los últimos cincuenta años, una gran cantidad de versiones a lo largo y ancho del país.

Sonia Osorio y el Ballet Nacional de Colombia

Sonia Osorio (1928-2011) bailarina, periodista, creadora y gestora, inicia su formación en danza a los tres años con Tica Arrieta en Barranquilla. Sus primeras experiencias coreográficas las realizó en el Instituto Alice Block¹²², donde Gabriela Samper era profesora de danza (El Liberal, 23 de

122 Instituto Alice Block: colegio femenino fundado por la alemana Alice Block. La institución fue considerada un modelo avanzado para la educación de las mujeres de las décadas de los años 1930 y 1940 en Bogotá. Las estudiantes cursaban asignaturas diferentes a las incluidas en los programas típicos de estudios secundarios, además de estudiar inglés, francés y alemán, el colegio ofrecía cursos de danza clásica.

noviembre de 1938). Junto a Magda Brunner, quien reemplazó a G. Samper en el Instituto, Sonia creó sus primeros espectáculos (del Castillo, 1993). Luego del matrimonio con el pintor Alejandro Obregón, Sonia se instaló en Francia (1949-1954) donde conoció a la coreógrafa argentina Cecilia Ingenieros.¹²³

De regreso a Barranquilla (1954), inició su carrera como coreógrafa en el Carnaval de Barranquilla, donde creó las comparsas del carnaval para los clubes barranquilleros y los espectáculos para la coronación de las reinas de dicha festividad. Inca de Rumold (2012), una de las primeras bailarinas de la agrupación, recuerda que a partir del éxito obtenido en el Estadio Municipal Romelio Martínez con el espectáculo¹²⁴ de coronación de la reina del carnaval barranquillero, Sonia abrió en 1957 su primera escuela, llamada la Academia de Ballet Moderno (fig. 45).

Los diversos espectáculos hechos para los clubes sociales donde bailaban las hijas de los socios, fueron creados a partir de la combinación de elementos folclóricos y de técnicas del ballet clásico y danza moderna; creaciones coreográficas que, acompañadas por los conjuntos de millo: Palma africana de Roberto Palma o la Cumbia soledaña dirigida por Efraín Mejía, permitieron a Sonia introducir las danzas y las músicas folclóricas a las élites barranquilleras, cambiar estéticas y adaptarlas en función de sus ideales y modos de representación (Ochoa Escobar, 2017).

123 Cecilia Ingenieros (¿1918? - 1995): pionera de la danza moderna en Argentina, fundó su propia compañía en 1947. Estudió la técnica Graham en Nueva York, se trasladó a París a estudiar y dar cursos en el año 1950

124 Según Rumold, el programa estaba constituido por: el "ballet moderno súper expresivo" del bolero *Contigo en la distancia*, el *Cancán* y el *Grand Finale* con música de Offenbach.

En 1960 Sonia fue nombrada la coreógrafa de la comitiva que acompañó a la candidata del Atlántico para participar en el reinado del 3^{er} Festival Folclórico de Ibagué (1961). Con un repertorio compuesto por danzas de la Costa Caribe, esta delegación cosechó los premios: Julieta Davis fue coronada Reina Nacional del Folclor y la agrupación, denominada para entonces Ballet Folclórico del Atlántico, quedó fuera de concurso. Al regresar a Barranquilla, los bailarines de la agrupación, constituida por jóvenes de las élites barranquilleras, que no les interesaba “entregarse de lleno a la danza, y menos a bailes folclóricos, que en esa época aún no estaban de moda” (Rumold, p. 64), renunciaron. Con el deseo de continuar con la agrupación, Sonia realizó audiciones para nuevos integrantes, con quienes conformaría el Ballet Folclórico de Sonia Osorio,¹²⁵



Figura 45. Eloisa Marina y Lidia Demarco, solistas barranquilleras del Ballet de Sonia

Adaptación de la fotografía que ilustra el artículo de Edmundo Medina Barrera, *La Escuela de danza de Sonia de Obregón*, de la revista *Cromos* del 9 de junio de 1958, p. 63.

125 Diferentes nominaciones se le dieron a la agrupación: en el programa de mano de 1962, lo titulaba Ballet Folclórico de Sonia Osorio; los anuncios de periódicos del mismo periodo, *Ballet Folclórico del Atlántico de Sonia Osorio*, *Ballet de Sonia Osorio* y *Ballet Folclórico del Caribe Sonia Osorio*; luego de 1973 *Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio*.

agrupación con la que participó en el 4º Festival Folclórico de Ibagué, en 1962.

Con un repertorio conformado por: Porro, Se va el caimán (estilización)¹²⁶, Riquezas de Colombia, Pregones de Barranquilla, la cumbia de Jorge Artel (estilización), la puya, Fantasía sobre un bambuco, el Congo grande, Mojana, Riña de gallos, Merecumbé en ballet (Ay qué rico amor), Poema mapalé de Sonia Osorio y Gran mapalé final, la agrupación por segunda vez consecutiva quedó fuera de concurso en el festival. Igualmente, según el Diario del Caribe (1 de agosto de 1962.1), el ballet realizó una gira nacional: 2º Festival Nacional de Arte de Cali, en el Teatro Municipal y el Teatro los Cristales de Cali; en el Teatro Colón (fig. 46) y Coliseo Cubierto de Bogotá; en el Teatro Metro y Estadio Municipal de Barranquilla (fig. 47); en Santa Marta y en el Festival de Cine de Cartagena. Con ocasión de la presentación en el Teatro Colón, Sonia declaró para el periódico El Tiempo (4 de julio de 1962) que sus creaciones eran una forma de balletización en un formato de revista folclórica y que, más exactamente, ella tomaba el folclor para crear “un buen espectáculo, [que podría llamarse] ballet, revista o como sea” (p. 12). Sonia consideraba que el folclor puro se volvía monótono en la escena, pero que era una base importante para hacer “buenas escenificaciones” (Cromos, 13 de marzo de 1961), como la teatralización que hizo de la cumbia o las estilizaciones hechas en el repertorio antes descrito.

La estilización hecha por Sonia no solamente estaba en sus interpretaciones, sino en el movimiento, en el cuerpo que ejecutaba ese movimiento que, en el caso de la cumbia,

126 En el programa de mano, de la presentación en el Teatro Colón, se aclara que el porro y la cumbia presentados son estilizaciones. Véase Rumold, 2012, p.68.

las mujeres parecían levitar. En este sentido, la concepción de danza folclórica en Sonia Osorio ha tenido que ver más con la balletización y con lo espectacular: en primer lugar, la utilización de técnicas de danza clásica comportó la incorporación de posturas, ademanes, pasos y gestos determinados; además, al favorecer el virtuosismo hizo que las recreaciones de las danzas apuntaran hacia una exhibición de habilidades y destrezas corporales poco comunes en la danza folclórica tradicional; en segundo lugar, elementos como la escenografía, las luces, el vestuario, la parafernalia y el maquillaje, fueron concebidos de forma provocadora para atraer la atención del espectador, más que con el objetivo de conservar tradiciones culturales; en tercer lugar, la representación de las danzas nacionales desde este formato que alteraba las tradiciones, pertenece más a una sociedad del consumo y que favorecía a la naciente industria del turismo; finalmente, la importancia dada a lo sensual-sexual de los cuerpos semi vestidos de los intérpretes para la interpretación de algunas danzas costeñas, y en general, a la importancia dada a las danzas afrocolombianas interpretadas con una erótica exacerbada que recuerdan los imaginarios eróticos de los cuerpos africanos presentes en los espectáculos exóticos y exotizantes parisinos de las primeras décadas del siglo XX, como el de Joséphine Baker.

Las anteriores características definieron el espectáculo propuesto por Sonia Osorio que ha sido ampliamente admirado por parte del público y reconocido por importantes premios en concursos internacionales. El Diario del Caribe en su edición del 1 de agosto de 1962.¹, en la columna titulada: *El triunfo de Sonia Osorio*, además de recordar la reciente gira nacional, declaraba que el éxito de la presentación de la agrupación en el Teatro Metro de Barranquilla pareciera haber “sido previsto, con matemática meticulosidad”, pues, según el periódico, el espectáculo no era un

ensayo, un acto de fin de año o un arte improvisado, sino que pertenecía “a la categoría de acontecimiento artístico” que contribuyó en la forma en que la danza y la música fueron presentados, el maravilloso cuerpo de baile y la presentadora Myriam de Flores Sierra, así como a la presencia de Estercita Forero quien interpretó *Mojana*, mito costeño que, según el columnista del mismo artículo, hace parte de



Figura 46. Sonia Osorio antes de la presentación en el Teatro Colón

Adaptación de la fotografía que ilustra el artículo, *Música costeña hoy en el escenario del Colón*, del periódico *El Tiempo*, 4 de julio de 1962, p. 12. La fotografía no tiene autor y fue realizada durante la visita al periódico *El Tiempo* donde hizo la entrevista, fuente del artículo. Sonia Osorio en el centro, rodeada de Myriam Flórez Sierra (animadora) y una de sus bailarinas.

“nuestra regionalidad”. La presentación de este deslumbrante espectáculo, continuaba, ha sido “fruto de la experiencia y del ensayo, del triunfo y de la consagración [...] Sonia no volvió a triunfar, permanece en el triunfo” (p. 2).

Con el éxito y la experiencia adquiridas con las dos agrupaciones, Sonia se instaló en Bogotá, donde abrió la Academia de Ballet Moderno. En 1972 es nombrada directora artística de la Corporación Ballet de Colombia (CBC) y la agrupación es designada en 1973 como *Ballet Nacional de Colombia* (BNC) por el presidente Misael Pastrana.

Sonia declaraba frecuentemente que ella no se limitaba “a seguir moldes tradicionales o a copiar obras anteriores”, sino a crear grandes espectáculos que pudieran competir internacionalmente y “dejar a Colombia en buen lugar”. Mis bambucos, decía, “son luminosos alegres y modernos y mi contradanza chocona está íntegramente vestida de fiesta” (El Tiempo, 14 de noviembre de 1973.2).



Figura 47. Presentación del Ballet de Sonia Osorio en Barranquilla

Adaptación de la fotografía del anuncio publicitario sobre la presentación en el Estadio Municipal de Barranquilla, que apareció en el periódico *Diario del Caribe* el 1 de agosto de 1962.2, p. 12.

Las versiones estilizadas de las danzas regionales creadas por Sonia han sido tomadas como modelo para la creación e interpretación que numerosas agrupaciones dancísticas nacionales han realizado en los últimos cincuenta años. Hecho que demuestra la gran acogida que tuvo no solo internacionalmente, sino la aceptación hecha por las diferentes agrupaciones de danza de proyección y los públicos colombianos.

En el artículo de *El Tiempo* escrito por Sonia Osorio (18 de agosto de 1972), sobre el reportaje ofrecido por el director general de Promociones y Turismo de España, Esteban Bassols, se reproduce parte del discurso que reafirmaba el de Osorio sobre el uso del folclor para el turismo. Considera Sonia, al parafrasear al director, que la labor del folclor consistía en presentar la imagen de su país y hacer que las gentes de todo el mundo se enamoren de él. El folclor, continúa, “tiene una tremenda importancia, porque el turista persigue originalidad, cosas distintas y algo de aventura hacia lo desconocido” (p. última C). Para Bassols:

Sin que pierda un adarme de su autenticidad, la danza y el folclor deben presentarse con un lenguaje actual, realzando su belleza con la escenografía, la luminotecnia, la coreografía moderna y el enriquecimiento del vestuario. Corresponde a los historiadores y estudiosos de nuestro folclor conservar en su máxima pureza la raíz auténtica del baile popular. Pero una exhibición de él con fines turísticos y divulgadores debe necesariamente adaptarse a las exigencias de los medios de comunicación actuales. Una fórmula que armonice ambas exigencias puede ofrecer un espectáculo con raíces auténticas, pero que interese, con todo lo que la técnica moderna puede ofrecer, pues la receptividad del público de ahora es distinta y nuestra máxima preocupación es comunicar a los demás lo que nosotros tenemos y sentimos. Yo estoy convencido de que hoy en día nosotros estamos haciendo

folclor. No nos damos cuenta, pero lo estamos haciendo. (Osorio, 1972: última C)

En general, puede decirse que las creaciones hechas por Sonia Osorio son interpretadas por un ballet folclórico, espectacular, creativo y artístico en donde las raíces ancestrales de la cultura colombiana se han estilizado en un formato de revista musical (fig. 48), a partir de la mezcla de ballet moderno y del espectáculo, como una forma de representación de la imagen del país para ser presentadas de forma atractiva al público y al turista nacional e internacional. Algunas de las expresiones que aparecían en los periódicos internacionales como: “coreografía de gran altura”, “encantador”, “apabullante de virtuosismo corporal”,



Figura 48. Presentación del Corporación Ballet de Colombia

Adaptación de la fotografía de Enrique Benavides, que ilustra el artículo *Por fin, ballet colombiano*, del periódico *El Tiempo*, del 14 de noviembre de 1973.1, p. 1. Según el artículo, luego de 1860 horas de ensayos, se presenta la primera temporada con un repertorio de “30 lujosos cuadros folclóricos que representarán dignamente el arte colombiano en el campo internacional. Lo vernáculo se ha estilizado y se presenta con gran novedad sin perder autenticidad”.

“fortísimas ovaciones”, “cautivante espectáculo”, se encuentran recogidas en algunos de los programas de mano de la época. El Ballet Nacional de Colombia (BNC) ha ofrecido al público su repertorio, con el deseo de que cada uno de los asistentes quede totalmente satisfecho, hecho que lo “ha convertido en uno de los grandes valores culturales del mundo” (Teatro Colón, 15 de septiembre de 1989).

Construcción de la ficción sobre la leyenda

Entre la cultura muisca, existía la costumbre de ofrendar oro y piedras preciosas a los dioses en adoratorios que, por lo general, eran lugares inaccesibles situados en lagunas como aquella de donde habían surgido Bachué, su esposo y otros dioses tutelares (Zerda, 1972). Los deseos de encontrar cada vez más riquezas se difundieron rápidamente entre los españoles, luego de los fabulosos descubrimientos de los tesoros peruanos. La búsqueda incansable de minas de oro, de las que, según el imaginario de los europeos, estaba lleno el territorio del Nuevo Mundo, alimentó la conquista y la explotación de las tierras americanas. Con la creciente avaricia, surgió la intención desesperada de encontrar ese reino y, según Sirlei Silveira (2007), “centenares de personas, bajo la amenaza constante de las fieras, de las fiebres y de las flechas envenenadas, andaban por selvas, cordilleras, pantanos, ríos y planicies interminables” (p. 87). Varias expediciones¹²⁷ surgieron en la búsqueda de aquel territorio mítico de lagunas y caciques cubiertos de oro. Tres de estas expediciones se encontraron en el Valle

127 Entre las expediciones del siglo XVI en la búsqueda de El Dorado se encuentran: Gonzalo Pizarro, Francisco Orellana, Pedro Ursua, Aguirre y Walter Raleigh

de los Alcázares —Sabana de Bogotá— en 1539: la de Gonzalo Jiménez de Quesada, procedente de Santa Marta; la de Sebastián de Belalcázar, que llegó del Ecuador reclamando el territorio a nombre de Francisco Pizarro, y la de Nicolás de Federmann, que llegó por los Llanos Orientales, procedente de la provincia de Venezuela.

La leyenda surgió a partir de informes dados por los aborígenes sobre la existencia del Cacique Ocoarica, conocido después como el Cacique Dorado (de Castellanos, 1847, p.219). Dentro de la creación de este mito, Fray Juan de Castellanos narra en forma de verso que un indígena bogotano que vivía en Quito, le garantizó a Belalcázar que la región de donde era originario era una tierra rica en esmeraldas y oro. En una laguna, aseguraba el aborígen, el cacique hacía ofrendas regulares “de joyas de oro y finas esmeraldas”, ceremonias en las que era ungido de una trementina encima de la cual se esparcía oro molido, desde los pies hasta la frente, quedando “como rayo de sol resplandeciente” (p. 453).

Asociada a otras maravillas que poblaban el imaginario colectivo de los conquistadores españoles, la imagen de este hombre resplandeciente y cubierto todo de polvo de oro (fig. 49), según Silveira, se expandió rápidamente (p. 95). De esta manera, el nombre de El Dorado, que inicialmente se refería a un príncipe o gobernante, posteriormente fue aplicado a su reino y a sus regiones, supuestamente llenas de riquezas. Dotado del poder de la ubicuidad, el deslumbrante El Dorado se convirtió en el protagonista más célebre de la conquista sudamericana, en la quimera más deseada, en el misterio más fascinante de la geografía fantástica del nuevo mundo (Silveira), lo que condujo a llamar a toda región aurífera de América, El Dorado. Para Kupchick (2008) los sepulcros del Zenú, los templos de Sogamoso y de Cusco — el Qoricancha—,

los países desconocidos e inexplorados y “todo aquello que asomase lejano e inaccesible, envuelto entre velos de ensueño y sombras de misterio” (p. 68) fue denominado de la misma manera.

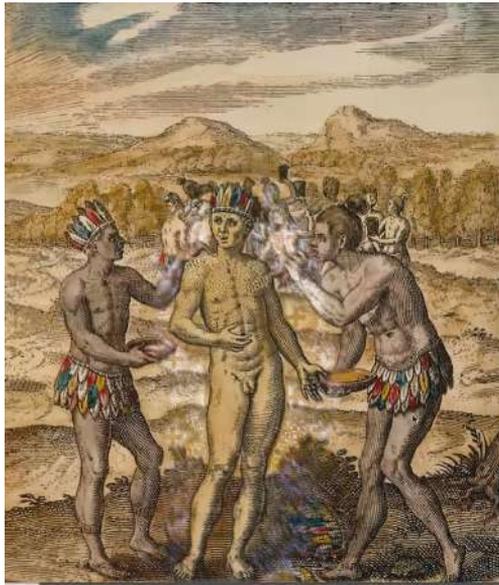


Figura 49. *El Cacique Dorado*

Adaptación del Grabado de Theodore Bry (1617). En *La América de Théodore de Bry*, Libro VIII https://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryviii/bryviii10.htm La narración de la ceremonia hecha por la Condesa Pondewils en el Chigys Mie dice: Cuando el joven heredero del trono de Guatavita hubo cumplido los ayunos que la ley prescribía, se le permitió salir de la cueva donde viviera seis años en castidad perfecta. Asumió el mando, y al punto el primer día se hizo llevar a la sagrada laguna para ofrecer dádivas al genio, su amo señor, que en el seno de ella moraba, y rendir pleitesía a su antecesora, la princesa encantada, pidiendo a entrambos que bendijera su casa [...] Ceremonialmente desnudaron el juvenil cuerpo del soberano los jeques, y ungieron de resina su piel, y lo cubrieron de polvo finísimo de oro, hasta que resplandecía como Súa (1930, p. 59, 61)

Afines a su ideología, los cronistas distorsionaron no sólo la leyenda de El Dorado, sino todas las leyendas y mitos muiscas; los textos que se conocen de esta época están extremadamente modificados tanto por ellos como por los mismos aborígenes, un fenómeno complejo del que hizo parte el proceso de “biblificación de las tradiciones indígenas” (Langeback, 2005, p. 41). Las diferentes comunidades muiscas, como estrategia consciente o inconsciente para evitar el castigo, acogieron los preceptos, las historias y los motivos de la biblia, a partir de la adaptación de sus contenidos culturales.

De la versión en prosa de Fray Pedro Simón¹²⁸, el comienzo de la leyenda se puede resumir en lo siguiente: entre todas las mujeres que tenía el Cacique de Guatavita, había una de buena familia y hermosura que era muy estimada por él, sin embargo, ella lo traicionó con un caballero de la corte. Cuando el cacique se enteró, castigó al caballero, haciéndole cortar sus partes nobles y dándoselas a comer cocinadas a la mujer. Ofendida la cacica huyó a escondidas, junto con la muchacha que cargaba su hija, hacia la laguna donde se lanzaron las tres a sus aguas. Los Jeques que cuidaban la laguna solamente se dieron cuenta del hecho hasta cuando ya se habían ahogado y, al reconocerlas, avisaron inmediatamente al Cacique quien partió de inmediato a la laguna. El cacique mandó al jeque mayor a que sacara a su mujer y a su hija de aquel lago. El jeque luego de algunas ceremonias se lanzó desnudo al agua y se sumergió durante

128 Se publicó una primera parte en 1627 en Cuenca, España, incluida en *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*, y posteriormente se publicó en forma completa en Bogotá en 1891.

largo tiempo. Regresó solo, diciendo que había hallado a la cacica viva y que estaba en unas casas y un cercado mejor que los del Guatavita, junto al dragoncillo de la laguna.

En las narraciones que se encuentran sobre los mitos y leyendas muiscas, en general es aplicado el dispositivo de demonización católica (Romero Flores, 2016), así como el desprecio por los rituales aborígenes, al tratarlos de “ridículas y vanas supersticiones”, como puede leerse en la versión de Fray Pedro Simón o tratando de demonios a todos y cada uno de sus dioses tutelares y de maliciosas todas las acciones rituales:

Los sacrificios se hacían por medio de los Jeques: *el demonio*, viendo lo bien que le había salido la traza, para asegurarlos más en aquellas vanas supersticiones, se aparecía de cuando en cuando sobre las aguas de la laguna en figura, gesto y talle de la Cacica desnuda de medio para arriba, y de allí para abajo ceñida de una manta de algodón colorada, y diciendo algunas cosas que habían de suceder de las que pueden de las disposiciones y causas naturales que él también conoce, como que había de haber secas, hambres, enfermedades, muertes de tal o tal Cacique que estaba enfermo. Despareció cuando los miserables, persuadidos en que la Cacica era poderosa para enviar o quitar por su mano aquello que había dicho, y veían que sucedía, con que no perdonaban el buen oro, joyas, esmeraldas, comidas y otras cosas que no ofrecieran en todas sus necesidades. (Simón, 1891, p. 247)

Una de las interpretaciones de las leyendas muiscas, hechas en el siglo XX, se encuentra en el libro *Chigy Mie: Legender der Chibcha*, publicado en Stuttgart en 1930 por la condesa alemana Gertrud von Podewils Dürniz. Traducido del alemán y prologado por el director del Museo Nacional, Gerardo Arrubla, *Chigys Mie* es un texto liviano y entretenido que renueva el entusiasmo por lo exótico, que

yuxta pone elementos de la realidad con el acercamiento a pasados gloriosos (Gómez Londoño, 2005). El libro, según Gómez Londoño, citando a Podewils:

busca entretener al lector sin “pesadeces científicas”. Pero, al tiempo, advierte que se ha ceñido “rigurosamente a las tradiciones tal como las recogieron los cronistas”. Esta otra cara, la científica, fue establecida con el componente de estar “inspirado en crónicas españolas” [...] en el libro de la condesa se mezcla tranquilamente la versión hispanista de Vicente Restrepo con la historia indigenista de Miguel Triana que, a su vez, está unida a algunas crónicas de Indias que este último autor desacredita como fuentes. (2005, pp. 160, 262)

Veintiún cuentos componen el libro, el número 4 fue dedicado a *La leyenda de la Princesa de Guatavita* y el número 11, titulado *El Dorado*, cuenta el ritual de posesión del nuevo joven heredero al cacicazgo de Guatavita luego de haber permanecido durante seis años encerrado en una cueva. En dicha ceremonia, el príncipe estaba sentado “en una silla de oro” sobre una balsa, a sus pies se depositaban montones de oro y esmeraldas para ofrecer a la soberana de la laguna.

Y cuando ya estaba el rey todo cubierto de oro, apagándose las fogatas en la orilla; desplegaron los sacerdotes el estandarte de la real casa; y el pueblo apartó la vista, pues no debían contemplar sus ojos al príncipe en la plenitud de su gloria. Y al acallar los himnos, y formarse un inmenso silencio, oyó el pueblo el quedo rumor del agua, y vieron los nobles los círculos dorados en cuyo centro se sumergió el cacique. Arrojaron entonces los sacerdotes el oro y las esmeraldas del rey, con sus bendiciones, y los peregrinos, siempre con la faz vuelta, echaron al seno del lago santo sus ricas dádivas. Y sabían que en aquel instante estaba su

soberano recibiendo la suma sabiduría de la princesa embrujada. Más al reaparecer el cacique de nuevo en la superficie, lanzaron al aire su grito de alborozo flautas y churumbelas. Del polvo de oro hubiese despojado y de los brazaletes esmeraldinos; las manos traía embebidas del hechizo de la laguna, y plenas de sus misterios, las honduras de su mirar. Atrevieron entonces con ropajes ricamente pintados, y lo revistieron con las insignias de su poder. Y entre los vítores de la muchedumbre, crecía por instantes el delirio de los festejos. En unos despertaba gozo desenfrenado el embriagante licor, a otros los sumía en hosco abatimiento. (Podewils, 1930, p. 31).

Liborio Zerda¹²⁹, en el libro publicado inicialmente en 1883, *El Dorado: estudio histórico, etnográfico y arqueológico de los Chibchas, habitantes de la antigua Cundinamarca y de algunas otras tribus*, ilustró la ceremonia del Cacique, siguiendo la descripción hecha por el historiador Zamora.¹³⁰ Zerda, igualmente, detalló una pieza en oro encontrada en 1856, que se asemeja a la balsa del Cacique y la consideraba representación de la ceremonia religiosa (fig. 50). La

129 Liborio Zerda (1833-1919): Santaferense, estudió en el Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario y obtuvo en 1853 el título de doctor en medicina y ciencias naturales de la Facultad Nacional y en 1854 el título de cirujano y médico militar, en plena Guerra Civil. Profesor de ciencias naturales en el Colegio del Rosario (1858-1918); rector de la Facultad de Medicina de la Universidad de Bogotá (hoy Universidad Nacional), ministro de Instrucción Pública (1892-1898). Fundó en 1855 la Sociedad de Caldas y en 1859 la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos; fue miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, de la Academia Colombiana de Historia y participó de la fundación de la Academia Nacional de Medicina de Colombia en 1873.

130 Fray Alonso de Zamora (1635-1717): *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada* (1701)

figura está compuesta por un disco de oro fundido en forma de balsa¹³¹, sobre el que se encuentran diez pequeñas figuras de forma humana. En el centro se destaca una de dimensiones más grandes, que porta en la cabeza “un casquete o gorro distintivo de los caciques y en la mano un cetro o tridente”, ocho pequeñas figuras se encuentran distribuidas “cuatro en un lado y cuatro en el otro en semicírculo”. Otra más pequeña se encuentra delante de la figura central y lleva “una canasta en la espalda y un tridente en la mano” (p. 32).



Figura 50. *Balsa Dorada*

Adaptación de la fotografía que ilustra el libro *El Dorado*, tomo 1, de Liborio Zerda (1972). Según el autor esta pieza fue encontrada en 1856, está hecha en oro y pesa 268 gramos.

131 En Youtube y titulada Detalles de balsa muisca del Museo del Oro, se encuentra un video que muestra minuciosamente una de las balsas de la colección, <https://www.youtube.com/watch?v=C0M5L-> y <http://www.youtube.com/watch?v=C0M5L->

La narración sobre el ingreso del Cacique a la laguna de Guatavita es hecha por Simón de la siguiente manera:

en unas balsas bien hechas, al medio de ellas yendo en cueros, pero todo el cuerpo lleno desde la cabeza a los pies y manos de una trementina muy pegajosa, y sobre ella echado mucho oro en polvo fino, de suerte que cuajando de oro toda aquella trementina, se hacía todo de una capa o segundo pellejo de oro, que dándole el sol por la mañana, que era cuando se hacía este sacrificio, y en día claro, daba grandes resplandores, y entrando así hasta el medio de la laguna, allí hacía sacrificios y ofrendas, arrojando al agua algunas piezas de oro y esmeraldas, con ciertas palabras que decía, y haciéndose lavar con ciertas hierbas, como jaboneras, todo el cuerpo, caía todo el oro que traía a cuestras, en el agua, con que se acababa el sacrificio, y se salía de la laguna, y vestía sus mantas (Simón, 1891, p. 243).

Las construcciones literarias de La leyenda de El Dorado conducen a preguntarse por los contextos en que fueron recreadas. Misioneros dominicos, capuchinos o carmelitas, historiadores, caza recompensas, narradores, literatos que aportaron al desarrollo turístico del país, antropólogos buscando justificaciones para una identidad nacional colombiana, escritores de libretos para ballet, versiones que han obedecido a intereses sociales, culturales, políticos o económicos para la creación de esta ficción folclórica sobre la leyenda muisca.

Ficciones desde las artes

Aparte de la literatura, las artes musicales, cinematográficas y dancarias también se han interesado por La leyenda de El Dorado. El compositor antioqueño Carlos Posada Amador, por sólo nombrar una, estrenó en el Teatro Colón de

por sólo nombrar una, estrenó en el Teatro Colón de Bogotá durante el Festival Iberoamericano de Música, organizado como parte de la diversa programación de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Bogotá, La Coronación del Zipa en Guatavita, poema sinfónico en mi bemol interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el ruso-estadounidense Nicolás Slonimky (Teatro Colón, 27 de agosto de 1938).

En cuanto al cine, Francisco Norden realizó el corto: *La leyenda del Dorado* (1968), con el que participó oficialmente en el XXI Festival de Cannes, en San Sebastián, en Bilbao, en Cracovia, en Moscú, en Chicago y en Buenos Aires (Triana de Vargas, 1981). Con textos de Germán Arciniegas, representaba la colección del Museo del Oro de Bogotá y las estatuas del Parque arqueológico de San Agustín, según Triana, como imágenes del patrimonio cultural aborígen colombiano. La sinopsis del corto que aparece en la página de Patrimonio Fílmico recuerda que la leyenda ha servido como marco para la representación de la cultura amerindia. Recuerda igualmente que las piezas que componen la rica colección del Museo del Oro del Banco de la República, así como las estatuas del Parque Arqueológico de San Agustín, se han convertido en un ejemplo singular del arte precolombino. Por esto, continúa, se acudió a la “Leyenda de El Dorado” y a la insaciable búsqueda del oro aborígen de los conquistadores españoles en el Siglo XVI. Un primer antecedente coreográfico es el *Ballet de los cinco continentes*¹³², que fue creado por Amalia Hernández, para

132. Sobre el Ballet de los Cinco Continentes ver *Homenaje una vida en la danza. Amalia Hernández (2017)* de varios autores, especialmente ver el capítulo: *Ballet de los Cinco Continentes. Entrevista a Viviana Barrantes*, de Elizabeth Cámara García, pp.126-133.

las olimpiadas culturales, en el marco de los Juegos Olímpicos celebrados en México, en 1968. El espectáculo fue presentado 35 ocasiones en diferentes espacios de la ciudad de México con dos temporadas: la primera, de enero a septiembre, presentaba el ballet de Grecia, el ballet mexicano, el ballet africano, el ballet de Canadá, el ballet de Perú y el ballet de la URSS; la segunda, de septiembre a diciembre, los ballets de Colombia (fig. 51), Turquía, Australia, la India y los Estados Unidos¹³³.



Figura 51. *El Dorado del Ballet de los Cinco continentes*

Adaptación de la fotografía del Dorado, coreografía de Josefina Lavalle, para el Ballet de los Cinco Continentes de Amalia Hernández. Sin autor y sin fecha. En el folleto del Ballet de los Cinco Continentes, sin fecha.

133 En general Amalia Hernández encargó a diferentes coreógrafos realizar las piezas o ballets correspondientes a cada país. Grecia, coreografía de Loukia; México, Amalia Hernández; África, Ofundu Robert le House; Canadá, Michel Cartier; Perú, la coreógrafa mexicana Rosa Reyna; URSS, Tamara, Golovanova; Turquía, Güngör Kecec; Australia, Beth Dean; India, Mrinalini Sarabhai; Estados Unidos, reposición de *Revelation*, realizada por el Alvin Ailey.

El Ballet colombiano creó *El Dorado*, coreografía de Josefina Lavalle¹³⁴, directora por entonces de la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Por encargo de Amalia Hernández, la coreógrafa viajó a Colombia para estudiar la tradición folclórica, pero según Lavalle, como el programa contaba con “muchas cosas de bailes caribeños, [Amalia] me pidió que no hiciera ya nada con ese espíritu sensual de las cosas populares, sino que creara algo a partir del Museo del Oro” (Camacho, 2009, p. 116). Así, Lavalle estuvo algunas semanas en Bogotá, donde consiguió documentación que le permitió concebir el ballet. Según el catálogo Ballet de los cinco continentes:

El ballet revivió una antigua leyenda colombiana. Hace miles de años, cuando el hombre primitivo habitaba las cordilleras colombianas, cayó un aerolito y se enterró en un paraje montañoso. El Dios del oro había bajado a la tierra y escogió como morada las profundidades de la región de Guatavita. Este es el símbolo del cacique Dorado cuando se sumerge en las aguas para conseguir el poder de gobernar a su pueblo. Es el espíritu que vive en el fondo de la laguna de Guatavita. (Anónimo, s.f.)

Lavalle, basada en la “idea de un espíritu que está en ese fondo del agua” e inspirada en las figuras del Museo del Oro, acompañó la coreografía con la música de Rafael Elizondo, hecha “a partir de voces y cantos de niños indígenas

134 Josefina Lavalle (1924-2009): Bailarina, coreógrafa, maestra y funcionaria mexicana. Participó en 1948 en la fundación del Ballet Nacional, dirigió en diferentes oportunidades la Academia de Danza Mexicana y trabajó en el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (1973-1986) y el CENIDI Danza José Limón, entre otras instituciones.

de la región” (Camacho, 2009, p.116), y los diseños de vestuario de Dasha Topfer (fig. 52). El ballet estaba estructurado de la siguiente manera: Prólogo —El mito—, procesión y ceremonia, danza de El dorado, danza de los guerreros, danza de El dorado con las doncellas, danza del collar y Gran final (Camacho, 2009, Cámara, 2017).

La primera versión colombiana sobre la leyenda es la creada por Ana Consuelo Gómez¹³⁵, estrenada el 20 de

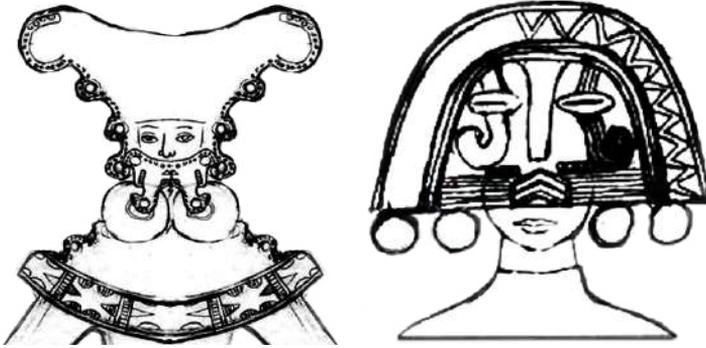


Figura 52. Diseños de Dasha Topfer para el Ballet El Dorado

Adaptación de la fotografía sobre los bocetos de tocados y vestuario hechos por Dasha Topfer, sin autor, fechados en 1967, en Jose fina Lavalle: *institucionalidad y rebeldía*, de Patricia Camacho Quintos (2009), p. 183.

135 Ana Consuelo Gómez Caballero (1945-2019): Bailarina y coreógrafa bogotana, directora del Ballet Anna Pavlova. Creadora del Ballet Clásico Colombiano, la Nueva Fundación Ballet Anna Pavlova y Danza Experimental de Bogotá. Publica el libro autobiográfico *El rostro oculto*, en 2013.

mayo de 1970 en el Teatro Colón para el Ballet Clásico Colombiano de Colcultura. Con música de Jesús Bermúdez Silva: *Torbellino, poema sinfónico* (1931), el estreno de la coreografía fue reseñado por los periódicos locales. Gloria Valencia Diago en su columna de El Magazín Dominical, con el título: *El mito de El Dorado en el Ballet de Ana Consuelo*, considera que la puesta en escena de la obra fue preparada con esmero y meticulosidad en cada uno de los detalles. Recuerda la columnista que, al ser un trabajo en equipo realizado por Ana Consuelo en la coreografía, con libretos de Amparo Sinisterra y los decorados, los diseños y el vestuario de Cecilia de Tovar, y la confección y los repujados de Elvira de Vivas e Inés Téllez, se le imprimió un “carácter de profesionalismo” a la puesta en escena.

Ahora, la fábula ha servido como tema para otra forma de arte: el ballet. La vida de la aldea primitiva; la venganza del cacique; la existencia de la cacica en el fondo de la laguna, acompañada de las ninfas y el dragoncillo de las aguas; las ofrendas de oro y esmeraldas de la tribu, conforman el espectáculo lleno de color y plasticidad que está presentando el Ballet Clásico Colombiano [...] Luego de la investigación en el Museo del Oro, y consultas en crónicas y fuentes autorizadas, elaboraron un todo perfectamente entre el texto, la escenografía y la coreografía. (Valencia Diago, 1970)

En entrevista para el periódico *El Tiempo* (19 de mayo de 1970), a propósito de la creación de la pieza, Amparo Sinisterra de Carvajal, recordaba que, luego de varios años de investigar leyendas, encontró que la de El Dorado era “muy conocida [...] y podía llegar fácilmente a las masas” (p. 29). La pieza estructurada en un acto y dos cuadros narraba la leyenda que refiere a la condena y muerte del amante de la Cacica y el posterior suicidio de ésta. Luego, la cacica

como reina de la laguna y, finalmente, la ceremonia y tributo del cacique a su amada. A continuación, se transcribe la sinopsis que aparece en el programa (fig. 53) del estreno en el Teatro Colón

Cuadro I: El cacique Guatavita se encuentra apesadumbrado al saber que su esposa la Cacica, le ha sido infiel con un guerrero de su tribu. El Cacique condena a muerte al amante y la Cacica desesperada se arroja a las aguas de la Laguna.

Cuadro II: En la profundidad de la Laguna, viviendo entre rocas y rodeada de ninfas del agua se encuentra la Cacica que al desposarse con el Dragoncillo de la Laguna se ha convertido en Reina de este territorio sobrenatural. El Cacique, dice la leyenda, envió a sus jeques o Sacerdotes al fondo de la Laguna, esperando recuperar a su amada esposa y hacerla volver a su reino terrestre, pero ella les ordena subir a la superficie pues nunca volverá a ser mortal. Termina el Ballet cuando el Cacique Guatavita cubriéndose el cuerpo con polvo de oro y acompañado de los demás personajes de la corte, se embarca en una balsa y llega

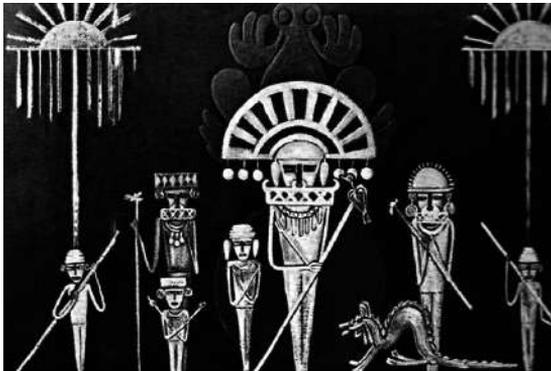


Figura 53. *Diseño del Ballet Clásico Colombiano*

Adaptación de la imagen del programa de mano del Teatro Colón de Bogotá de 1970. Diseños de Juan Díaz.

hasta el centro del lago, para ungirse con sus aguas, arrojar al fondo ricas ofrendas y encomendar la suerte de su gobierno y el destino de su pueblo a aquella misteriosa Ninfa. (Teatro Colón, 1970)

Los roles estaban distribuidos de la siguiente manera: Ana Consuelo Gómez, la cacica (fig. 54); Luis Gálviz, el cacique; Carlos Macri, el guerrero y el Dragoncillo; Umberto Garzón, el jeque y el gran sacerdote; Ramón Martínez, Gilberto Ortiz, Gustavo Quintero, Manuel Hernández, William Arroyo y Jairo Gómez, como los indios; María Elisa Gómez, Mónica Tapias, María Clara Merchán y Graciela Gálviz, ninfas; Jairo Gómez y William Arroyo, Jeques. Había un segundo reparto en que los roles estaban distribuidos así: Consuelo Salazar, la Cacica y Darío Arboleda, el Dragoncillo.

Figura 54. Ana Consuelo Gómez y Carlos Macri

Adaptación de la fotografía de Juan Díaz del programa de mano del Teatro Colón de Bogotá de 1970. Según Amparo Sinisterra de Carvajal: Con el estreno de la Leyenda de El Dorado, se demostraba que habían “elementos nacionales (compositores, bailarines y coreógrafos), capaces de llevar a cabo grandes montajes teatrales [...] llevo trabajando en la investigación sobre leyendas hace varios años. Ésta de El Dorado nació cuando viajaba en carro y escuché la música de maestro Jesús Bermúdez Silva (El Tiempo, 19 de mayo de 1970, p. 29).



En 1970, el Ballet Clásico Colombiano se presentó en Guatavita en el marco del Primer Festival de El Dorado, apoyado por Colcultura y la Corporación Nacional de Turismo; también en el Festival Panamericano de Arte, durante los VI Juegos Panamericanos de Cali. La pieza tuvo una segunda temporada con el Ballet Nacional de Colcultura y fue presentada en el Teatro Colón, el 21 y luego del 25 al 28 de septiembre de 1984 (fig. 55). Según el programa de mano, con la reposición de esta pieza, el Ballet Nacional buscaba “enseñar la concepción mágico-religiosa de esta historia que forma parte de nuestras raíces culturales y de nuestra propia historia” (Teatro Colón, 1984)



Figura 55. Ana Consuelo Gómez y Pedro Barros en el ensayo de El Dorado

Adaptación de página del programa de mano del Teatro Colón de Bogotá, 21 y 25 al 28 de septiembre de 1984, del Ballet Nacional de Colcultura. Fotografías de Juan Díaz.

Para esta versión la reposición y coreografía estuvieron a cargo de Ana Consuelo Gómez y Jaime Díaz que contó con el siguiente reparto: cacica —Ana Consuelo Gómez—; guerrero amante y dragoncillo —Pedro Barrios—; cacique —Jairo Hortúa—; guerreros —Jorge Arnedo, Alexis Castellanos, Rubén Darío Franco, Pedro Torres, Néstor Valencia, Alexis Castellanos y Evert Madrid—; ninfas —Solange Apsit, Tania Cusan, Adriana Echavarría, Ana María Kamper, Marlene Mejía y Consuelo Salazar—.

“El Dorado” de Sonia Osorio

Según el periódico *El Siglo* (9 de agosto de 1974), el “ballet precolombino *Eldorado*” fue estrenado el 9 de agosto de 1974 en Guatavita, durante el almuerzo ofrecido por el nuevo ministro de Relaciones Exteriores, Indalecio Lievano Aguirre, a los invitados especiales y al cuerpo diplomático presente en la posesión del nuevo presidente de la República, Alfonso López Michelsen.

El ballet fue el resultado de un estudio de dos años realizado por Sonia Osorio. Con una duración de cinco minutos, fue estructurado en dos partes: la primera, incluía las escenas de los tunjos del Museo del Oro, la diosa Furatena y la leyenda de Bachué, la segunda parte la leyenda de *El Dorado*. La música de la pieza incluyó música del compositor colombiano Carlos Vieco y de la cantante peruana Yma Sumac. El vestuario¹³⁶, inspirado en la colección del Museo del Oro, estaba compuesto de taparrabos metálicos y grandes penachos de plumas que portaban bailarines y

136 Como parte del vestuario algunas bailarinas calzan zapatos de plataforma, especialmente las diosas y aquellas que portan la escenografía y la balsa muisca.

bailarinas (El Siglo, p.12) y altos zapatos de plataforma dorados que portaban las bailarinas en el rol de diosas (fig. 56).

El Dorado considerada como una “coreografía moderna, austera y teatral” (El Tiempo, 8 de agosto de 1974), hace la apertura a un espectáculo de derroche *fantástico* de la cultura identitaria nacional. Durante la presentación ante el Congreso de la República en 2013, para recibir la Orden del Congreso de la República, el ballet es presentado como: “y... del fondo del lago sagrado de Guatavita surge como un símbolo la Leyenda del Dorado. Esplendor perdido del majestuoso imperio de los Chibchas” (Agenda cultural del Congreso, 2013). Para Gustavo Tatis Guerra el espectáculo del BNC:



Figura 56. *Presentación de diosas y la balsa muisca*

Fotografía adaptada del video de la presentación en el Congreso de la República, durante el homenaje a los 55 años del BNC de Sonia Osorio y la condecoración Orden del Congreso de la República en el grado de Comendador a la agrupación y 9 de sus artistas (2013). En la fotografía se puede observar el vestuario, los tocados, la balsa muisca y los zapatos de plataforma. Agenda Cultural del Congreso, <https://www.youtube.com/watch?v=Jc--WauVxgw>

[...] era el país recóndito de las dos costas, el país de los valles, la sierra, el desierto, los páramos, los andes, los llanos y la selva. Un viaje a todas las danzas de Colombia, con la ceremonia de la Leyenda de El Dorado, con el Cacique Guatavita y las Diosas, como génesis que conecta las danzas ancestrales indígenas, para luego entrar a las danzas de origen africano y europeo, y las danzas mestizas. (29 de junio de 2020)

La pieza inicia con la presentación de los tunjos del Museo del Oro, que son reproducidos en grande y ocupan el fondo de la escena como una escenografía (fig. 57). Luego se presenta la Diosa Furatena, continúa con la Leyenda de Bachué, interpretada en la primera versión por María Clara Merchán y finalmente, la leyenda que estaba ejecutada por Hugo Benavides, como el Cacique Guatavita (El Siglo, 7 de agosto de 1974). Los cuerpos adornados de vestuarios dorados y grandes penachos emplumados dan inicio a esta “ficción de lo sobrenatural” de la leyenda, según Natalia Orozco (2015, p.152). Esta creación, se ha convertido en “un homenaje a los artefactos y a su iluminación” (Orozco) más que a la representación del mismo rito. Los cuerpos, continúa Orozco, “son ofrendas, no hay rostros; los tocados, los vestuarios complejísimos de lata dorada, confunden al espectador que no logra distinguir entre la escenografía de la pieza y los cuerpos que allí están presentes” (p.154). Para Jaime Díaz el Dorado fue una:

pieza esplendorosa, sublime, que Sonia quería montar; tal vez para instalar desde el inicio la magnitud del espectáculo, para introducir al espectador en la magia escénica y transportarlo, a través de lo que veía, oía, olía, a lo inmaterial de los lugares, los tiempos y los cuerpos. Quizá también, relata Jaime, por la posibilidad de encontrar un momento del repertorio donde el ballet clásico fuera protagonista. (Orozco, p. 153)



Figura 57. Escenografía de fondo para la *Leyenda de El Dorado*

Fotografía del programa de mano del *Ballet de Colombia* dirigido por Sonia Osorio (s.f.). En la dirección de escena, Giovanni Lanzoni; asistente de dirección, Pedro Alfonso; dirección musical, Héctor Ramírez, Escenógrafos: Alejandro Obregón, Santiago Sabat y Román Roncancio.

Frente a la leyenda muisca, Sonia Osorio tuvo la posibilidad de presentar su propia ficción de los antepasados indígenas, al explorar creativamente el movimiento y reescribir coreográficamente la leyenda. Esta teatralización folclórica encuentra en los formatos de revista folclórica y ballet moderno su forma de expresión, al expresarse con un lenguaje corporal que utiliza *portés* (alzadas) de las bailarinas en figuras o amplias extensiones de las piernas, o llevando en hombros al cacique, quien descende sobre una escalera humana hacia el proscenio de la escena. *Grands battements*, *attitudes*, *arabesques*, *promenades*, amplios *pliés* en segunda posición con codos y muñecas flexionadas a 90 grados, formas y figuras de la danza clásica que ilustran bajorrelieves egipcios o representaciones de los jeroglíficos aborígenes, estatuaria de San Agustín y diseños de la orfebrería del Museo del Oro. De esta manera, El Dorado se convirtió en la posibilidad para el despliegue de habilidades técnicas, donde los intérpretes han podido

hacer derroche de su formación técnico-corporal para escenificar espectacularmente un pasado aborigen glorioso que nos identifica como colombianos.

Conservando el nombre de *La Leyenda del Dorado*, la propuesta de Sonia Osorio ha sido tomada para la creación de varias versiones a nivel nacional, entre las que se encuentran el Ballet Folclórico del Llano (Pérez, 2018), el Ballet Vallenato (González, 2010), el Ballet Folclórico de Nobsa (CID, 2017) y Ballet Folclórico Danzarte (Gabelo3090, 2011). Otras agrupaciones han acogido sus versiones con nombres distintos: *Colombia Precolombina* del Ballet Folclórico Calenda de Cartagena (Juankmerkdo, 2011), *Fiesta del Cacique de Guatavita* del Ballet Folclórico Tierra Colombiana (Masbono, 2014), *Indio* del Ballet Folclórico de Paipa (Canal Paipa, 2014). Así mismo, agrupaciones de carácter distinto al de los ballets folclóricos han realizado sus propias versiones *El cacique dorado* (1992), de Cesar Monroy para Los Danzantes (Los Danzantes, 2018); *Guatavita ojo del mundo* (2001), coreografía de Carlos Latorre para Danza Omtri (El Colombiano, 8 de noviembre de 2001); *Memorias del Dorado* (31 de julio de 2011), coreografía de Annabelle López Ochoa para Incolballet (Noticias Caracol, 2015) y; *La coronación del Zipa* (2011) coreografía de René Ydrogo (Tamayo, 2011). Igualmente, como una formación en cultura nacional, versiones libres de la Leyenda son enseñadas en la educación primaria y secundaria (Obando, 2016).

Como se ha visto, antes de la creación de esta puesta en escena, la Leyenda de El Dorado ha recorrido fases que van desde las narraciones e interpretaciones hechas por los cronistas españoles sobre el territorio muisca hasta las posteriores construcciones literarias. Versiones con mayor o menor contenido ficticio que han llegado hasta nuestros

días. De la misma manera, se han realizado adaptaciones para el cine, el teatro y la danza que han buscado ilustrar un pasado indoamericano. A casi medio siglo del estreno, varias versiones sobre la pieza han surgido en el país, algunas presentadas como el baile colombiano Leyenda del Dorado (Ramírez, 2019); danza indígena colombiana (Pérez, 2018); Colombia precolombina (Juankmerkdo, 2011); entre otras.

Representación exótica de la trietnia

El programa presentado por el BNC de Sonia Osorio consta de un repertorio que busca representar las diferentes regiones del país así como las danzas aborígenes, incluyendo la representación de los muiscas, con *La Leyenda de El Dorado*¹³⁷ que hace la apertura. El repertorio de danzas busca mostrar las danzas de un país tropical, triracial y lleno de riquezas naturales; espectáculo lleno de contoneos de caderas y de una contagiante alegría en la interpretación del repertorio de revista folclórica que es introducido con las siguientes palabras: “Colombia puerta de oro de la América del sur, país del café y la esmeralda, con un folclor rico y versátil en donde se muestran tres razas fuertes y distintas: el indio, el negro y el español” (Agenda cultural del Congreso, 2013).

En general, los últimos cincuenta años, el repertorio ha estado constituido por: la danza del pueblo Wayú conocida como yona o chichamaya; las danzas más representativas del Pacífico colombiano el currulao y el abozao; las

137 El nombre de la pieza se encuentra indiferentemente como: Dorado, El Dorado, La Leyenda de “El Dorado”, La Leyenda del Dorado, entre otros..

danzas de la Costa Caribe, la cumbia, bullerengue y mapalé; de la zona andina el sanjuanero, la guaneña y el bambuco; danzas de inicio de la república como el pasillo; de los Llanos Orientales, el joropo; así como la inclusión de piezas basadas en manifestaciones culturales regionales como Carnaval, sobre el Carnaval de Barranquilla y Mercado Campesino sobre el folclor andino. Para el actual director artístico, Jim Robert Hernández, el programa tiene como objetivo presentar las danzas que Sonia modernizó y “llevó a la vanguardia”, dándoles “glamour y sensualidad”. Hernández considera importante aclarar que Sonia Osorio proponía piezas de danza folclóricas estilizadas, que no eran para un ballet autóctono, sino para uno moderno (Bernal Marín, 2011). Esta representación de la trietnia, a partir de las danzas que popularmente se han escogido para representar las diferentes regiones del territorio nacional, encuentra en las puestas en escena de Sonia Osorio una forma espectacular, como ella la nominaba.

Con lo anterior se puede decir que el espectáculo que ha ofrecido la agrupación de Sonia Osorio que, afianzándose en el encanto exótico contenido en las danzas y la puesta en escena, ha buscado un sentido identitario que ha satisfecho el imaginario del público y especialmente el de las élites políticas y culturales. En general, el programa ha respondido a una ideología colonialista que ha establecido las formas de representación y los códigos para ser observadas, entre los que se encuentran: la idea del exotismo de que el origen cultural del bailarín garantiza la autenticidad de las danzas, donde las habilidades kinésicas y artísticas revelan una concepción biológica de la cultura; la puesta en escena de corta duración de cada una de las versiones espectaculares de las danzas que atraen al turista; los diminutos y llamativos vestuarios que cubren solo pequeñas partes del cuerpo, que acompañados de la puesta en escena,

responde a las expectativas eróticas del público.

Junto a lo anterior y, como se anotaba en capítulos precedentes, la categoría de danzas exóticas está acompañada del desarrollo de la comercialización de los espectáculos y del sistema de giras. Tanto los programadores culturales y los productores de espectáculos como los festivales, han promovido y facilitado la comercialización de este formato que contiene aspectos predeterminados en el imaginario del consumidor occidental.

Aceptación de las élites políticas y las instituciones culturales

Varios factores han incidido en el reconocimiento del Ballet nacional de Colombia (BNC) como la agrupación que ha preservado la identidad cultural por medio de la danza y de La leyenda de El Dorado como danza nacional, entre ellas las múltiples distinciones, nacionales e internacionales, que le fueron concedidas tanto al Ballet Nacional de Colombia (BNC) como a su directora.

El BNC se inicia con el proyecto conocido como Corporación Ballet de Colombia (CBC) entre 1971 y 1973, institución que estaba apoyada por Colcultura, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Instituto Colombiano de Seguros Sociales, la Caja Agraria y la Federación de Cafeteros. Bajo la dirección general de Gustavo Adolfo Gordillo, según Ignacio Vargas, la corporación encargó inicialmente a Jaime Orozco para las danzas indígenas, a Delia Zapata Olivella para las danzas de las costas y a Hernando Monroy para las danzas del interior. Sin embargo, ante la imposibilidad de ponerse de acuerdo entre los tres directores artísticos, se toma la decisión de nombrar a Sonia Osorio como la única directora artística en 1972.

Entre las actividades más destacadas de la CBC se encuentran: en primer lugar, la presentación de la Sección de Ballet Clásico¹³⁸ en el Teatro Colón, el 14 y 15 de junio de 1972. Segundo, la publicación del libro *Trajes regionales de Colombia*, documento que, a través de una colección de estampas fotográficas, presentaba los tipos de indumentaria: festiva, cotidiana y la utilizada en “diferentes momentos de la vida laboral” (Jiménez e Iregui, 1972) de distintas regiones del país. Tercero, luego del nombramiento de Sonia Osorio, en agosto de 1972, como directora artística de la Corporación, la realización de una gira nacional por Popayán, Bogotá, Santa Marta, Ibagué, Neiva, Manizales y Panamá (El Tiempo, 25 de noviembre de 1972). Cuarto, la presentación de una temporada en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, del 16 al 18 de noviembre de 1973 (fig. 58), espectáculo que contó con cuarenta bailarines, treinta danzas, vestuario nuevo y un telón de fondo realizado por el pintor Román Roncancio; respecto a esta temporada, Sonia comentaba que no se había limitado “a seguir moldes tradicionales o a copiar obras anteriores”, sino que su intención era la de “hacer un gran espectáculo” que pudiera “competir en el ámbito internacional” (El Tiempo, 14 de noviembre de 1973.2). Ese mismo año, la agrupación de Sonia Osorio es nombrada como Ballet Nacional de Colombia (BNC) por el gobierno del entonces presidente Misael Pastrana Borrero. Una de las primeras presentaciones como BNC en el extranjero se realizó durante la Semana de

138 El espectáculo que se presentó fue coreografía de Sulamif Messerer (1908-2004), invitada por la Corporación Ballet de Colombia para entrenar a los bailarines. Sulamith es considerada la decana de los maestros moscovitas. Hermana del coreógrafo y maestro Asaf Messerer y tía de Maya Plisetskaya y Azari Plisetski.

Colombia en París (30 de marzo - 6 de abril de 1973). La agrupación participó en la inauguración del evento y se tomó los Campos Elíseos donde, según reporta Gloria Valencia Diago (3 de abril de 1973), políticos, artistas y la farándula se hicieron presentes.¹³⁹

Definitivamente, fue mucho más que un “contacto en Francia”. Fueron muchos contactos entre los más diversos personajes colombianos, que quizás no volverán a estar juntos como lo estuvieron el viernes pasado en esta ciudad al inaugurarse la Semana de Colombia. (Osorio, 13 de mayo de 1973, p. 1A)



Figura 58. Anuncio presentación de la Corporación Ballet de Colombia

Anuncio publicitario de la presentación del Ballet de Colombia en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán. *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1973, p. última D. El espectáculo anunciado, según el mismo periódico, “tardó un año entero desde el momento en que estuvieron localizados los bailarines de distintas ciudades del país. De ahí para adelante vinieron largos y pacientes entrenamientos de danza moderna, expresión corporal y acrobacia que constituían parte fundamental de la preparación de los bailarines antes de iniciarse cada ensayo diario” (14 de noviembre de 1973.2, p. 5B)

139 Entre otros se encontraban Gabriel García Márquez, Fernando Botero, Rafael Puyana, los embajadores de Colombia en Inglaterra Julio Cesar Turbay y de Francia Hernando Durán Dusán, el expresidente Carlos Lleras Restrepo, las presentadoras de la televisión Gloria Valencia de Castaño y Pilar Castaño, y representantes de la industria y el comercio francés y colombiano.

Algunas de las distinciones otorgadas por instituciones nacionales al BNC son las siguientes: en 1979, la Revista *Cromos* declaró a Sonia la artista del año; en 1983, el periódico *El Colombiano* le otorga el Premio Nacional de Turismo en reconocimiento “a su labor de promoción del país en el exterior” (*El Tiempo*, 27 de septiembre de 1984, p. 5B); en 1999, la Cámara de Representantes condecoró a la agrupación y a Sonia Osorio con la Orden de la Democracia y la Orden Policarpa Salavarrieta a la Mujer y a la Democracia en el grado de Comendadores; en 2003 se le otorgó la Orden Ciudad de Ibagué, al considerar que el BNC se dio a conocer a nivel nacional durante el III Festival Folclórico Colombiano¹⁴⁰; Sonia recibió la Cruz de Boyacá del Gobierno Colombiano en 2010 por su labor como Embajadora del Folclor y la Cultura Colombiana; mediante Resolución n° 2298 del 9 de Noviembre de 2010 se lanzó una emisión postal especial, denominada Fundación Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio 50 años (fig. 59); en 2013, la agrupación y el cuerpo de baile recibieron la orden del Congreso de la República en el grado de Comendador, al considerar sus contribuciones a la preservación de la identidad nacional.

Entre las numerosas distinciones internacionales como BNC, se destacan: Premio III Festival Internacional de Tarragona, España (1975); trofeo festival de Bretaña, Francia (1977); la Palma de Oro de Córcega (1980); diploma de honor alcalde de Miami (1983); Medalla de la República Democrática Alemana (1983); Premio Ciudad de Guayaquil, Ecuador (1984); trofeo de Jerah Festival y Medalla del Instituto de Turismo de Jordania (1984); Primer

140 Decreto n° 0515 de junio 26 de 2003, de la Alcaldía de Ibagué

premio Festival Internacional de Turismo Fitur, España (1986); Gran premio 32° Festival Internacional de Agrigento, Italia (1986); Premio mejor vestuario folclórico, Sicilia, Italia (1986); Mención de honor gobernador de California y Mención de honor alcalde, Los Ángeles (1988); trofeo a la calidad artística, Japón (1988); Premio al mejor vestuario, Provincia Regional Agrigento 45 Sacra del Mandorlo in Fiore, Italia (1989); Mención de honor a la excelencia, Berlín, Alemania (1992); Reconocimiento Citta de Aragona, Italia (2000); Medalla de Oro al mérito civil, Citta de Minturno, Italia (2000).



Figura 59. Emisión postal "Fundación Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio 50 años"

Sobre el primer día de circulación autografiado por Sonia Osorio para la celebración de los 50 años de fundación del Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio, fotografía de la página de Amigos de la Filatelia Temática en Colombia AFITECOL.

De esta manera, podría inferirse que los premios otorgados al BNC y a Sonia Osorio pueden ser considerados como el reconocimiento a unos espectáculos que, en sus aspectos corporales, plásticos, musicales y coreográficos, han respondido a la nostalgia colonial que tanto ha atraído al público europeo.

La consideración de la Leyenda de El Dorado como una danza nacional ha sido una construcción hecha a lo largo de los últimos sesenta años, en que algunos eventos son destacables: uno, la consideración del Ballet Nacional de Colombia como patrimonio nacional, acompañada por la emisión de una estampilla en 2010, así como la distinción otorgada por el Congreso de la República en 2013 al considerar que el trabajo de más de cincuenta años de la agrupación se ha encargado de la preservación de la identidad nacional. Distinciones que llevaron a Rodrigo Obregón, director del BNC luego de la muerte de Sonia Osorio, a considerar que siendo la agrupación patrimonio nacional y el repertorio un legado, estaba obligado a protegerlo (El Tiempo, 13 de agosto de 2019). Dos, tanto el BNC, como el repertorio creado por Sonia, han sido referentes nacionales para la creación de ballets folclóricos y de versiones del repertorio. Obregón declaraba, igualmente, que existía en Colombia una gran cantidad de músicos, bailarines y escenógrafos que luego de haber pasado por el BNC, habían conformado sus propias compañías (El Tiempo, 2019), pero también muchos de ellos trabajaban como profesores de danza en colegios y escuelas de todo el país, donde se recreaban las danzas del BNC, entre las que se encuentra la Leyenda de El Dorado. Tres, como representación de lo aborígen ancestral, el Dorado se ha convertido en el símbolo nacional que se hace cuerpo en la manifestación coreográfica. Espectáculo que según Sonia tenía todas las características indispensables que debía

tener un espectáculo para su aceptación universal, como lo había estudiado en “todos los ballets del mundo”, lo cual le permitió identificar lo que debía tener un ballet de “talla internacional” (El Tiempo, 24 de agosto de 1972).



Figura 60. Sonia Osorio y *La Leyenda del Dorado*

Sonia Osorio saludando durante Homenaje en el Teatro Colón, premio Aplauso 95, fotografía adaptada del artículo *Adiós a Sonia Osorio con lágrimas de pollera colorá*, de la Revista Dominical del periódico El Universal (3 de abril de 2011), en <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/adios-sonia-osorio-con-lagrimas-de-pollera-colora-17620-DOEU95656>





Conclusiones

El interés por comprender la cultura dancística colombiana me ha llevado a profundizar en el estudio histórico de algunos hitos de la danza nacional como la Leyenda de El Dorado, de Sonia Osorio, que ha fungido como representante de la cultura aborigen precolombina y como símbolo nacional. El término ficción folclórica que explica el paso de la oralidad y de su reinención continua, a la forma escrita y fija de la literatura hecha sobre los cuentos y leyendas populares, resultó aplicable a las interpretaciones

hechas por cronistas, misioneros, libretistas y folclorólogos alrededor de las leyendas indoamericanas, que a su vez han sido utilizadas por los coreógrafos como una de las fuentes para la creación folclórica para la escena sobre las culturas aborígenes como la de El Dorado.

Cuatro factores claves que ayudaron en el entendimiento de este hito histórico y su relación con la identidad cultural colombiana, fueron claves. Primero, el reconocimiento de los procesos históricos ocurridos en la Europa del Renacimiento, como el surgimiento de los maestros de danza, que llevaron a las danzas bailadas espontánea y popularmente a adquirir una codificación de pasos y movimientos. Claves en la codificación y estructuración de las danzas, los maestros inauguraron la profesionalización en danza como arte escénico. La aparición de los formatos de danza romántica y danza exótica, que recibieron y aportaron a las danzas de la cultura popular y que están relacionados estrechamente con la ficción.

Segundo, los conceptos de folclor y folclorista de Prat Ferrer, permitieron estimar una perspectiva amplia, crítica y menos prejuiciosa sobre las danzas creadas por los ballets folclóricos, poniendo de relieve la cuestión acerca de su autenticidad, pureza y proveniencia. Así mismo, el acercamiento al concepto de proyección folclórica, permitió entender las creaciones que realizan las agrupaciones de proyección folclórica en Colombia y a acceder a los conceptos de estilización, balletización, danzas de carácter y de los ballets folclóricos colombianos como el Ballet de Colombia. La presencia de figuras y formas de la danza clásica en los repertorios de las agrupaciones de proyección y de los ballets folclóricos, se debe a varias causas: a la formación de coreógrafos en academias de danza clásica; la creación de danzas folclóricas dentro de los programas artísticos presentados en el Teatro Colón por las academias

de danza clásica, en las décadas de 1940 y 1950; la presentación de danza folclórica estilizada en programas musicales de la televisión colombiana, durante las décadas de 1950 a la de 1970, y también en restaurantes como atractivo turístico; la declaración “fuera de concurso,” dos veces consecutivas (1961 y 1962), de la agrupación de Sonia Osorio en el primero de los eventos que reunía el folclor coreográfico a nivel nacional, el Festival Folclórico de Ibagué, que sirvieron como ejemplo para la creación de danzas a nivel nacional.

Tercero, el estudio de cuatro reconocidas danzas del folclor, su codificación y estructuración para la escena hacen parte de los símbolos para la construcción de una identidad nacional o regional. Danzas mestizas que fueron adaptadas a condiciones espaciales, temporales y estéticas, como parte de un proceso de puesta en escena y condición para que se hayan convertido en las representantes de la cultura regional o nacional, cuyas versiones estilizadas han hecho parte del Ballet Nacional de Colombia.

Cuarto, la representación de lo aborigen hecho en las teatralizaciones folclóricas, al igual que *La Leyenda de El Dorado* de Sonia Osorio, pueden considerarse versiones coreográficas ficcionales basadas en ficciones folclóricas sobre las leyendas de la cultura aborigen.

Las danzas en general se han codificado, copiado, traducido, plagiado, interpretado, reinterpretado, han perdido su origen, han sido tendencia, moda, se han convertido en prácticas cotidianas, en costumbre, han entrado en desuso, cada vez que han sido bailadas son y seguirán siendo versiones de una(s) primigenia(s) pérdida(s) en el tiempo. La originalidad de la revivificación o recreación de la nueva versión depende del uso que se quiera dar de los contextos políticos o ideológicos que se quiera defender. También puede ser que se escenifiquen danzas como una forma de

venganza o “para amedrentar a los otros, para decantar enemigos, para forzar fidelidades, para negociar adhesiones o con un carácter netamente propagandístico”. El formato como decisión estética para la creación de nuevas versiones de las danzas contiene en sí mismo una postura política y social, que responde culturalmente a necesidades que el contexto requiere. Los cambios de contexto han requerido de nuevas escenificaciones y de la creación de ficciones danzadas que, como la Leyenda de El Dorado, símbolo repetible, han afianzado la ideología sobre la identidad cultural.

Referencias bibliográficas

- 54 años enseñando a bailar. (1962, 7 de mayo).
Cromos, p.27.
- A Guatavita. (1974, 9 de agosto). *El Siglo*, p.12.
- Abadía Morales, G. (1943). Jacinto Jaramillo
y el Ballet Nacional. *Micro*, septiembre, pp.16-18.
- Abadía Morales, G. (1943, 27 de noviembre).
El Trapiche, Bambuco. *Cromos*, pp.42-43, 69.
- Abadía Morales, G. (1944, 8 de enero). Bailes típicos
colombianos bailados por el maestro Jacinto
Jaramillo. *Cromos*, pp. 41-42, 66.
- Abadía Morales, G. (1944, 15 de enero). Bailes típicos
colombianos IV. La Cumbia. *Cromos*, p.40-41 y 62
- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general del
folklore colombiano*. Talleres gráficos Banco Popular.
- Adiós a Sonia Osorio con lágrimas de pollera colorá,
(2011, 3 de abril). *El Universal, Revista Dominical*.
<https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/adios-sonia-osorio-con-lagrimas-de-pollera-colora-17620-DOEU95656>
- Agenda Cultural del Congreso (2013, 13 de agosto).
Agenda Cultural del Congreso N° 28 Ballet Nacional de Colombia “Un Legado de Sonia Osorio” [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Jc--WauVxgw>

- Afitecol (2010, 26 de noviembre). Emisión postal: “Fundación Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio 50 años”. *Amigos de la filatelia temática en Colombia*. <http://www.afitecol.com/wp-content/uploads/2010/11/EmisionOsorio4.jpeg>
- Amar (1960, 3 de julio). Cómo era un baile de máscaras en Santa Fe en 1804. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, p.4.
- Aranda Doncel, J. (2003). La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII. Campos, F.J. (coordinador). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, 1, 281-334, Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2800130>
- Arboleda Quiñónez, S. (2011). *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano* [Tesis de Doctorado]. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2816/1/TD018-DECLA-Arboleda-Le%20han%20florecido.pdf>
- Ávila, A.C. (2020). *Discursos danzantes. Sobre el ballet folclórico y el relato de las identidades nacionales* [Tesis de Maestría]. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/16735>
- Bakka, E. (2005). Appropriation et authenticité. En A. Grau y G. Wierre-Gore (Directores), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline* (pp. 283-292). Centre National de la Danse.
- Ballet Colombia, estrena acto en Guatavita el 9 (1974, 7 de agosto). *El Siglo*, p.7.
- Ballet de Colombia dirigido por Sonia Osorio (s.f.). [Programa de mano], *cortesía de Bavaria*.

- Anónimo (s.f.). Ballet de los cinco continentes. Docplayer.
<https://docplayer.es/11768021-Ballet-de-los-cinco-continentes.html>
- Ballet Nacional de Colombia hará gira por China. (2019, 13 de agosto). *El Tiempo* [archivo digital]. <https://www.eltiempo.com/amp/cultura/musica-y-libros/ballet-nacional-de-colombia-hara-gira-por-china-400556>
- Ballet Tierra Colombiana (s.f.). Fernando Urbina presentación para la televisión colombiana. [Fotografía anónima].
- Ballet. Jaime Orozco (1959, 16 de noviembre). *Semana*, p.69.
- Bambuco de salón. Dedicado al aviador nacional Méndez. (1928, 29 de noviembre). *El Mundo al Día*, p.25.
- Barrera Aguilera, O. J. (2009). Folclor, indigenismo y mestizaje durante la República Liberal. *Maguaré*, (29), 133-153.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14976/15775>
- Bayo-Rahona, V. (2010). *La fiction folklorique au XIXème Siecle. Etude comparée de Trilby de Charles Nodier. Ondine de Friedrich de Motte Fouqué et Carmilla de Sheridan Le Fanu*. [Memoria de Master 1]. Escuela Superior de Lyon.
- Bernal Marín, I. (5 de diciembre 2011). Sonia Osorio, espíritu vivo de la danza colombiana. *Vivo Relativo*. <https://vivorelativo.com/2011/12/05/sonia-osorio-espiritu-vivo-de-la-danza-colombiana/>
- Bernand, C. (2009). Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. *Co-herencia*, 6 (11), 87-106.
- Betancourth Barney, M (2013). *La Gaitana: personaje histórico simbólico e histórico de resistencia*. [Tesis de

- Pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18620>
- Binney 3º, E. (2011). *Los ballets de Théophile Gautier*. (Ponce, D., Trad). INBAL.
- Birenbaum-Quintero, M. (2020). La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes. *Revista CS*, (30), 97-122. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3514>
- Blanco Arboleda D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. Modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55729098009>
- Bonilla Pardo, D. (2016). *Espectáculo de identidades nacionales. Presentación de Colombia en las exposiciones internacionales de 1992, 1998, 2010* [Tesis de Maestría]. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/12590>
- Bruges Carmona, A. (1943, 14 de diciembre). *El Tiempo*, Revista Musical, p.5.
- Bueno Rodríguez, J. (2015). *La danza folclórica en Caldas. Investigación de ritmos ancestrales. Colombia, 2ª Bienal Internacional de Danza*. Ministerio de Cultura, Proartes.
- Bueno, G. (1996). *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*. Editorial Prensa Ibérica, S.A.
- Buitrago Suárez, D. F. (2017). Nación Mestiza: el caso de la Revista de Folklore en Colombia, 1947-2011. *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura*, 44 (1), 279-302. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/61228>
- Camacho Quintos, P. (2009). *Josefina Lavalle: institución*

- y *rebeldía*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cámara García, E. (2017). *Voces en torno a Amalia Hernández. Homenaje, una vida en la danza Amalia Hernández*. INBA, CENIDI danza José Limón.
- Canal Paipa (2014, 30 de marzo). *Ballet Folclórico de Paipa, Boyacá, Colombia, "Indio"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=De4ZfkXTwn4>
- Castellanos, J. de (1847). *Elegías de varones ilustres de Indias*. En M. Rivadeneyra, *Biblioteca de autores españoles*, Tomo IV. Imprenta de la Publicidad.
- CID (2017, 13 de enero). *Promo 2016 Colombia Viva ((BFN)) Ballet Folclórico de Nobsa* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Dt-T_2B60NE
- Consejo busca institucionalizar los 12 pasos del Sanjuanero. (2019, 4 de junio). *El Nuevo Día*. <http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/especiales/generales/434061-consejo-busca-institucionalizar-los-12-pasos-del-sanjuanero>
- Cordovez Moure, J. M. (2015). *Reminiscencias escogidas de Santafé y Bogotá*. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia.
- Corporación Atabaques (s.f.). *Revuelo*. Corporación Cultural Atabaques. <https://www.corpatabaques.com.co/2021/06/25/revuelo/>
- Corporación Ballet de Colombia (1973, 16 de noviembre). [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p. última D.
- Cuervo, L. A. (1938, 27 de noviembre). El Baile a través de nuestra historia, Una conferencia de Luis Augusto Cuervo. *El Tiempo*, sección 2, 2 y 4.
- Chacón Chaverri, T. (1930). *De ayer y de hoy*. Alsina.
- Chaves, G.E. (1943, 18 de noviembre). El Ballet Nacional. *El Siglo*, pp. 4 y 7.
- Christout, M. F. (1966). *Histoire du Ballet*. Presses Universitaires de France.

- Danza en el Jorge Eliecer (2012, 15 de febrero).
Espectáculos Bogotá. *Semana*. <https://www.semana.com/agenda/evento/danza-jorge-eliecer/27406/>
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Publicaciones del Banco de la República, departamento de talleres gráficos.
- Décoret-Ahiha, A. (2004). *Les danses exotiques en France 1880-1940*. Centre National de la Danse.
- Décoret-Ahiha, A. (2005). L'exotique, l'ethnique et l'authentique. *Civilisations*, 53. <https://doi.org/10.4000/civilisations.600>
- Del Castillo, R. (1993). *Las mujeres de Obregón*. Elektra editores.
- El Ballet de Colombia, un espectáculo a todo timbal. (1973.2, 14 de noviembre). *El Tiempo*.
- El Ballet Nacional (1943, 26 de noviembre). *El Tiempo*.
- El Ballet Vienés y los Meloparodistas se despiden de Bogotá. (1938, 13 de septiembre). [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p.11.
- El concierto del circo. (1937, 7 de junio). *El Tiempo, Cosas del día*, p.5.
- El Jorge Eliecer se viste de gala. Despertares, retablo dancístico de una Colombia mágica (2017, 13 de julio). *El Nuevo Siglo*. <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/07-2017-despertares-retablo-dancistico-de-una-colombia-magica>
- El mundo del artista (1974, 8 de agosto). *El Tiempo*, p.7B.
- El triunfo de Sonia Osorio. (1962.1, 1 de agosto). *Diario del Caribe*, p.2.
- En la exposición arqueológica (1938, 4 de agosto). *El Tiempo*, p.17
- En picada... (1944, de enero). Micro: Cecilia López, (51), p.68.

- Ensueño Tropical (1943, 1 de diciembre). [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p.16.
- Ensueño Tropical (1944.2, 20 de enero). [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p.5.
- Ensueño Tropical (1944, 25 de enero). [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p.8.
- Erazo, M.E. (2008). Construcción de la nación colombiana. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 11(11), 33-52. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1027>
- Espada Sánchez, R. (1997). *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Esta noche será la función del Ballet Nacional. (1944, 31 de mayo). *El Tiempo*, p.3.
- Estrenarán en el Colón el Ballet “El Dorado”. (1970, 19 de mayo). *El Tiempo*, p.29.
- Exposición Nacional (1944.3, 20 de enero). Teatro Bolívar, hoy jueves 5.45 pm. Última función del Ballet Nacional. [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p.3
- Fernández Piedrahita L. (1881). *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada: a las S. C. R. M. de Carlos Segundo rey de las Españas y de las Indias*. Imprenta de Medardo Rivas.
- Francisco Zea, L. de (coordinador) (1991). *Manual de coreografías de la zona Andina. Colombia*. Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros, Junta Nacional de Folclor.
- Fuenmayor, A. (1944, 8 de julio). La cumbia. *Sábado: semanario al servicio de la cultura y de la democracia en América*, p.11
- Gabelo3090 (2011, 16 de septiembre). *Ballet Folklórico Danzarte “Antioquia vive la danza 2011”*

- El Dorado [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uBX7euBcDI0>
- Garai, A. (2005). *La Exposición del Centenario: una narración a una narrativa nacional. La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pp.42-64
- García Ángel, A. (2013). *La verdad del cronista. García Ángel, Cronistas de Indias en la Nueva Granada (1536-1731)*. Idartes.
- García, A. (1945). *El indigenismo en Colombia, génesis y evolución* [Archivo pdf]. [https://www.icanh.gov.co/recursos_user//ICANH%20PORTAL/SUBDIRECCIÓN%20CIENTÍFICA/ANTROPOLOGIA/Bollet%20de%20arqueolog%20C3%ADa/V1pag51-71\(1\).pdf](https://www.icanh.gov.co/recursos_user//ICANH%20PORTAL/SUBDIRECCIÓN%20CIENTÍFICA/ANTROPOLOGIA/Bollet%20de%20arqueolog%20C3%ADa/V1pag51-71(1).pdf)
- García, E. (1938, 28 de agosto). “De Bacatá a Santa Fe” en nuestro Teatro. *El Siglo*, p.8.
- García, K. (2014). La danza folclórica entre lo performático y lo sistemático. En *Pensar con la danza* (pp. 305-309). Ministerio de Cultura, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Gil Tovar, F. (1968, 14 de julio). ¡Ay los “trajes típicos nacionales”! *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, p. 6.
- Godard, H. (1990). A propos de théories sur le mouvement. *Marsyas*, p. 16.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. En Michel, M. y Ginot, I. *La danse au XXème siècle*. Bordas.
- Gómez Londoño, A. M. (Ed). (2005). Lo muisca: el diseño de una cartografía de centro. Chigys Mie: el mundo de los muiscas recreado por la condesa alemana Gertrud von Podewils Dürniz. *En Muisca: representaciones cartográficas y etnopolíticas de la memoria* (pp. 248-297). Pontificia Universidad Javeriana.

- González Cajiao, F. (1977). Atabí, primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombinas [archivo PDF]. *Latin American Theatre Review*, 11(1), 75-80. <https://core.ac.uk/download/pdf/162637497.pdf>
- González Cajiao, F. (1986). *Historia del Teatro en Colombia*. Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones.
- González, J. (2010, 2 de julio). *Ballet Vallenato del Cesar 2* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sF96BqEo3Ao>
- González Méndez J.A. (1928). *El Rey del Baile. Cartilla de Terpsícore o Tratado de bailes moderno* (2a. ed). Tipografía Ancovar.
- Guarín Martínez, O. (2005). De bárbaros a civilizados: la invención de los muisca en el siglo XIX. En A.M. Gómez Londoño (Ed), *Muisca: representaciones cartográficas y etnopolíticas de la memoria* (pp. 229-246). Pontificia Universidad Javeriana.
- Guerra, G.T. (2020, 29 de junio). Sonia Osorio: Colombia en un ballet. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/sonia-osorio-colombia-en-un-ballet-CD3036361>
- Guerra, R. (2010). *Teatralizar el Folclor*. En *Siempre la danza, su paso breve'...* Ediciones Alarcos, Consejo Nacional de las Artes Escénicas.
- Gutiérrez de Alba J. M. (1871). *Impresiones de un viaje a América*. Tomo VIII, Expedición al sur, Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/464>
- Guzmán, G. (1956, 22 de septiembre). El Ballet Avirama en el Teatro Colón. *Sábado: semanario al servicio de la cultura y de democracia en América: Movietone Literario y artístico*, p.11.

- Habla Jacinto Jaramillo “se desprecia e irrespeta lo autóctono en la danza” (1971, 18 de octubre). *El Tiempo*, p.11B.
- Habla Jacinto Jaramillo: en el curso de cinco años, Colombia tendrá un gran conjunto de danzas. (1944.1, 20 de enero). *El Colombiano*, pp. 1, 4.
- Habla Sonia Osorio: “Quiero hacer un ballet de talla internacional” (1972, 24 de agosto). *El Tiempo*, p. 7B.
- Henaó Ruiz, Y. (2015). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *Quirón, Revista de estudiantes de historia*. <http://revistafche.medellin.unal.edu.co/ojs/index.php/quiron/article/view/60/92>
- Hanna, J.L. (2005). Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse. En A. Grau. y G. Wierre-Gore (directores), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline* (pp. 105-144). Centre National de la Danse
- Herrera Ángel M. (2005). Muisca y cristianos: del biohote a la misa y el tránsito hacia una sociedad individualista. En A. M. Gómez Londoño (Ed), *Muisca: representaciones cartográficas y etnopolíticas de la memoria* (pp. 152-179). Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera Cardoso, J. (2010). Coreografía del San Juanero huilense. *Conciudadano 59*. <https://conciudadano59.wordpress.com/category/coreografia-san-juanero/>
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2012). *La invención de la tradición*. Crítica
- Hormigón, L. (2010). *Marius Petipa en España (1844-1847)*. *Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet S.L.
- Holton, I. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los andes*. (Mejía de López, A., Trad). Banco de la República.

- Hoy: 9:00 P.M. -Estadio Municipal- Ballet Folclórico de Sonia Osorio (1962.2, 1 de agosto) [Anuncio publicitario]. *Diario del Caribe*, p.12.
- Hoy es “el día de Bolívar” en la Exposición Nacional. (1938, 18 de agosto). *El Tiempo*, p.3.
- Infoamérica (s.f.). La América de Théodore de Bry. Museo de la Comunicación. https://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryviii/bryviii10.htm
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*. Cenidi Danza, INBA.
- Islas, H. (2016). *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. Secretaría de Cultura, INBA, CENIDI Danza.
- Jaraba, E. (1977). *El teatro indígena y campesino* [Archivo PDF]. <https://journals.ku.edu/latr/article/download/301/276/>
- Jaramillo, J. (1968). *Danzas nativas colombianas*. Voluntad, Ltda.
- Jaramillo, J. (1997). *Danzas y cantos de Colombia. Colombia: Fundación de la educación y el trabajo social*. Fesocial.
- Jiménez, E. e Iregui, C. (investigadoras) (1972). *Trajes regionales de Colombia. Colombia: Corporación Ballet de Colombia*. Litografía Arco.
- J. J. E. (1923, 28 de julio). La personalidad de Norka Rouskaya. *El Gráfico*. 3 (654), pp. 863-864.
- Jiménez Torres, A. (1958, 1 de septiembre). Colombia en el exterior. Ballet Zapata. *Cromos*, pp. 53-54.
- Juankmerkdo (2011, 3 de octubre). *Ballet folklórico Calenda – Cartagena, Colombia Precolombina* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S62zhqk0j8cb>
- Kupchik, C. (2008). *La leyenda de El Dorado y otros mitos del descubrimiento de América*. Nowtilus, S. L.

- Lara Romero, H. (2015). *Fiestas y juegos en el Nuevo Reino de Granada: siglos XVI y XVII* [Tesis de Doctorado]. Estudios Sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://virtual.udistrital.edu.co/des/wp-content/uploads/2016/05/Fiestas-y-Juegos-en-el-Nuevo-Reino-de-Granada.pdf>
- Langebaek C. H. (2005). Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos XVI y XVIII. En A. M. Gómez Londoño (Ed), *Muisca: presentaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Launay, I. (2020). *Danzas de repertorio I. Poéticas y políticas*. Stella Cometa S.L. Ediciones Mahali.
- Leal, C. (2014). Música, raza y religión: el currulao del Pacífico sur colombiano. En F. Purcell y R. Arias Trujillo (Eds.), *Chile – Colombia. Diálogos sobre sus trayectorias históricas* (pp. 109-135). Ediciones Uniandes
- Lecomte N. (2014). *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*. Centre National de la Danse.
- Lindo de las Salas, M. (2010). *La danza conceptos y reflexiones*. Universidad del Atlántico.
- Londoño, A. (1995). *Baila Colombia, Danzas para la educación*. Universidad de Antioquia.
- Londoño, A. (1998). *Danzas Colombianas*. Universidad de Antioquia.
- Londoño, A. (2011). *El cuento de la danza, de la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*. Topográficas Ltda.
- López Guevara, M. (1958, 15 de noviembre). Nuestras leyendas antes de la historia. La princesa Anachue. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, p. 2.
- López Macías, I. (2014). Alegorías republicanas, un reflejo

- de Colombia en el siglo XIX. *De memoria*, (10). https://issuu.com/archivodebogota1/docs/revista_de_memoria_nº._10_b
- López Rodríguez, F. (2016). *Espejismos de la identidad coreográfica: estética y transformaciones de la farruca*. Academia de las Artes de España. www.academia-delasartesescenicas.es
- Los Danzantes Industria Creativa y Cultural (2018, 13 de noviembre). *El Cacique Dorado* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zsQjDwBpoMQ>
- Louijine, N. (2004). La danse de caractère ou la recherche d'un temps présent. *Free*. <http://auguste.vestris.free.fr/Essays/Caractere.html>
- Louijine, N. (2015). *La danse de caractère ou ces personnages qui dansent* [Síntesis de proyecto]. CND. http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides
- Luc, R. (2011). *La valse dans tous ses états. Petite histoire de la valse et de ses compositeurs dans le monde*. L'Harmattan.
- Lucía. (1944, 18 de enero). Ballet Nacional. *El Colombiano: Guía Artística*, p. 6.
- Luz, M. (1970, 2 de junio). “La Gaitana” ¿Reparación a una raza? *El Espectador*, p. 1B.
- Mächler Tobar, E. (2010). La Gaitana: preludeo a una biografía a la espera. *Cahiers du CRICCAL*. 40, 55-68. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_40_1_1901
- Maestro de baile (1839, 13 de enero). *La Bandera Nacional*. (66), 64.
- Maldonado Vélez, J. C. (2019). *La danza folclórica en Antioquia. Obra de arte para la escena*. Ministerio de Cultura, Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.
- Martínez Carreño, A. (2003, diciembre). Valses y

- Revoluciones. *Credencial Historia* (168). Banrepcultural. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-168/vales-y-revoluciones>
- Martínez, G. (2005). La danza folclórica tradicional en Bogotá (1950-2003). En *Memorias de danza. Danza Clásica y tradicional colombiana* (Tomo III, pp. 89-201). Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT.
- Martínez, L. E. (1938, 28 de agosto). Interpretación del drama de “Bacatá a Santa Fe”. *El Siglo*, p.8.
- Martínez, M.C. y Rodríguez, A. (productores) [Producciones musicales Mar] (2006). *Delia y Manuel Zapatata Olivella. Vida y obra. In memoriam* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VtYmQrOIBlM>
- Marulanda, O. (1984). *El folclor de Colombia, práctica de la identidad*. Artestudio Editores.
- Masbono (2014, 5 de agosto). *Generaciones. Ballet Folclórico Tierra Colombiana* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FMM3DshP2f8>
- Medina Barrera, E. (1958, 9 de junio). La Escuela de Sonia de Obregón. *Cromos*, p. 63.
- Melo, J.O. y Collazos, O. (2008). Conversando sobre la cultura de los sesenta. En G. Zalamea (Ed.), *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas* (pp. 18-39. 2º semestre). Universidad Nacional de Colombia. Cátedra Marta Traba.
- Merlin Ensemble en homenaje a los Bach (1984). *El Tiempo, Agenda Cultural*, p. 5B.
- Moreno, M. (s.f.). Fernando Urbina y Ana María Mejía, Tierra Colombiana (televisión) [Fotografía]. *Colección Privada Fernando Urbina, Ballet Folclórico Tierra Colombiana*.
- Moreno Muñoz, M. J. (2010). *La danza teatral en el siglo*

- XVII. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Murillo, E. (1936, 2 de mayo). Bailes colombianos puestos por la nobleza española en la exposición de Sevilla. *Cromos*, p. 12.
- Museartes (s.f. 1). Fernando González Cajiao. Discurrir sobre los ancestros. Obras de teatro. *Museo de las Artes Escénicas de Colombia*.
<https://www.museartes.net/fgc1?pgid=jummy-jw4-6bf99808-6401-4e54-8efb-ef34cd965d8d>
- Museartes (s.f. 2). Maestro del buen contenido. Cronología de Carlos Emilio Campos “Campitos”, 1906-1984. *Museo de las Artes Escénicas de Colombia*. <https://www.museartes.net/campitos>
- Música costeña en el escenario del Colón. (1962, 4 de julio). *El Tiempo*, p. 12.
- Noticias Caracol (2015, 31 de julio). *A Cali llega el esplendor del ballet con las ‘Memorias del Dorado’*. <https://noticias.caracol.com/entretenimiento/a-cali-llega-el-esplendor-del-ballet-con-las-memorias-del-dorado>
- Nueva etapa en el Ballet de Colombia. (1972, 25 de noviembre). *El Tiempo*, p. 9B
- Obando, G. (2016, 25 de agosto) *La Leyenda del Dorado* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0iAuny5QTvg>
- Ocampo López, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Imprenta Departamental de Manizales.
- Ocampo López, J. (2004). *Música y folclor de Colombia* (8a ed). Plaza & Janés Editores Colombia S. A.
- Ochoa Escobar, F. (2017). La cumbia en el Carnaval de Barranquilla, construcción de un metarelato. *Encuentros*, 15 (3). <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1097>
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de

- una tradición. *Revista Musical Chilena*. <https://revista-musicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886/46956>
- Ochoa, J. S. (2019). Una desconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia. En J. D. Parra Valencia (Compilador), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica S.A.
- Orozco Lucena, N. (2015). *La Leyenda del Dorado. Coreografías colombianas que hicieron historia* [Programa de Mano] Alambique.
- Ortiz Rojas, J. J. (Ed.) (1855). *La Guirnalda. Colección de poesías. I Cuadros de costumbres*. Imprenta de Ortiz y Compañía, segunda serie.
- Ortiz Ubillus, J.C. (2012). Crear desde la tradición. En *Asociación Alambique Ontología Cultural* (coordinador). *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al cuerpo, la creación y la memoria* (Parte 3). IDARTES, Asociación Alambique.
- Osorio Lizarazo, J. A. (1978). *Novelas y Crónicas*. Colcultura, selección e introducción Santiago Mutis Durán.
- Osorio Lizarazo, J. A. (1940, 21 de enero). Revista de la ciudad. Alirio Caycedo Álvarez el hombre que durante 35 años ha enseñado a bailar en Bogotá. *El Tiempo*, sección 2, 2-3.
- Osorio, S. (1972, 18 de agosto). Turismo y folclor. *El Tiempo*, p. última C.
- Osorio, B. (1997). *La Gaitana, de Oswaldo Díaz Díaz: del mito colonial a la historia del siglo XX* [Archivo PDF]. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/14/osorio_betty_ponencia3.pdf

- Osorio, S. (1973, 13 de mayo). París conoció la cumbia colombiana. *El Tiempo*, p. 3B.
- Ospino Rangel, R. (2015). *La cumbia y el mestizaje musical*. Fundación Magdalena, <http://fundacionmagdalena.blogspot.com/2015/07/la-cumbia-y-el-mestizaje-musical.html>
- Páez, D. (2015). El renovador de la danza. En J. Naranjo (Ed.), *Panorama, 46 maneras de hacer arte en Bogotá* (pp. 212-215). Alcaldía Mayor de Bogotá, Rey Naranjo Editores,
- Parra Gaitán, R. (2008). Algunas reflexiones sobre la danza tradicional. En N. Orozco (coordinadora) *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Ministerio de Cultura.
- Parra Gaitán, R. (2015). *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Ministerio de Cultura.
- Parra Gaitán, R. (2019). *Revelaciones: un siglo de la escena dancística colombiana*. Ministerio de Cultura. <https://issuu.com/plandanza/docs/revelaciones-unsigloesce-nadancisticacolombiana>
- Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación*. Conaculta, Fonca.
- Patrimonio Fílmico (s.f.). La leyenda de El Dorado. *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*. <https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=182864>
- Peña, A. (2015, 17 de abril). Teófilo Potes, 40 años de su partida física. *Soy de Buenaventura*. <https://www.soydebuenaventura.com/articulos/teofilo-roberto-potes-40-anos-de-su-partida-fisica>
- Peña, L. D. (1944). La danza en Colombia. *Revista de las Indias* (64), 375-381.
- Pérez, A. M. (1987). La pasión según Satanás. *Boletín*

- Bibliográfico*, 24(10), 60-80.
- Pérez Arbeláez, E. (1959). El Currulao. *Revista Colombiana del Folclor*, (3), 95-100. Imprenta Nacional.
- Pérez, F. (2018, 15 de diciembre). *Ballet folclórico del Llano, Leyenda del Dorado, en vivo*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hyVNR-b1LGn0>
- Pineda García, M. M. (2013). *Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)*. [Archivo PDF]. http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara3_07_Pineda.pdf
- Plaza de Toros (1938, 18 de septiembre). Grandioso festival de Arte Nacional. El Ballet Vienés y los Meloparodistas [Anuncio publicitario]. *El Tiempo*, p. última.
- Podewils-Dürniz G. Condesa (1930). Chigys Mie (cosas pasadas). Leyendas chibchas inspiradas por crónicas españolas (Restrepo Millán, J.M, Trad.). *Cromos*.
- Por fin, ballet colombiano. (1973.1, 14 de noviembre). *El Tiempo*, p.1.
- Potes, T. (1975.1). Intervenciones del maestro Teófilo Potes en el 1er Foro Nacional de Folcloristas. *Aleph*, 10, enero-marzo, 13-18.
- Potes T. (1975.2). Tres trabajos inéditos del maestro Teófilo Potes. *Aleph*, 13, IV trimestre, 18-23.
- Prat Frerrer, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, (2), 229-248.
- Prokosch Kurath, G. (2005). Panorama de l'ethologie de la danse. En A. Grau y G. Wierre-Gore (directores), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Centre National de la Danse.
- Ramírez, C. (2019, 13 de octubre). *Baile colombiano Leyenda el Dorado 2* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s-KcEzQYwBI>

- Ramos Smith, M. (1991). *El ballet en México en el siglo XIX, de la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. Patria S.A. Sello Alianza Editorial.
- Rechazo (1944, 22 de marzo). *El Tiempo, Noticiero Cultural*, p.5.
- Republicana Radio (s.f.). Cuando la llanura despierta. Espectáculo de danza tradicional. *Republicana Radio*. https://republicanaradio.com/invitaciones_eventos/cuando-la-llanura-despierta/
- Restrepo A. J. (1955). *El cancionero de Antioquia. Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas; tonadas típicas campesinas, relatos y bailes populares, recogido y publicado por Benigno A. Gutiérrez*. Bedout.
- Restrepo, L. F. (2006). “Infausto teatro de sombras”: la persistencia del trauma de la conquista en los dramas de Fernando de Orbea, Manuel Castell y Fernando González Cajiao. *Estudios de Literatura Colombiana*, (18), enero-junio. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/17392/15002>
- Reyes Posada, C. J. (2008). *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Rocha Castilla, C. (1959, 24 de junio). Orígenes de la fiesta de San Juan. *El Tiempo*, sección 2, p .1 y 9.
- Rodríguez Freyle, J. (1636). El Carnero. *Scribd*. <https://es.scribd.com/doc/93143117/Rodriguez-Freyle-Juan-El-Carnero>
- Rodríguez Parra, H., Achury Valenzuela, D., Azula Barrera, R., Samper, D., González Vélez, t. y Varela, J.P. (1930, 15 de junio). Monografía del Bachué. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*.
- Rodríguez Rojas, J. M. (2018). *El indigenismo de Gregorio Hernández de Alba desde su archivo epistolar* [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de

- Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76699>
- Romero Flores J. (2016). De la extirpación a la folklorización: a propósito del continuum colonial en el siglo XXI. *Estudios artísticos: revista de investigación creadora*.
<https://doi.org/10.14483/25009311.10246>
- Rumold, I. (2012). Del Ballet del Atlántico al Ballet Nacional de Colombia “Sonia Osorio”, *Huellas*, (92) (93), 60-88.
- Sala de concierto de San Ignacio (1997, 24 de mayo). *Atabi o la última profecía de los Chibchas* [Programa de mano]. Instituto Folclórico Colombiano.
- Salas de Rico, R. (1996). *El sanjuanero tolimense. Estudio comparativo de la más representativa expresión folclórica*. Universidad del Tolima, Corporación Folclórica del Tolima, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y la Artes del Departamento del Tolima.
- Salas de Rico, R. (1999). El sanjuanero tolimense. Coreografía de Inés Rojas Luna. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 6(19), 171-180.
- San José Lera, J. (2015). Ludebant coram Deo. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus (siglo XVI). *Estudios de literatura*, 6, 129-158. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5095406>
- Sánchez Mejía, H. R. y Santos Delgado, A. (2014). Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional “costeña” y nacional en la obra de Antonio Bruges Carmona, 1940-1950. *Revista de Estudios Sociales*, 49. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/8496>
- Sandino, E. (2015). Chela Jacobo. *La Danza*, (8), 21-22.
- San Pedro en Neiva con presidente opita (1970, 14 de junio). *El Espectador*, p. 1B.
- Sans, J. F. (2012). Baile y poder en la Colombia de Bolívar,

- Ensayos. *Historia y teoría del arte*. Universidad Nacional de Colombia, (22), 136-168.
- Santamaría Delgado, C. (2014). *Bambuco, tango y bolero: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Pontificia Universidad Javeriana, Banco de la República.
- Serrato Gestal, J. (2018, 25 de septiembre). *Ballet Nacional de Colombia un legado de Sonia Osorio* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/291821109?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=48151254
- Silveira, S. A. (2007). El Dorado: el mito de la conquista americana. En A. Rodríguez Basail, G. Landazuri Benítez y M. A. Baeza (coordinadores), *Imaginario sociales latinoamericanos, construcción historia y cultural* (pp. 85-99). Universidad de ciencias y artes de Chiapas, Unidad Profesional “Adolfo López Mateos”, Zacatenco.
- Simón, P. Fray (1891). *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales* (Segunda parte). Casa editorial de Medardo Rivas.
- Soto Hernández, J. E. (2012). *El Diablo en la cultura popular del Caribe colombiano. Del Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla*. La Iguana Ciega.
- Suárez Segura, S. J. (2016, abril). Una crónica divergente del arte moderno: del americanismo a la integración plástica. *Revista Credencial-Historia.*, <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-la-integracion>
- Superintendencia de Notariado y Registro (1977). *Fiesta colombiana, Jornada Notarial de Bogotá*. Ballet Colombiano de Jaime Orozco.
- Suquet, A. (2012). *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Centre National

- de la Danse.
- Tamayo, A. (2011, 24 de abril). La coronación del Zipa. Ballet. *Allegro*.
<https://allegrodanza.blogspot.com/2011/04/la-coronacion-del-zipa.html>
- Teatro Colón (1938, 19 de agosto). Fiesta indígena [Programa de mano]. *Exposición Arqueológica. Bogotá*.
- Teatro Colón (1938, 27 de agosto). Quinto Concierto Sinfónico [Programa de mano]. *Festival Iberoamericano de Música*.
- Teatro Colón (1945, 16 de noviembre). *Liceo Nacional Femenino* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1951, 5-7 y 9-11 de febrero). *Katherine Dunham* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1951, 13 de octubre). *Homenaje a Isabel la Católica en el V centenario de su nacimiento* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1952, 12 de octubre). *Commemoración de los 460 años del descubrimiento de América y los 60 años del Teatro Colón* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1956, 10 y 11 de noviembre). *Estreno del Ballet indo-americano Avirama* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1970). *Ballet Clásico Colombiano. Temporada 1970. En honor del Señor presidente de la República y Señora Cecilia de la Fuente de Lleras* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1984, 21 y 25 al 28 de septiembre). *Ballet Nacional* [Programa de mano].
- Teatro Colón (1989, 15 de septiembre). *Ballet de Colombia. Bogotá: Liga contra el cáncer* [Programa de mano].
- Teatro Tolima (2008, 20 y 21 de junio). *Ballet de Jaime Orozco. Colombia Mágica. Ibagué: Fundación de*

- Ballet Jaime Orozco* [Programa de mano].
- Tena Medialdea, M. D. (2008). Salomanía: la construcción imaginaria de la danza oriental. Extra-vío. *Revista electrónica*. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2250/12881>
- Tío Aníbal (1943, 27 de noviembre). Compañía Nacional de Revistas en el Municipal. *El Tiempo*, p.2.
- Torres Méndez, R. (1860). *El Bambuco*. Ediciones Víctor Sperling. Banrepública, Red cultural del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332>
- Torres Méndez, R. (1860). *Baile de campesinos*. Ediciones Víctor Sperling. Banrepública, Red cultural del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/obra-destacada-baile-de-campesinos-en-la-sabana-de-bogota-ramon-torres-mendez>
- Tortajada, M. (1995). *Danza y poder I (1920-1963)*. CENIDI Danza/ INBA/ CONACULTA.
- Traba, M. (1955, 7 de mayo). Delia Zapata: La bailarina. *Estampa: revista de actualidad gráfica*, 10-11.
- Triana de Vargas, C. (coordinador) (1981). Francisco de Norden, bio-filmografía. *Cinemateca. Cuadernos de cine colombiano*, (3), septiembre. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Triana, G. (1974, 12 de agosto). Una tradición cultural que agoniza. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 1-2.
- Trujillo Cuenca, A. (2000). *Génesis y evolución del baile del sanjuanero huilense*. Fondo de autores huilenses.
- Una nueva academia de ballet en Bogotá, Sonia Osorio. (1961, 13 de marzo). *Cromos*, p. 9.
- Vahos Jiménez, O. (1997). *Danza – ensayos*. Producciones Infinito.
- Valderrama Rentería, C. A. (2013, Julio - diciembre).

- Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano. *Revista CS*, (12), 259-296. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2011-03242013000200009
- Valencia Diago, G. (1970, 7 de junio). El mito de El Dorado en el Ballet de Ana Consuelo. *El Tiempo, Magazín Dominical*, p.8.
- Valencia Diago, G. (1973, 3 de abril). La semana de Colombia: París vio juntos a los más variados personajes. *El Tiempo*, p. 1A.
- Vallejo, A. (1924, 28 de julio). “Salomé” en el Colón”. *El Tiempo*, p.5.
- Velasco, A. (2010). El Torbellino, sus variedades y otras danzas. En *Boyacá. Consejo editorial de autores boyacenses*.
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza, Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Siglo del hombre editores, Ediciones Uniandes.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Editorial de la Universidad de Chicago.
- Wiener, C., Crevaux, Dr., Charnay, D... (1884). *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores*. Montaner y Simón.
- Wikimedia (s.f.). Archivo: Elssler Cachucha.jpg. *Wikimedia Common*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elssler_Cachucha.jpg
- Yépez, B. (1998). Los hilos de la ilusión. Ensayo sobre la utopía del nacionalismo y la identidad musical en Colombia. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. (6), 151-160. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61246>

- Zapata Olivella, D. (1962). La cumbia: síntesis de la nación colombiana. *Revista colombiana de folklor*, 3 (7), 187-204.
- Zapata Olivella, D. (1964), Lo folklórico y lo popular. *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, (2), 4.
- Zapata Olivella, D., Zapata Massa, E. (1990). *Manual de danzas de la Costa Pacífica de Colombia*. Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros, Junta Nacional de Folclor.
- Zapata Olivella, M. (1954, 26 de abril). La Cumbia. El baile del litoral Atlántico. *Cromos*, pp. 12-13, 58.
- Zapata Olivella, M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos (1940-2000)*. Ministerio de Cultura.
- Zerda, L. (1972). El Dorado. *Biblioteca Banco Popular*, 39, tomo 1.

Ficción Dorada

DANZA, FOLCLORIZACIÓN E IDENTIDAD

Esta visita a danzas y piezas coreográficas creadas por coreógrafos nacionales, comprende un periodo que va desde inicios de la década de 1940 hasta finales de la década de 1970, ha implicado un ejercicio de contextualización, análisis y comprensión de las prácticas para la creación de danzas al menos desde tres perspectivas: primera, la perspectiva teórica de la danza como objeto histórico y de los fenómenos culturales y artísticos en que la danza ha marcado su presencia; segunda, la perspectiva de la inserción de la danza en los procesos de identidad de las poblaciones dentro de un contexto histórico y social que enmarca las especificidades del "ser" colombiano, que requiere de una codificación y de características propias a cada danza; y tercera, la perspectiva de la relación entre las manifestaciones coreográficas que han sido relevantes para la danza en el país y la construcción de nacionalidad y de los símbolos que la sustentan, mediante el reconocimiento de las instituciones políticas y culturales en que los acuerdos y las resoluciones han jugado un papel importante.

Perspectivas con las que se puede arriesgar la hipótesis de que las creaciones nacionalistas, como La leyenda de El Dorado, son el resultado de una integración de las estéticas europeas con las temáticas colombianas que han buscado establecer un repertorio coreográfico que identifique la cultura nacional.

ISBN: 978-628-7531-96-3



9 786287 531963



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES

