

**DISCURSOS DANZANTES. SOBRE EL BALLE FOLCLORICO Y
EL RELATO DE LAS IDENTIDADES NACIONALES**

Autor:

ANA CAROLINA AVILA PÉREZ

Directora:

ANA MARÍA CARREIRA

**PROYECTO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR AL
TÍTULO DE MAGISTER EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE**

**UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE
BOGOTÁ
2020**

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.
2. ANTECEDENTES
3. EL BALLEF FOLCLÓRICO Y SUS POSIBLES LECTURAS ESTÉTICAS. CLAVES TEÓRICAS PARA ENTENDER EL FENÓMENO
 - 3.1 Las manifestaciones artísticas como vehículos para representar identidades nacionales
 - 3.2 El problema del mestizaje como noción central en la formación de la identidad colombiana
 - 3.3 El ballet folclórico y la escenificación de la identidad
4. LA ESCENIFICACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL: EL CASO COLOMBIANO.
 - 4.1 La tensión emergente en la escenificación de una identidad: de Zapata Olivella a Kiril Pikieris.
 - 4.2 La tensión desplegada en la escena: de Sonia Osorio a Delia Zapata Olivella:
5. EL CUERPO Y LAS IDEAS QUE SE ASOCIAN A ÉL COMO DETERMINANTE EN EL DISCURSO DE LA DANZA
 5. 1. La indisoluble relación cuerpo – danza
 - 5.2. La consideración de raza y el lugar de las manifestaciones sensibles de acuerdo con ella
 5. 3. Los intersticios dentro del ballet folclórico
6. CONCLUSIONES
7. BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

El presente trabajo explora la noción del ballet folclórico como realización dancística que configura imaginarios en relación a las identidades nacionales, en base a referentes latinoamericanos. Se proponen algunas claves teóricas para revisar los alcances de esta categoría usada para nombrar danzas, cuyo propósito es la escenificación de construcciones identitarias complejas como el mestizaje. Estos conceptos se movilizaran a través del análisis de tres casos específicos de la danza en Colombia entre las décadas de 1950 a 1970 aproximadamente, y finalmente se problematizaran las estrechas relaciones que existen entre las nociones de cuerpo, sus connotaciones respecto a lo racial y las formas como esto influye de manera directa en la categorización de fenómenos dancísticos.

Palabras claves:

ABSTRACT

This paper explores the notion of folkloric ballet as a dance performance that shapes imaginary in relation to national identities, based on Latin American references. Some theoretical clues are proposed to review the scope of this category used to name dances, whose purpose is the staging of complex identity constructions such as “mestizaje”. These concepts will be mobilized through the analysis of three specific cases of dance in Colombia between the 1950s and 1970s, and finally the close relations that exist between body notions, their connotations regarding race and forms will be problematized how this directly influences the categorization of dance phenomena.

Key words:

1. INTRODUCCION

La historia de la danza en Colombia está siendo escrita y pensada a partir del análisis de casos puntuales que marcan hitos en el desarrollo de esta disciplina. Particularmente en los últimos años se ha despertado el interés en el medio académico en torno a la consolidación y análisis de archivos particulares, y su lectura a la luz de los movimientos que los hitos generaron. Estos ejercicios de historiar y analizar la danza han sido realizados por bailarines e investigadores que encuentran en este campo desarrollos contemporáneos del pensamiento estético en el país.

No ha sido esta la historia del estudio de las manifestaciones de danza denominada folclórica en unos casos y tradicional en otros. La historia y análisis de estos fenómenos están relegados a la curiosidad de folclorólogos e investigadores empíricos que ven en estas manifestaciones evidencias contundentes de la memoria de nuestros pueblos, la supervivencia de legados ancestrales y nuevas formas de relato que han sido forjadas en las sociedades rurales del país. Por su estrecha relación con lo que se ha considerado como desarrollos culturales, vistos desde la antropología, se les ha negado la posibilidad de una lectura desde la estética o con las consideraciones que implica enunciarlos como desarrollos artísticos.

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

bailarán 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.

Para comprender los desarrollos que hoy son considerados como casos ejemplares de danza en el país, hay que indagar sobre el fenómeno del ballet folclórico y la escenificación de lo folclórico como tal, en sus estrategias y visiones. Los casos propuestos para este análisis son reconocidos por un amplio sector social como de alto valor artístico y estético, así como exponentes a nivel internacional de nuestra identidad colectiva.

Por otra parte, habría que mencionar un factor fundamental en la importancia del fenómeno del ballet folclórico como desarrollo ejemplar y ejemplarizante para la danza en el país, y es el hecho de que a través de él se pone en marcha una noción de cuerpo que habla del mestizaje validado como discurso de nación. Las piezas de ballet folclórico y la escenificación del folclor están fundamentadas en la representación de una identidad nacional, que, si bien se presenta en cuadros diferenciados por danzas provenientes de distintas regiones, apela a la presentación de un cuerpo mestizo como vehículo y repositorio de todas estas formas de danza indistintamente.

En una primera parte, este análisis establece categorías posibles para comprender la aparición y apropiación del fenómeno del ballet folclórico, como forma de danza nacional. Por otra parte, pretende ubicar el análisis en el plano de los estudios estéticos, en tanto propone un marco teórico que relaciona teorías del arte latinoamericano a partir de los discursos decoloniales y la teoría de la danza, a fenómenos de la danza en Colombia.

La posibilidad de revisar los fenómenos de la danza relacionada con lo folclórico, sea desde el ballet folclórico como tal o sus formas de escenificación, desde una perspectiva decolonial

nos permite estudiarlos y plantear otras lecturas frente a las formas impuestas desde la colonialidad del conocimiento en relación a las artes y la cultura.

Las estéticas decoloniales descolonizan los conceptos que han definido el arte y le han dado sentido a las manifestaciones que se han consolidado como hitos en los distintos lenguajes artísticos, a la luz de la comprensión de otras formas de leer la historia social y de las comunidades de nuestros territorios, y para el caso de la historia de las distintas artes, nos permite hacer preguntas nuevas para enfrentar las formas occidentales del ser, ver, sentir y hacer la danza, para el caso de este trabajo, y sus manifestaciones en el tiempo.

En razón a ello, el último tema de este trabajo es un ejercicio de análisis en relación con el problema del cuerpo presentado por el ballet folclórico como encarnación los discursos de la nación, el cuerpo que encarna ese discurso y moviliza y legitima imaginarios sobre lo que somos como sujetos culturales, en contraposición con las etiquetas y formas de nombrar otras danzas y otros cuerpos. El análisis implicará plantear nuevas preguntas sobre las formas en las que se conciben y nombran las manifestaciones artísticas y dancísticas en relación directa con las nociones relacionadas con identidades étnicas de los sujetos que bailan.

2. ANTECEDENTES

El fenómeno del ballet folclórico en Colombia no está aún asociado a ningún análisis formal o estudio de tipo estético o historiográfico, en tanto es un tema sujeto a la dinámica de la industria cultural, y esta no tiene lugar en los centros de formación de pregrado en danza en el país. Su campo de acción está en los circuitos donde circula la producción del entretenimiento (teatros, festivales nacionales e internacionales, eventos públicos y privados, invitaciones auto gestionadas por las compañías de danza). Por otro lado, las formas de escenificación de lo folclórico han estado sujetas a ser comparadas o tender a ajustarse al modelo del ballet folclórico para entrar dentro de la programación de circuitos de circulación de la danza en el ámbito regional, nacional o internacional.

Si bien este fenómeno no ha sido sujeto de un análisis teórico o formal que nos permita rastrear un planteamiento previo, si hay algunos intentos por definir qué es ballet folclórico y puntualizar sus características. Posiblemente esto se deba a que en los centros de formación de nivel superior en danza el ballet folclórico carece de lugar y por ende, no es objeto de estudio desde perspectivas que lo relacionen con discursos teóricos, y el estudio de lo folclórico en la danza sigue sujeto al aprendizaje de estructuras coreográficas referenciales de las identidades regionales sin miradas teóricas o estéticas de estos desarrollos.

La profesora María Teresa Schlegel, cuya tesis doctoral de Antropología para la Universidad Nacional se sustenta en el análisis de un caso concreto de este género de danza, nos dice lo siguiente:

Los Ballets Folklóricos Nacionales, a pesar de su incuestionable importancia en la configuración de las naciones-estado han recibido muy escasa atención en la academia. No lo es menos el caso de Sonia Osorio y su grupo cuya valoración ha estado signada por su

señalamiento como expresiones folklóricas inauténticas que se ven reforzadas con estigmas de consumo y banalidad dado el vínculo que sostuvo por muchos años el Ballet de Colombia y el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena. (2016, 31)

Más aún ahonda en este análisis así:

La obra de Sonia Osorio que está enmarcada en la constitución de 1886, marca el tránsito hacia lo que Peter Wade (2002) ha llamado la costañización de la identidad nacional. Por ello, probablemente no es posible seguir a Sonia Osorio en la actualidad en la poética -la estética en el arte-, sino en la prosaica, -la estética en la vida cotidiana- “que ha sido crucial en los procesos de fraguado de los estados modernos” (Schlegel citando a Mandoki, 2006, 26)

Para comprender el lugar que tendría el fenómeno en la historia de la disciplina en términos teóricos, podemos apoyarnos en el análisis propuesto por Carlos Pérez Soto en “Proposiciones en torno a la historia de la danza”, quien ubica los géneros conocidos de danza en marcos que permiten comprenderlos a la luz de una propuesta historiográfica basada en relacionar el fenómeno dancístico con el núcleo humano que lo genera y sus características, más que en ubicarlos en líneas de tiempo que se van desplazando de un lugar a otro.

En relación con el ballet folclórico, y en general a la escenificación del folclor, hace tres consideraciones que nos permitirían ubicar el fenómeno:

1. El ejercicio del folclor siempre está ligado a un ejercicio de nostalgia, en tanto implica una vuelta a un lugar originario de la producción de danza, con el objetivo de preservar algo que “debe ser mantenido y proyectado”. Frente a esto es dable mencionar que el autor no considera este como un asunto menor, sino por el contrario, como un motor importante de desarrollo para la danza que luego tendrá implicaciones en la aparición de escuelas y estilos de danza que deben responder a las demandas de los lugares donde los pueblos quieren verse representados a sí mismos en un escenario.

2. Lo que surge de estas representaciones nostálgicas de danzas de pueblos es considerable como creación más que como rescate, sujeto a todas las variables que pueden afectar la puesta en escena concebida desde un contexto urbano y su forma de interpretar el contexto rural. Pérez Soto señala de manera importante que estas “creaciones tienen un valor por sí mismas, sobre todo porque están al servicio de políticas determinadas, que no tienen nada de inocentes” (Pérez Soto, 2008: 45).

3. La aparición del ballet folclórico propiamente dicho, como una invención rusa, en los años 40, por Igor Moiseyev,

...en que una corporalidad esencialmente académica es puesta al servicio de coreografías que tienen temas y motivos folclóricos fuertemente estilizados, en el marco de creaciones musicales y vestuarios que tienen también el mismo carácter. Las múltiples giras internacionales del ballet folclórico soviético dirigido por Moiseyev, y el enorme éxito que obtuvieron¹ (que revela la persistencia de la nostalgia campesina en los públicos urbanos masivos durante el siglo XX) convencieron muy rápidamente a gobiernos y agencias oficiales de turismo, y dieron origen a lo que ya en los años 70 se convirtió en la presentación obligada de países y regiones por todo el mundo. El baile folclórico en general, y el ballet folclórico en particular, se convirtieron, como ya he indicado, en una de las principales formas de la danza contemporánea en todo el mundo (Pérez Soto, 2008, 46).

Ahora bien, la aparición del término es importante para comprender el desarrollo de la danza nacional en el estado en que la hoy la reconocemos, pues es parte de las definiciones que el sector de los hacedores de esta disciplina han usado sistemáticamente para referirse a un número importante de grupos y desarrollos de danza en todo el territorio nacional. Prueba de ello es la enunciación de la categoría ballet folclórico en el Plan Nacional de Danza 2010-

¹ Sobre el sentido político y el éxito del ballet dirigido por Moiseyev se puede consultar el texto de Anthony Shay: *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, representation and power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

2020², documento que estructura la política pública colombiana para el sector de la danza de manera diferencial frente a otras disciplinas del arte.

En este documento, el estado hace una caracterización de la danza en Colombia donde “presentan algunos de los géneros más reconocidos en el panorama nacional”. En el género de Danza Folclórica se agrupan todas las modalidades que:

Recogen la expresión dancística de las comunidades de una región particular en donde la danza es parte viva de la tradición; su ejecución se asocia a hechos cotidianos, celebraciones que vinculan a todos los miembros de la comunidad y que no necesariamente se escenifican para un público ni son ejecutadas por profesionales; sin embargo, este género ha contado con importantes desarrollos configurando modalidades y especializando su práctica. → Modalidades: tradicional, de proyección, ballet folclórico (Minicultura, 2009, 53).

La sola mención del fenómeno que compete a este análisis como una modalidad del género más reconocido para el gremio de la danza en el país ya nos habla de un impacto social, económico y cultural ligado a esta forma de expresión. Es importante decir que la caracterización propuesta por el Ministerio de Cultura está relacionada con la asignación de recursos y visibilidad de estrategias en tanto este ejercicio de política pública fue resultado de una conversación sostenida con los representantes del sector de la danza con el gobierno para lograr establecer criterios para aplicar una política pública específica sobre un sector que obedece a unas condiciones puntuales.

Reconocer el ballet folclórico como una modalidad asociada al género más reconocido para los danzantes del país implica darle un lugar visible como desarrollo ejemplar para la danza en Colombia. A partir de allí se puede pensar que el análisis de esta modalidad es importante

² Ministerio de Cultura. Para un país que baila. *Lineamientos del plan nacional de Danza 2010-2020*. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanza2aEdicion.pdf>

en tanto está asociada a un sector importante de la población, los hacedores de la danza que, a pesar de su visibilidad, no han sido tomados en cuenta en investigaciones y propuestas teóricas de la comunidad académica.

Sobre cómo se ha definido para el sector de la danza del país el ballet folclórico desde sus hacedores, se puede citar más específicamente el texto de Juan Camilo Maldonado Vélez, quien fuera director del Ballet Folclórico de Antioquia - BFDA por más de 10 años. Su trayectoria como director de piezas, bailarín y pedagogo le obligó a estructurar un cuerpo de textos que en su conjunto constituyen la tesis de pregrado en la Licenciatura en Formación Artística “Iniciación Artística para Niños entre Seis y Ocho años por Medio de la Danza”, presentada para la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en 2001. Esta tesis tiene por objeto conceptualizar sobre el proceso de enseñanza de la danza en la Escuela de Danza del BFDA, para lo cual Maldonado propone una categorización de los fenómenos relacionados con lo tradicional y lo folclórico, y finalmente propone una definición de ballet folclórico. En una ponencia titulada “Reflexiones Acerca de la Danza Tradicional, Su Proyección y Tendencias”, Maldonado señala:

Ballet Folclórico, es una compañía que lleva a escena la danza folclórica de un país apoyada de la estilización, que surge de la creatividad del coreógrafo o Director, el respaldo teórico de su estructura organizacional (equipo de trabajo, procesos), la integración de las técnicas académicas de la danza tanto en la formación de sus bailarines como en su desempeño, el uso de la enseñanza escénica que han desarrollado la danza clásica, la ópera y el teatro entre otras, donde el concepto producción toma gran importancia como herramienta que integra orgánicamente cada componente que participa en los procesos de creación pre producción y post producción de la puesta en escena, además de la concepción de la danza como espectáculo dinámico dirigido a un grupo de espectadores (2012, 8).

A partir de esta cita podemos inferir que la noción de Ballet folclórico en el país ha estado particularmente asociada a desarrollos de compañías que escenifican sus propuestas de danza haciendo uso de técnicas al servicio de la puesta en escena. Esto implica otras fuentes que obviamente influyen y transforman la escenificación de las tradiciones y danzas de un pueblo. De allí que sea necesario preguntarse por el fenómeno ballet folclórico y la escenificación del folclor a la luz del análisis de casos puntuales sobre el género de danza en cuestión, son lo que han dado forma a la experiencia que tenemos de ballet folclórico en el país, y más allá aún, han configurado un imaginario de cuerpo que corresponde a una identidad nacional.

En consecuencia, y por lo anteriormente citado en relación con la escasez de referencias y análisis sobre el ballet folclórico en el país, es importante mencionar los antecedentes en torno al estudio de los casos propuestos para este ejercicio de pensamiento, a saber: El Ballet Nacional de Colombia dirigido por Sonia Osorio y el Ballet Folclórico de Antioquia.

Sobre el Ballet Nacional de Colombia – BNC, la información que se puede encontrar está dispersa en notas de prensa que referencian algunos momentos de su trayectoria, y de manera más extensa, información sobre la vida y obra de Sonia Osorio su fundadora e ideóloga. El ejercicio más estructurado que se encuentra a la fecha es la Tesis Doctoral en Antropología para la Universidad Nacional de Colombia de la profesora María Teresa Schelgel, “La fémica y la danza como experiencia de Nación”, donde explora y plantea preguntas sobre el tránsito que recorre Osorio entre un hecho tradicional y su escenificación sometiéndola a la lógica del espectáculo, plantea la noción de la carnavalesca como el modo de proceder de Osorio sobre la identidad nacional, y propone un análisis en relación a la figura de *fémica* , , la teatralización de la deseabilidad de una mujer hiperfemenina de poder, bajo la inspiración de la reina y en una puesta en escena de identidades gay (2016, IX).

A propósito del Ballet de Sonia Osorio, la profesora Schlegel presenta de manera concreta el caso de esta forma:

La narración escénica de la Nación colombiana que se fue fraguando en el Ballet de Colombia de Sonia Osorio desde la segunda mitad del siglo XX, representó al país dentro y fuera de sus fronteras por más de cincuenta años. Ha sido celebrada con innumerables reconocimientos en el campo de la danza, y replicada por numerosos grupos no solo en Colombia. Incluso ha robustecido el entrañable personaje de la reina colombiana en la vida cotidiana de tal manera que sus vestidos, secuencias de movimiento y estilo, así como una manera peculiar de moverse y presentarse como fémica, hacen parte de numerosos festejos y celebraciones de ser colombiana. De igual manera y en especial desde que se configuró el Ballet de Colombia hacia los años setenta bajo el gobierno de Misael Pastrana Borrero (1970-1974)⁵⁸, ha sido objeto de férreas resistencias y cuestionamientos por parte de sus contendores. Probablemente sea el único grupo de danza en Colombia que logró obtener del Estado recursos para financiar su nómina por largos períodos de tiempo. También es el único homenajeado por sus cincuenta años de labor con una emisión de estampillas de los Servicios Postales Nacionales y con la Cruz de Boyacá concedida a Sonia Osorio a manos del expresidente Álvaro Uribe en el año 2010 (2016, 94).

En cuanto al Ballet Folclórico de Antioquia, la información que se encuentra está restringida a artículos de prensa donde se reseña la trayectoria de la compañía y se mencionan algunas participaciones relevantes en eventos públicos. La información institucional presente en su portal de internet y el ejemplo ya citado anteriormente, producto de la conceptualización de quien fuera uno de sus directores artísticos.

3. EL BALLETO FOLCLORICO Y SUS POSIBLES LECTURAS ESTÉTICAS

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 la escena unas versiones de esas ideas.

Para comprender cómo la representación de la identidad de una nación y la construcción y difusión de imaginarios en los pueblos es un tema fundamental en el desarrollo de las artes en Latinoamérica, podemos situarnos en los planteamientos que se han hecho desde los estudios decoloniales en los últimos años, que indican cómo el arte y sus manifestaciones juegan un papel fundamental en modelar la relación del individuo con la idea de nación y en la construcción de subjetividades que permiten al individuo identificarse con una idea noción como “mestizaje”.

3. 1. Las manifestaciones artísticas como vehículos para representar identidades nacionales

Partamos de considerar que la idea de nación aparece en las historias recientes de Latinoamérica como una necesidad provocada a partir de la constitución de sistemas de gobierno independientes. La independencia inicia como un estado supuesto de

autodeterminación en materia política, que implica la necesidad de organizar la sostenibilidad financiera y un orden social que responda a esta idea de territorio independiente. Todos estos ejercicios inevitablemente conducen a los territorios independientes a generar proyectos de nación que encausen todos los esfuerzos de orden cívico, político, militar y económico para un mismo fin. Así la idea de nación aparece como un constructo ideológico y sensible que se requiere para forjar una relación particular con un abstracto, del individuo con el colectivo. Para el caso colombiano, y en relación al lugar de las artes vivas o representativas en el lugar de la construcción de nuestras identidades nacionales, Peter Wade explora en su libro *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia* (2002), las construcciones conceptuales que dan lugar a la comprensión de un fenómeno como la expansión de la música *costeña* en todo el país como un proceso que evidencia distintos momentos de relación de los sujetos y colectivos del país con las ideas de identidad, lo negro, el costeño, a partir del lugar que ocupa la música tropical en la sociedad.

El autor expone de manera completa algunos problemas que sirven de marco de referencia para la presentación del caso de la danza como mediador de estas construcciones sobre identidad, raza y nación, sin referirse directamente a ellas, más inevitablemente presentes por la indisoluble relación música y baile, así como el lugar del cuerpo en estas expresiones. Se tomarán algunos aportes de este estudio como marco de referencia por la cercanía con el planteamiento de este ejercicio y porque organiza de manera sucinta marcos previos en función de la construcción de argumentos sobre identidad, nación y mestizajes situados particularmente en Colombia, desde un lenguaje del arte que es la música.

En esta investigación el autor plantea como primera medida la homogeneidad como un componente importante para el surgimiento de una nación moderna en tanto esto contribuye

a diluir las particularidades del individuo en un colectivo, que se identificará como nación. Sin inocencia alguna, evidencia como el ideal del discurso nacionalista se ubica en la homogeneidad y una erradicación de diferencias internas de clase, raza o religión como una consecuencia de ello. Una *pedagogía nacionalista*³ implicaría una doble mirada hacia una modernidad donde la idea de nación es movilizadora, encarnada y apropiada por un colectivo homogéneo que eventualmente reconocería alguna diversidad en sus procedencias pero que se coloca en proyección hacia un futuro donde lo común prima sobre las particularidades. La palanca sobre la que se movería esta supuesta heterogeneidad es el mestizaje como un proceso de siglos de intercambios que han dado a luz este complejo variopinto.

El lugar donde se reconciliarían los orígenes diversos serían las representaciones nacionalistas que buscan “reconstruir activamente una diversidad agreste” (Wade, 2002: 9). Dichas representaciones son producto de una larga lucha ideológica, la que se pone de manifiesto en el uso simbólico de la cultura, y en particular a los lenguajes del arte como productores de imaginarios, a la vez piedras angulares de la edificación de sensibilidades en torno a las ideas abstractas de país y nación. Un símbolo de identidad nacional en una manifestación del arte es la concreción de una relación completamente abstracta entre un individuo y el colectivo al que pertenece, que se llama nación y está constituida por un grupo que comparte unos rasgos comunes.

En Colombia, un país cuyo proceso de modernización ha sido irregular, cuya geografía ha sido uno de los factores más determinantes para que poblaciones, culturas y territorios hayan

³ Wade trae el concepto de *Pedagogía nacionalista* de Homi Bhabha en “Down Among the Women”. En particular es importante resaltar el rasgo identificado por el autor sobre la “estrategia recursiva y repetitiva de la actuación” para modelar la idea de nación en una población.

estado aisladas y en constante desencuentro, y donde cohabitan dinámicas económicas, sociales y culturales de la colonia a la contemporaneidad en el mismo tiempo y espacio, han sido los medios de comunicación los motores y vehículos que configuraron las ideas de nación e identidad nacional.

Radio, televisión y prensa cuando no literatura, son las locomotoras del proyecto de nación del Estado y de los grupos / élites que definen los cursos del país. La representación de esas ideas de nación e identidad nacional para estos canales de comunicación son pues formas fundamentales de “pedagogía nacionalista”, lo que revela que lenguajes como la música, la literatura, los relatos periodísticos, la representación actuada de historias en las producciones para televisión que incluyen la danza, y la danza misma en espacios de circulación como festivales; todas son formas de representación que determinan desde la sensibilidad esa idea abstracta de identidad nacional y se presentan como cosa dada.

Los lenguajes del arte son mediadores de la sensibilidad de los colectivos, modeladores de espacios de identificación con los otros en un universo común que sería el llamado sentir *popular o nacional*. Pero más allá, las artes representativas o artes vivas como la danza y la música modelan sonoridades e identidades que pasan por cuerpos con corporalidades manifiestas y evidentes. Los lenguajes del arte que ponen de manifiesto el cuerpo y lo exponen, además movilizan imaginarios sobre el cuerpo, esa identidad colectiva asociada a la idea de mestizaje y sus modos de expresarse en la corporalidad.

Esta forma de representación de la identidad a través del cuerpo y en la danza es otro de los puntos clave para entender la importancia de la exposición de esta idea central para el proyecto de nación: el cuerpo o su representación como lienzo de la idea de nación. La

centralidad del cuerpo como lienzo para el fenómeno del ballet folclórico se desarrollará en un capítulo posterior.

3. 2. El problema del mestizaje. Como noción central en la formación de la identidad colombiana

El mestizaje, físico y cultural, es una clave maestra para narrar la identidad nacional latinoamericana, contiene inclusión y exclusión, y afirmaciones de homogeneidad y de heterogeneidad. Mostrar, por ejemplo, a Colombia como nación mestiza implica que todo el mundo es igual pero la idea misma de mestizaje necesariamente alude a la diferencia: mulatos y mestizos provenientes de negros y blancos indígenas Peter Wade (2002, 20).

Comprender los procesos de identificación de los pueblos latinoamericanos implica obligatoriamente preguntarse por la construcción e implementación de las nociones de raza. La necesidad de enunciación que impusieron los europeos, a partir de categorías diferenciales y la organización de la civilización, produjo la denominación o asociación de los pueblos con una u otra raza.

Gruzinski plantea algunas nociones para ubicar la idea del mestizaje dentro de un constructo teórico, que abre la posibilidad de plantear fenómenos del arte que, como *modos de pensamiento*, se erigen frente a la herencia occidental y amerindia y lo que ellas tienen de auténtico (Gruzinski, 2007).

Propone comprender la idea del mestizaje como un constructo, pues su aparición está directamente ligada a la necesidad de enunciar lo que emerge del encuentro / confrontación entre el mundo europeo y la América, luego también África, encarnado en los hombres y mujeres producto de las sucesivas mezclas de herencias genéticas, sociales, culturales. Por

supuesto, el lugar de enunciación de lo que es mestizo, o se denomina como tal, corresponde a la asignación de identidades históricas producidas sobre la idea de *raza* y su lugar en la nueva estructura global.

Una estructura nueva a partir del proyecto de conquista y expansión de Europa como ideal de civilización al resto del mundo, quien a su vez asigna estas identidades y administran sus condiciones de desarrollo. Las distintas operaciones para someter al otro a la idea que Europa tiene del mismo empiezan en la expropiación, el control y devaluación de las formas de producción de conocimiento de los colonizados, lo que implica una profunda represión en la producción de sentido y recreación del universo simbólico de los americanos (Quijano, 2003).

Es por esto por lo que el mestizaje, lejos de ser un lugar de resolución de un conflicto histórico entre herencias, nociones de mundo, lenguajes y formas de vida, se nos presenta como la construcción de sentido más compleja, en la que se han basado ilusoriamente las ideas de identidad y nación de nuestros pueblos americanos. Citando a Gruzinski “la comprensión del mestizaje tropieza con hábitos intelectuales que conducen a preferir conjuntos monolíticos antes que espacios intermediarios. Efectivamente es más fácil identificar bloques sólidos que intersticios sin nombre” (Gruzinski 2007: 56). De ahí que se haga necesario revisar algunos matices sobre la aplicación del mestizaje a la descripción de una realidad nacional

La necesidad de construir un lugar ideal común donde todos los pueblos que cohabitan el territorio nacional se sirven de la “supuesta homogeneidad lograda durante siglos de mestizaje, físico y cultural” (Wade, 2002: 7). Esta idea por supuesto se desborda al confrontarla con la realidad, en cuanto la diversidad evidente de entornos geográficos,

étnicos, éticos, filosóficos existe, coexiste y evidencian la inoperancia de los sofismas de igualdad que derivarían de una efectiva realidad mestiza y homogénea. Si fuéramos mestizos en el plano ideal de la mezcla equitativa, habría de hecho una distribución de bienes materiales, culturales y simbólicos equitativa. Lo que no podemos determinar es si eso sería necesariamente positivo en tanto nuestras experiencias de mundo diversas alimentan también la abundancia de producción en muchos órdenes.

Ser mestizo o enunciarse como tal es producto de la *pedagogía nacionalista* que hemos nombrado anteriormente. Los procesos que se han dado desde la educación y la cultura para difundir esta idea han sido objeto de políticas de estado que se han traducido en vivencias cotidianas concretas.

La élite letrada del país del siglo XIX y XX, como describe Wade en el libro citado, ofrece en sus obras menciones que evidencian la centralidad de la idea del mestizaje para nuestro proyecto de nación y su ambiguo lugar de comprensión. Mientras un Ministro de Educación de la década del 30, López de Mesa, declaraba el mestizaje como una fuerza democrática al decir “Nosotros somos África, América, Asia y Europa al mismo tiempo, sin grave perturbación espiritual”, otros líderes del país como Laureano Gómez (presidente de la República 1950 – 1951) eran menos conciliadores en tanto reconocían con pesar que “nuestra raza proviene de la mezcla de españoles, de indios y de negros. Los dos últimos... estigma de completa inferioridad” (Wade, 2002: 45). Nuestros libros de texto de historia y ciencias sociales están plagados de referencias a la construcción de esta idea de una nación mestiza donde se funden indistintamente legados, símbolos, tradiciones de muchas culturas, que rebasan a su vez las someras menciones de lo español, lo indio y lo negro. Las etiquetas español, negro o indio a su vez esconden una vasta complejidad y pluralidad de comunidades,

enias y culturas que fueron catalogadas de manera generalizante bajo estos tres arquetipos raciales

La política cultural, por otra parte, ha estimulado distintas aproximaciones al mestizaje en distintos momentos. No es sorpresivo decir que, por ejemplo, hasta la mención hecha por el presidente Belisario Betancur en 1983, donde en su plan de gobierno se refiere a “la necesidad de diseminar la ‘cultura nacional’ sin especificar contenidos, agregando que se debía cultivar el ‘folclor nacional’”⁴(Wade, 2002: 51). Antes de ello la evidente promoción de lo entendido como “alta cultura” ha poblado los análisis de historiadores, antropólogos, sociólogos y teóricos del arte de nuestro país. No quiere decir esto que el presidente Betancur haya promovido un cambio significativo, lo que indica es que recién a finales del siglo XX se empieza a hacer evidente que las formas de promoción y aceptación de la cultura requieren otra mirada pues la realidad nacional ya había escapado al proyecto de las élites ilustradas de nación. Por lo menos en este ámbito, el de la visibilidad estatal de la diversidad.

Menciona Wade, que en el documento de política cultural de 1990 se reafirma un discurso ya conocido, en él se dice que es necesario reconocer nuestras herencias para enriquecer nuestra identidad, mientras reconoce que el mestizaje ha sido un “importante factor de integración nacional”, es decir, a la vez propende por la idea de unidad cultural en la diversidad.

Los profundos cambios sociales, económicos y políticos de las últimas décadas han permitido reconocer la complejidad de nuestra realidad histórica, y cómo ese lugar de enunciación del mestizo es factor que detona muchos procesos cuyos alcances apenas podemos imaginar.

⁴ Destacado por la autora de este texto.

A partir de la Constitución Política de 1991 se hace evidente la tensión entre esa idea construida y legitimada a través de distintas estrategias puestas en marcha por Gobiernos y Estado en su conjunto, de nuestra nación como una nación preponderantemente mestiza, y la enunciación de derechos y reconocimientos para las comunidades étnicas, históricamente silenciadas. Para entender este cambio de escenario, habría que detenerse a revisar lo que implicó el reconocimiento de una diversidad étnica que debía ser protegida y salvaguardada, y el ordenamiento de un nuevo desarrollo normativo para el país que se ajustara a este principio de realidad.

En el capítulo "De como los colombianos llegaron a ser normativamente pluriculturales" del libro *Iconos y Mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*, su autor el historiador Carlos Rincón, plantea en primera medida el problema de la declaración de pluriculturalidad de la nación colombiana, al enunciar las dificultades que habría para entender el desocultamiento de lo que estaba allí previamente. En este sentido, considerar la declaratoria de pluriculturalidad como la aceptación de una condición de país, es en parte acertado pues, como bien señala Rincón, no es posible imaginar "un país que un día duerme siendo uno y al otro día despierta siendo otro", es simplemente la declaración de la evidencia de lo que es de hecho, como una manifestación de aceptación y reconocimiento de la identidad nacional en su carta constitucional, y que ha sido en el plano de lo social la realidad de este territorio desde su enunciación como nación, e incluso antes de ello.

Sin embargo, allí subyace igualmente la profunda contradicción de dicha declaratoria en tanto es símbolo de reconocimiento de sus habitantes que se erige como enunciado en la constitución, donde podría inferirse también que efectivamente se hace evidente la heterogeneidad de historias, sociedades, culturas, formas de organización social,

cosmogonías y formas de civilizaciones distintas, esto en el papel mas no en la práctica del Estado social de derecho.

Al decir esto en la carta constitucional también se reconoce que en lo que fue enunciado como proyecto de nación en la Constitución de 1886 y fue vigente hasta 1991, comprende esta nación como una organización social, culturalmente homogénea, o por lo menos sometida a ideas de ciudadanía que no corresponden al plano de lo real de quienes habitan el país. Declarar en la Constitución la pluriculturalidad es también aceptar que la nación había estado suscrita a una visión unilateral, que obedece a una sola lógica y que debería responder a los mismos objetivos, lo que no necesariamente se iba a traducir en un cambio inmediato en la práctica de la condición de los ciudadanos.

Ahora bien, operar una transformación en la redacción de la carta de identidad de una nación implica definir de nuevo la extensión de lo que es considerado como cierto, como legal, o lo que se inscribe en el proyecto de nación. Decir que la nación es pluricultural en la Constitución de 1991 es una afirmación que, tal vez lejos de hacer justicia al silencio histórico de nuestra heterogeneidad, lo que devela es una serie de preguntas de fondo sobre un proyecto de nación que no ha terminado de ser, porque ha sido escrito en una sola voz, en un solo tono, desde una sola esfera de la sociedad y con intereses manifiestos de grupos sociales sobre otros, tal es el caso de la clase política tradicional del país sobre los ciudadanos y sus contendores.

Reconocer la pluriculturalidad de ninguna manera implicó en el país llevar al plano de lo legal un proceso de reflexión sobre lo que somos como pueblos que cohabitan un territorio, o que se dio como el resultado de un proceso social que empoderara a los ciudadanos de voces para hacer manifiesto su estado de invisibilidad, o parcial visibilidad, o una estrategia

de Estado para entrar en una dinámica de diálogo con los ciudadanos sobre cómo se conciben ellos mismos en relación al proyecto de nación pluricultural.

Rincón nos expone en su texto los procesos sociales, académicos, políticos y legales que han llevado a países como Estados Unidos y México a debatir de manera abierta y explícita su condición de naciones diversas, mestizas, polimorfos, pluriculturales, en estado de tránsito permanente entre identidades nacionales. En ambos casos es evidente que los movimientos civiles desde distintos ámbitos de la sociedad generaron tensiones y preguntas que fueron resueltas en el plano estatal y particularmente, en el plano de la educación de los ciudadanos. No así en el caso de nuestro país, en donde salen a la luz las tensiones de ser una nación pluricultural, no porque antes no lo haya sido, más porque al nombrarlo y declararlo se reconoce precisamente que es una pregunta medular en el proyecto de nación que somos que no había sido formulada y expuesta a la luz de lo estatal. Ya no es una realidad particular de unos pocos, es ahora una declaratoria nacional: ser pluriculturales y no haberlo asumido, reconocido, legalizado, develado, estudiado, enunciado, cuestionado.

La complejidad de pasar de la instalación de un imaginario mestizo como referencia central de la construcción de la nación a pasar a un escenario donde se enuncia la pluralidad y diversidad étnica, implica un cambio estructural en la forma de cómo nos entendemos como sociedad, y cómo se lleva adelante la construcción histórica. Los años que atravesamos entre el asentamiento de una sociedad independiente y republicana y la formulación de la Constitución de 1886 fueron un espacio de tiempo durante el cual la idea de ser mestizos se hizo equivalente a la identidad nacional reconocida, validada y enseñada desde la escuela. A partir del año 1991, en la nueva constitución se puso de manifiesto que, lejos de ser una sociedad con realidades e identidades homogéneas, somos un conjunto de historias,

versiones, tejidos, pensamientos y culturas muy distintas entre sí que coexisten con mayor o menor dificultad dentro del mismo territorio geopolítico.

Y es justamente la tensión y contradicción entre lo que hemos nombrado y lo que hemos sido lo que se manifiesta de manera contundente de los desarrollos artísticos del país, y más aún, en lo que nuestros mismos cuerpos muestran en sus modos de ser y en su movimiento.

3.3. El ballet folclórico y la escenificación de la identidad

La escenificación de la identidad nacional, como hemos propuesto pensar en este ejercicio de análisis, aparece como un recurso que le permite a los estados y a las élites sociales y culturales proponer idealizaciones para ser apropiadas por los colectivos. El uso de la danza y en general de las artes escénicas, garantiza que por un lado la representación dada llegue al público a partir de su circulación en escenarios de circuitos urbanos y rurales, y por otro que la repetición de los esquemas propuestos en el tiempo sean apropiados como propios el imaginario de las personas.

La profesora Schlegel, en su trabajo sobre el Ballet Folclórico de Sonia Osorio, citando a Lynn Garafola nos lo explica así: “El ballet folclórico como género dancístico es central en la historia de la danza occidental porque, la danza es un arte del cuerpo, el único arte donde el cuerpo se presenta tanto como realidad física como representación de esa realidad” (1988:14).

La aparición del ballet folclórico en Colombia y en general en Latinoamérica es, en principio, un asunto que podría pensarse como accidental pues responde a una serie de acontecimientos de orden geopolítico que terminan vinculando los universos artísticos de sociedades muy distantes entre sí. No quiere decir esto que antes de la aparición del ballet folclórico como

realización escénica no hubiera otros ejercicios de escenificación de lo folclórico, pues como se verá mas adelante, otros artistas como Kiril Pikieris y Delia Zapata Olivella, desarrollaron propuestas escénicas desde la danza que abordaban el tema de la identidad y lo folclórico desde lugares de enunciación distintos.

Los libros de historia de la danza hablan de Igor Moiseyev (Kiev 1906 – Moscú 2007) como precursor de esta forma de danza en la primera mitad del siglo XX. Coreógrafo ruso, formado en la escuela clásica de ballet del estilo Vaganova (estilo de danza derivado del proceso de financiación de las escuelas imperiales de ballet del zar, entre los siglos XVII y XIX), es comisionado por las autoridades del Soviet a partir de 1930 para crear distintos espectáculos dancísticos y acrobáticos para celebrar la identidad nacional de los rusos, y para luego generar espectáculos que integraran un número diverso de danzas campesinas provenientes de distintos países que quedan vinculados de manera forzosa muchas veces , al gobierno de la Unión Soviética.

Moiseyev crea espectáculos para escenificar unas identidades nacionales, inmersas dentro de un gran conjunto imaginario que es la gran unión de los soviets, tomando danzas de orígenes campesinos y festivos, pero llevándolas a su representación en bailarines cuyos cuerpos venían siendo entrenados en el sistema de entrenamiento Vaganova, que correspondía a la estética e ideales del zarismo, y el mundo imperial. La grandilocuencia de los desarrollos técnicos y virtuosos de estos cuerpos se convirtió en los lienzos para representar a los campesinos y trabajadores de las naciones bajo la Unión Soviética. Schlegel, haciendo un análisis de este procedimiento escénico concluye que esa idea emotiva de Nación, que en Moiseyev va de la mano de series de hombres y mujeres que se mueven como cadenas de

montaje, llevando pasos y vestuarios regionales, es para dar cuenta fundamentalmente de la igualdad, eficiencia y productividad del proletariado (Schlegel, 2016, 55).

Ya en principio podemos aventurarnos a pensar que es una decisión que denota una intención concreta de transformación sobre la danza denominada folclórica: usar cuerpos formados en una técnica cuyas reglas y valores son rigurosos en relación con la verticalidad, la simetría, el uso del peso corporal, para bailar danzas campesinas que corresponden a los valores e intenciones del cuerpo del campo. Esto es una transposición de formas campesinas sobre fondos provenientes del ballet que de manera inevitable transforma no solo la forma sino el contenido mismo de lo que se quiere representar (Pérez Soto, 2008). La experiencia de cuerpo de estos bailarines simplemente sirve para colocar unos motivos sobre unas ideas ya incorporadas que vienen del ballet clásico.

El éxito que tuvo la estrategia de Moiseyev se populariza a nivel mundial, primero en Europa y a partir de 1958, en su primera gira por América, se empieza a divulgar como una compañía de danza de primer nivel, cuyo trabajo planteaba una representación del alma rusa en una versión soviética espectacular e impresionante.

Si bien no hay registros de la visita de esta compañía Latinoamérica antes de la década del 70, la influencia del trabajo de los soviéticos en relación con la escenificación de las danzas tradicionales en formato de ballet folklórico, y en general en los desarrollos dancísticos del hemisferio occidental es evidente. El ballet clásico ruso se reconoció como la escuela más depurada y relevante desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de los 80 en el siglo XX, y sólo rivalizó con la escuela de ballet clásico francés cuyo epicentro es hasta la fecha la Ópera de París. La propagación del trabajo de Moiseyev tuvo eco como modelo a nivel mundial a partir del determinado esfuerzo del aparato estatal de la Unión Soviética, en

su intención de mostrarlo como uno de los grandes ejemplos del arte del pueblo ruso revolucionario y socialista.

En Latinoamérica el primer caso similar corresponde a la Fundación del Ballet Folklórico de México, en cabeza de la bailarina y coreógrafa mexicana Amalia Hernández en el año 1952⁵, quien hizo parte del primer Ballet Nacional de México bajo la dirección de Guillermina Bravo en el año 1948. Hernández hizo parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1947 donde “se consideraba que el arte popular era una fuente viva de conocimiento y fundamental para comprender la cultura mexicana”⁶.

A propósito de este caso, la profesora Schlegel, trae varias fuentes para explicar el soporte conceptual y estético que orientaba este proceso artístico:

El Ballet de Amalia Hernández de México, se pone en escena como un relato de la Nación orientado por el tema del mestizaje que inspiró en su momento la obra de José Vasconcelos (Oaxaca, 1882 - Ciudad de México, 1959). Margarita Tortajada en su texto “Bailar la Patria y la revolución” (2004) da cuenta como esa transformación social que buscaba la lucha armada buscó recrear el imaginario social bajo un nuevo concepto de Nación que “se manifestó en la búsqueda de un México verdadero, el que era original y diferente, el que permitía ser “distinto” hacia afuera, pero que “unía” hacia el interior (2016: 55 citando a Tortajada, 2004, 56).

Schlegel señala que la población latinoamericana era para José Vasconcelos:

...el pueblo elegido con la misión divina de integrar blancos, negros e indios. El mestizo cósmico, piedra angular del proyecto vasconcelista, entiende la identidad nacional como continental, en términos de raza, pero cambiando el peso semántico de lo material a lo espiritual, de lo corporal al mestizaje estético: "Por mi raza hablará mi espíritu" es la famosa

⁵ Ballet folklórico de México. Disponible en: <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/>. Consultado el día 23 de septiembre de 2019.

⁶ Tomado de la biografía de Amalia Hernández, enlace: <https://historia-biografia.com/amalia-hernandez-navarro/>. Consultado el 23 de septiembre de 2019.

frase acuñada por Vasconcelos que reza en el escudo de la UNAM³² (2016: 56, citando a Grace-Miller, 2004).

Sin embargo, como también se había hecho evidente una posible y latente tensión – contradicción con el caso del Ballet de Moiseyev, se empieza a percibir igualmente el ocultamiento de ciertas realidades o corporalidades debajo el manto del modelo del ballet folclórico, como también se indica en el siguiente aparte, refiriéndose al caso mexicano:

El indigenismo perpetuó muchas inequidades. Vasconcelos y Best Maugard como muchos intelectuales de su época, invisibilizaron a los indígenas y la población afro. De hecho, la inclusión de los indígenas en el proyecto regional y en la ciudadanía nacional se restringía a las contribuciones precolombinas. Se hablaba de los indígenas pero sin los indígenas y como arriba se menciona, se privilegiaba la cultura del blanco (Schlegel, 2016: 59 citando a GraceMiller, 2004).

El hecho de que la fundación del Ballet Nacional, cuya fundamentación se centraba en la danza moderna y el entrenamiento en ballet clásico, no es gratuito. De la misma forma que en el modelo ruso, el estudio y la consolidación de procesos de formación de alto nivel en técnicas de ballet clásico europeo antecedió la conformación de compañías que se dedicaban a trabajar con el acervo dancístico tradicional, y de la misma forma que en el caso del ballet de Moiseyev, los bailarines llegaban a la ejecución e interpretación de danzas tradicionales y/o folklóricas con una educación corporal centrada en otros principios estéticos correspondientes a técnicas clásicas europeas.

La escenificación espectacular de danzas tradicionales o folklóricas resultó ser una estrategia muy efectiva para representar al pueblo en un escenario, asunto que como se mencionó anteriormente, es fundamental en la *pedagogía nacionalista* de las élites culturales y sociales.

Sobre la popularidad del ballet folclórico en Latinoamérica podríamos aventurarnos a plantear dos hipótesis: la primera es que en el ballet folclórico los cultores de danza encuentran una forma de proyección de sus ideas sobre las identidades de nuestras naciones que les permite insertarse en los circuitos de las artes escénicas, con mayor impacto en términos de circulación que lo que podría alcanzarse si es una escenificación de la tradición sin recursos escénicos como los que ofrece lo espectacular que añade el formato del ballet. La segunda es que las sociedades latinoamericanas son afectas a formas de representación cultural que les hablen de quienes son, en un proceso de búsqueda de algo propio, pero aún presas de la idea de que este relato de identidad debe cumplir con los presupuestos del metarrelato de las identidades que heredamos de la colonia. Dicho en otras palabras, toda representación de nuestra identidad tendería a hacerse dentro de las formas y categorías validadas por los desarrollos artísticos europeos.

4. LA ESCENIFICACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL: EL CASO COLOMBIANO

Dentro de la historia documentada de la danza en Colombia, podemos comprender cómo se despliegan las formas de escenificación de la identidad nacional en la danza a través de casos concretos, que nos muestran nuestras representaciones artísticas relacionadas con el tema de la identidad. La tensión emergente en la escenificación de nuestra identidad, se puede analizar poniendo en diálogo las historias de distintas figuras importantes para el desarrollo de la danza en el país, en temporalidades similares, y esto permitirá entender, dentro de un contexto socio político determinado, cómo se configuraron estos fenómenos dancísticos, a qué motivaciones corresponden, qué apoyo recibieron por parte de instancias estatales, figuras políticas y en algunos casos, lo que las mismas voces de los creadores y coreógrafos plantearon sobre sus puestas en escena.

Se propone centrar este ejercicio de análisis en tres fenómenos dancísticos ubicables entre la década de 1950 y 1960, a razón de la posibilidad de encontrar distintos soportes documentales que permitan encontrar piezas para contrastar el rompecabezas.

Con el fin de comprender en qué lugar se sitúa la pregunta por las identidades nacionales, y dentro de la noción de nacional, lo étnico, traemos a colación lo expuesto en la publicación de la Universidad Nacional, *Arte, Política y Crítica. Politización de la mirada estética, Colombia 1940 – 1952*, que recoge dos textos donde se presentan análisis de los fenómenos artísticos y culturales de las décadas referenciadas, respecto a las miradas y pesos de las ideologías políticas de los gobiernos que se sucedieron en este lapso. Allí se presenta el capítulo: “Pensamiento intelectual en la creación de la mirada estética”, de la historiadora del

arte Cristina Lleras. Este resume el lugar de las preguntas por las identidades étnicas en las artes, desde la mirada del Estado, de la siguiente forma:

La cultura mestiza no tuvo lugar definido en el discurso liberal, ni lo tuvo la cultura afrocolombiana. La cultura popular como la expresión del pueblo fue vagamente atendida. Incluso en la defensa del estudio de lo autóctono tuvo sus enemigos liberales ya que, en realidad, la discusión de la democratización de la cultura se planteaba para una alta cultura, que se difundía en el Salón (refiriéndose al Salón Nacional de Artistas), pero no así para una cultura popular. El propio Darío Achury Valenzuela, quien fuera director de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación (que tenía a su cargo Teatro Colón y la Banda Nacional), a principios de la década (1950) se quejaba de que la crítica no sabía “distinguir entre el libro y el panfleto, entre la terracota comercial y el mármol ilustre, entre el baile afro-cubano y una danza de Isadora Duncan, entre el vaudeville y el teatro de arte... en una palabra, entre la simulada cultura y el saber auténtico”. Se refleja en sus palabras la distancia entre folclor y cultura, que se quiso reducir en propuestas como la Comisión de Folklore (2005, 42).

4. 1. La tensión emergente en la escenificación de una identidad, el caso colombiano: de Zapata Olivella a Pikieris.

En el documento sin publicar “Una vida en la danza”, resultado de la Beca Colcultura del año 1996 otorgada a la antropóloga e investigadora Nubia Flórez Forero se presentan las biografías de personajes fundamentales para la danza en el país: Jacinto Jaramillo (primer coreógrafo moderno del país, investigador de danza tradicional), Kiril Pikieris (precursor de la formación en ballet clásico en el país y del fenómeno del ballet folclórico), Carlos Franco (investigador y arquitecto de gran parte del repertorio que conocemos hoy en día del Carnaval de Barranquilla), Gloria Castro (fundadora de Incolballet, la escuela de formación en ballet clásico más importante del país), Delia Zapata Olivella (la investigadora más importante hasta nuestros días de danza de proveniencia afro en todo el país, así como precursora de la

investigación de manifestaciones de danza indígenas). Flórez hace una aproximación a un relato biográfico de los investigadores y cultores de la danza, planteando algunas ideas en relación con la orientación que cada uno dio a sus creaciones, algunas apreciaciones en torno a lo que consideraban relevante en términos de la danza tradicional del país y las formas en las que la abordaron para la escena.

En este artículo Flórez narra la llegada en el año 1955 de Delia Zapata Olivella a Bogotá, con un grupo de 30 personas entre músicos y bailarines provenientes de varios lugares de la costa Atlántica, con un repertorio que recogía danzas de toda la región ejecutadas por bailarines destacados de este contexto: “Inicialmente Fernando Arbeláez director del Teatro Colón se niega a presentar el grupo pues considera que es un escándalo presentar un grupo folklórico en un recinto construido para presentar conciertos y óperas. Sólo después de ver el espectáculo y frente a los argumentos de Manuel Zapata Olivella sobre arte y cultura, el director accede y se presentan una única vez” (1996, 86).

Esta presentación le valió el reconocimiento de la prensa bogotana como *la primera bailarina negra de Colombia*. A pesar de que la propuesta de Zapata Olivella consistió en traer al centro del país, a la ciudad capital, una muestra de la música y la danza que circulaba aún viva en los entornos sociales negros de los Montes de María (enclave regional del norte del país situado entre los departamentos de Bolívar y Sucre), ejecutada por los mismos bailadores y músicos de la región cuya formación corporal se fundamentaba en su misma experiencia de vida en los territorios; su presentación fue aceptada con resistencia.

9 años antes de este suceso, en 1946 se abrió en el Teatro Colón de Bogotá la Academia Nacional de Danza, bajo la dirección de Kiril Pikieris, migrante de proveniencia letona, quien trabajó allí como profesor y coreógrafo. Allí se estudiaba con las figuras internacionales que

iban llegando casualmente al país y que en su paso por la capital buscaban vincularse al medio de la danza nacional. La fundamentación técnica y estética de la academia se centraba en el estudio de la danza clásica europea, con algunas incursiones en formas de movimiento modernas correspondientes al expresionismo alemán. Para el año 1953, luego de ir a Guatemala y volver a Bogotá, Pikieris estrena su primer ballet en Colombia con su propia compañía “Avirama”, con música del maestro colombiano Luis Antonio Escobar (1925-1993).

El estreno fue en el Teatro Colón y con la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Olav Roots (Estonia, 1910-1974): “La temática de este ballet gira en torno a la leyenda de la Cacica la Gaitana, muestra la crueldad de los conquistadores y el deseo de venganza de los indígenas, todo en un estilo neoclásico” (Flórez, 1996: 36). Una de las razones por las que Pikieris puede considerarse el precursor del ballet folclórico en el país, es que efectivamente una de sus acciones como docente y coreógrafo fue proponer a sus estudiantes de ballet clásico la representación de danzas populares y campesinas. Obviamente por las posibilidades de circulación que tenía en el medio cultural y por su origen extranjero, estos montajes debieron haber circulado ampliamente en Colombia. A pesar de ello, aún no hay publicaciones que hagan rastreo y análisis del ejercicio de Pikieris para la danza nacional.

En contraste con la experiencia de Zapata Olivella, el nombre del director europeo, el formato similar a las formas clásicas de danza y música reconocidas por las élites de la sociedad capitalina, le garantizaron a este ejercicio recursos, público y reconocimiento por parte de la prensa nacional.

En lo desarrollado por Pikieris se evidencia el mismo modo de proceder que se ha descrito antes en el caso del Ballet de Moiseyev en Rusia y de Amalia Hernández en México, y es la

exploración y escenificación de relatos y danzas que se acercan en mayor o menor medida a lo popular campesino, pero desde un entrenamiento corporal centrada en el ballet clásico europeo, cuyo fundamento corresponde a imaginarios y referentes asociados al ballet imperial ruso que permitió el desarrollo de la técnica Vaganova, la corriente francesa cortesana que se decantó en la escuela de la Ópera de París y otros referentes como el Royal Ballet Academy, que aun a pesar de haber sido fundada en 1931 en Londres, recoge una larga tradición de ballet clásico europeo inglés que data del siglo XVIII.

Habría que decir en ese sentido que el ballet folclórico plantea una contradicción en su forma de producción. Por una parte hace uso muchas veces de temas y formas de movimiento campesinas y de tradiciones de diferentes etnias y culturas, y las vierte sobre el molde de cuerpos que han sido entrenados en otras técnicas, y con otros valores estéticos.

El entrenamiento en ballet clásico europeo, en cualquiera de las vertientes o estilos mencionados anteriormente, se fundamenta en el estudio de modelos y sistemas de movimiento que han sido tecnificados a lo largo de 300 años en unos casos, o de 120 años en el más joven de los casos. Los principios y valores estéticos de estas técnicas responden a imaginarios cortesanos, imperiales, caballerescos, románticos. Se basan en la depuración y tecnificación de movimientos que, si bien en algún momento de su historia correspondían a danzas que circulaban en fiestas populares, fueron migrando al contexto de cortes donde apareció la figura del maestro de baile, en salones de baile donde se invitaba a bailarines destacados para amenizar veladas de la alta sociedad, y muy temprano, sobre el siglo XIX empezaron ocupar espacios en teatros destinados a veladas de varietés, óperas y zarzuelas. En casos como Rusia, Francia e Italia, donde el ballet clásico alcanzó gran importancia como

realización artística de esta sociedad, hubo teatros y escuelas destinadas para su enseñanza y divulgación, que permanecen abiertas hasta la fecha.

El proceso de escenificación de esos movimientos campesinos e identidades étnicas particulares implica transformaciones que opera el coreógrafo cuando toma decisiones sobre la puesta en escena: se privilegia un único punto de vista del espectador (trabajar para la frontalidad), se organizan entradas y salidas del espacio escénico, se privilegia la organización sincrónica de los movimientos de los ejecutantes, hay homogenización de trajes, accesorios y parafernalia; se decide el orden en el que aparecen las figuras hechas por los bailarines, entre otras cosas. Todas estas transformaciones corresponden a la lógica de la representación escénica, donde el espectador se distancia del ejecutante y se dispone un espacio de presentación para los artistas, que los diferencia de su público.

Hay que decir aquí que este proceso de transformación para la escenificación no es exclusivo de lo que denominamos ballet folclórico, es un ejercicio hecho por las mismas comunidades que buscan representarse a sí mismas en un escenario con fines de festividades y dinámicas propias de la vida cultural de un pueblo.

Lo que sí observamos en el caso del ballet folklórico es que en estas transformaciones para el espectáculo, se sobreponen varios asuntos: por una parte la experiencia corporal de los bailarines y su entrenamiento (con la impronta de los referentes estéticos del ballet clásico europeo), las propuestas coreográficas de quien dirige el ejercicio coreográfico y el sentido mismo de la danza, es decir la etnia o cultura de donde viene, los universos campesinos, y los imaginarios sociales de pueblos muy diversos y distantes de cortes e imperios.

4. 2. Los disensos desplegados en la escena: de Sonia Osorio a Delia Zapata Olivella

En el aparte anterior revisamos como en la década de 1950 en el país se presentan dos fenómenos dancísticos, opuestos entre sí, por la proveniencia de las figuras de la danza que integramos a este relato (Pikieris y Zapata Olivella), por el origen y fundamento de sus propuestas estéticas y por los recursos y espacios que se prestaron al servicio de la divulgación de su trabajo. Mientras a Zapata Olivella le es negada la entrada a Teatro Colón para el año 1955, a Pikieris le es entregada en el año 1953 la posibilidad de crear y presentar una obra en el mismo Teatro Colón con la Orquesta Filarmónica y el beneplácito de las figuras del Estado colombiano del momento.

En este aparte revisaremos el despliegue de la estética que soporta el Ballet de Colombia de la directora Sonia Osorio, en relación con el mismo fenómeno de Zapata Olivella.

Para definir a Sonia Osorio (1928 – 2011) y luego comprender lo que puso en marcha en el Ballet Folclórico de Colombia, nos remitiremos de nuevo a varios apartes de la Tesis de la profesora Schlegel donde hace varias apreciaciones sobre su vida y carácter, basadas en una revisión de entrevistas, material fotográfico y entrevistas a personas cercanas al Ballet Nacional de Colombia, vinculadas directamente a la trayectoria de Osorio:

Sonia Osorio (1928-2011), ese poderoso personaje carnavalesco que actuó de dominatriz, ejemplo o mecenas, según Camándula (1993) nació en Bogotá y desde los diez meses de edad vivió en Barranquilla en una casa de solo mujeres. Debido a compromisos profesionales en Europa de su padre Luis Enrique Osorio, importante precursor del Teatro Colombiano, fue dejada al cuidado de su abuela en Barranquilla quien para ese entonces era la dueña de una fábrica de cosméticos... fue mujer de clase alta, educada libertariamente entre mujeres y cosmopolita. Fue tan célebre por su belleza como escándalo por su vida libertaria para la época... supo subvertir el sexismo y hacer uso estratégico de sus privilegios, su belleza y su condición de mujer, en favor de sus intereses y su proyecto

valiéndose de poderosos vínculos sociales. Ella se vanagloriaba entre sus más cercanos de ser mujer liberada (Alvarado, 2007) Tuvo varios amores, y uno solo memorable: el del afamado pintor Alejandro Obregón, con quien protagonizó todo un escándalo en la sociedad costeña de mediados del siglo pasado...

A su regreso a Colombia hizo su prestigio coreografiando mundos fastuosos para presentar en los carnavales a reinas y capitanas de las comparsas de carnaval del Country Club de Barranquilla... Gracias a su relación con las vanguardias y su formación cosmopolita, ofreció a las élites de la ciudad, entre los que se contaban numerosos inmigrantes extranjeros, el performance espectacular que les permitía pertenecer y participar del evento festivo más importante, haciendo gala de su distinción. Esa estética atrevida y lujosa que fue forjando en su obra, se alimentó del deseo de presumir y hacer alarde.... Como mujer cosmopolita, no era ajena a la industria del espectáculo norteamericano, donde no importaba cuan reveladores fueran ensambles y vestuarios, siempre y cuando fueran elegantes como signos externos de estatus económico y social de quien los llevaba. Ello permitía evadir la censura y exponer la sexualidad femenina que de esta manera se asociaba a la mundanidad cosmopolita de Nueva York o París y no a la exhibición erótica inaceptable como hasta entonces se consideraban los bailes de sectores populares de la costa, que eran asociados con prácticas de los “negros” (2016: 105-106).

Comentado [AMC1]: Para sintetizar y no presentar una cita tan extensa, sugiero borra estos datos.

Comentado [ACAP2R1]: Ajustado. Gracias!

Respecto a la relación de Sonia Osorio con el relato de las identidades étnicas negras, se describe en el mismo texto lo siguiente:

Tampoco ignoraba la poderosa influencia de la cultura negra en la cultura de masas norteamericana que ya desde los cuarenta se hacía sentir en la industria del espectáculo con el twist y el mambo y hacía furor en los circuitos de las orquestas y los bailes de salón de la Habana, México, Lima y New York... Para la posguerra cuando el movimiento de los derechos civiles impugnaba antiguos límites infranqueables entre blancos y negros y gracias a la difusión masiva de la televisión, se consagró la poderosa influencia de la sonoridad de la cultura negra sobre la cultura norteamericana con la consolidación del rock and roll y el jazz como fenómeno de masas (Cohen Bull, 2001). Nada de esto fue ajeno a Sonia Osorio que supo apropiarse lo que venía siendo consagrado por la moda y la cultura de masas tal como lo hizo con el Mapalé, su primera obra emblemática. Todo lo anterior le permitió

ejercer un rol clave para la producción de un relato de Nación que pudo ser compartido por élites y sectores populares (Schlegel, 2016, 107).

Osorio, conocedora del trabajo de los demás creadores, investigadores y folcloristas dedicados a la danza, planteaba de manera explícita su postura respecto a los mecanismos y dispositivos escénicos que ponía en marcha para apalancar su propuesta estética, que se dirigía hacia la espectacularización de unas danzas de matriz tradicional étnica, y la puesta en escena de un discurso identitario idealizado, con fines casi publicitarios de un país colorido, rico en ritmos, sonoridades y cadencias.

Para el año 1960, lo planteaba claramente en una entrevista extraída del texto “Del Ballet Folklórico del Atlántico al Ballet Nacional de Colombia "Sonia Osorio", publicado en la Revista *Huellas* de la Universidad del Norte en 2012:

Lo que he creado es un ensayo de ‘balletificar’ y dar colorido y espectacularidad de revista al folclor de la Costa. No pretendo ser una folclorista en ningún momento. Tampoco me ciño a los cánones estrechos y severos de lo autóctono en su forma pura. Simplemente parto del folclor para llegar a la meta que quiero alcanzar, que es: hacer un buen espectáculo, se llame ballet, revista o como sea. Mis vestuarios son de gran colorido y de un gran lujo porque en el escenario soy partidaria del esplendor cuando de un conjunto de bailes se trata. No soy partidaria del folclor en su forma primaria, porque considero que es monótono y opaco en algunos de sus aspectos. La cumbia, por ejemplo, es simplemente una rueda que da vueltas interminablemente. Yo la he sacado de esa rueda que conservo en algunos momentos y le he dado coreografía, teatro y espectacularidad con mi desfile de Riquezas de Colombia (De Rumold, 2012, 73).

Encontramos en estos dos fenómenos dancísticos, la obra de Sonia Osorio y la obra de Delia Zapata, materializados en las creaciones y repertorios de la danza colombiana, y esto nos permite revisar los complejos dispositivos simbólicos que se despliegan a través de las

puestas en escena y los cuerpos de los danzantes, en torno a las ideas sobre nuestra identidad nacional.

La profesora Schlegel en su tesis, nos explica este escenario en el aparte que se titula “La narración carnavalesca y burlesque del Ballet de Colombia de Sonia Osorio”:

Hacia mediados del siglo XX, el concepto de “trietnicidad” sirvió a numerosos folkloristas para conciliar en el escenario las diferencias celebrando la mezcla de “lo negro”, “lo indio” y “lo español”. Narrar en escena la trietnicidad marcó la diferencia pues hasta entonces el país se identificaba como blanco y andino. La gran pionera en darle paso a “lo negro” fue Delia Zapata Olivella (1926-2001) quien en 1953 (Montaña-Cuellar, 2005) presentó por primera vez en el Teatro Colón de Bogotá coreografías de escenas populares y rituales interpretados por campesinos y pescadores de la costa. Para la misma época Sonia Osorio fue elaborando “lo negro” desde los mecanismos, formas de organización y personajes del carnaval, en un relato escénico afín a las élites que unificó de manera carnavalesca la Nación colombiana. Los dos relatos aportaron para que se resituara lo nacional en lo costeño encabalgándose en lo que Peter Wade (2002) ha llamado el proceso de costeñización del país (2016, 93).

Las puestas en escena de estas dos creadoras ejemplificaron varios asuntos que para el momento en el que se dieron fueron relevantes, no solo en clave de la argumentación sobre la identidad nacional desplegada en la danza, sino desde ángulos más agudos aún: las dos fueron mujeres creadoras en un universo masculino de artistas (en un sentido general de la comunidad de las artes abarcando distintas disciplinas), las dos avanzaban desde puntos de vistas modernos, entendiéndose aquí esta modernidad como la emancipación de figuras femeninas cuyas voces como creadoras se alzaron hacia el futuro como lo concebía cada una de ellas: hacia un país en evolución social y político, y ambas, aun cuando provenían del mismo enclave cultural del Caribe colombiano, se dirigían de manera muy distinta al

problema de la representación de lo étnico, léase para el enfoque de esta argumentación, de lo negro y lo indígena.

Para Zapata Olivella la visibilización y emergencia de la estética propiamente mestiza desplegada en la danza era una misión de vida, como lo fue para la obra de su hermano el escritor e intelectual Manuel Zapata Olivella (1920-2004).

Schlegel lo describe de la siguiente manera:

...en un momento en que se redefinían las naciones latinoamericanas, los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella aportaron a la Nación folklórica gestada por la República Liberal y consolidada hacia mitad del siglo XX, buscando la inclusión del negro en la memoria nacional. “Es el negro beligerante revolucionario y creativo el héroe idealizado de una historia reconstruida en torno a su explotación/enfrentamiento” [...] “Esta interpretación histórica se convirtió en la posibilidad de refundar la sociedad colombiana a través de las hazañas del negro por su libertad (2016: 81 citando a Zapata-Cortés, 2010, 103).

Para comprender el planteamiento y condiciones que determinaron el trabajo de Delia Zapata Olivella, recurriremos como fuente de información a la entrevista, realizada a Edelmira Zapata Massa, única hija de Delia, custodia actual del legado de la obra de su mamá y de su tío, Manuel Zapata Olivella. Este ejercicio de recoger la información a través de una fuente primaria se hizo necesario en tanto la documentación y divulgación de la voz de Delia Zapata aún está en un estado precario. De la autoría de Delia Zapata se encuentran 6 artículos cortos publicados por ella entre los años 1962 a 1970 en distintas revistas y medios de divulgación cultural, todos explorando ideas y planteando hipótesis respecto a las relaciones entre las ideas de raza y el origen del folclor colombiano, relaciones entre lo folclórico y lo popular, algunas ideas aventuradas respecto a la danza y sus derivas modernas para la década del 60, entre otros asuntos.

Estos 6 artículos de Zapata son analizados y discutidos en un artículo del profesor Carlos Alberto Valderrama Rentería, actualmente vinculado a Universidad de Massachusetts, Amherst, Estados Unidos, quien publica en 2013 el texto “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político–intelectual afrocolombiano”, donde, a partir de los escritos de Zapata, analiza sus nociones en torno a las formas de relato de lo racial, sus relaciones con la danza y logra establecer cruces entre los textos escritos por ella, que permiten leer una sólida propuesta, la cual será vinculada al presente trabajo.

Delia Zapata Olivella (1926 – 2001), oriunda de Loricá, Córdoba, pero criada en Cartagena tuvo una larga y prolífica carrera como investigadora, maestra y coreógrafa, con un especial énfasis y fortaleza en el conocimiento de los bailes de las zonas rurales, se destacó como artista de las costas Pacífica y Atlántica de Colombia. Su trabajo se desarrolló de la mano de su hermano, Manuel Zapata Olivella, con quien construyó un complejo de pensamiento que se expresó en obras de danza, propuestas pedagógicas en instituciones públicas y privadas y algunos pocos escritos, y en el caso de Manuel en obras literarias importantes para la cultura nacional, e incluso internacional pues en los últimos años se ha venido reconociendo con mayor amplitud el importante aporte a los estudios afro americanos que el configuró a través de su obra⁷.

⁷ Los Hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella fueron dos intelectuales y artistas, desde la danza y la literatura, que por espacio de 3 décadas tuvieron una producción escrita importante que recoge en gran parte sus planteamientos sociales y estéticos en torno a la configuración de una identidad afro colombiana, el lugar en la historia nacional de la comunidad negra, la memoria social de sus prácticas, así como perspectivas críticas sobre los espacios de pensamiento y circulación segregados para los negros en la sociedad colombiana. Entre los escritos de Delia se puede encontrar ensayos sobre “La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana” (1962), “Lo folklórico y lo popular” (1964), “Danza y Folklor” (1964), “Las razas que dan origen al folclore colombiano” (1965), “Las Danzas Negras en Colombia”. (1967) entre otros. Para el caso de Manuel, su obra se condensó en un número importante de escritos literarios como novelas, relatos, obras de teatro, en su mayoría

Comentado [AMC3]: En pie de página nombrar los escritos de Delia y algunas obras de Manuel.

Comentado [ACAP4R3]: Hecho.

Delia, como maestra fue profesora y gestora cultural desde la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Central y de la Universidad Antonio Nariño de Bogotá, donde, junto con Rosario Montaña, creó la carrera de Danzas y Teatro tradicionales. Su muerte es resultado de una malaria contraída en Costa de Marfil, en el curso de un viaje donde se encontraba investigando las relaciones entre las danzas afrocolombianas y las de África occidental.

Como primer punto de comparación entre las condiciones de posibilidad que determinaron la trayectoria y ejercicio artístico de Osorio y Zapata, podemos fijar un aparte de la entrevista hecha a Edelmira Zapata, donde establece el siguiente paralelo entre las dos respecto a la forma como cada una fue educada y el entorno en el que crecieron:

...la diferencia entre Sonia y Delia obedece un poco esas diferencias ciudadinas que se dan en la costa atlántica entre Cartagena y Barranquilla. Los barranquilleros se volvieron fan número uno de Sonia. Y como Yeya [Delia Zapata] se había criado en Cartagena, y ella [Sonia Osorio] en el Club del Prado, y todos con plata, y como ella [Delia Zapata] era una del pueblo pues que... Y ella no estaba interesada en cambiar su estatus social, porque hay gente que sí está interesada en cambiar lo que hay... (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019)

Más adelante, en cuanto a la experiencia de haber tenido la posibilidad de formarse en Europa, como fue el caso de Osorio que tuvo la posibilidad de formarse en piano en Bogotá, técnicas de danza en Rusia y otros países europeos, la experiencia de Zapata fue completamente empírica, aprendiendo de los bailadores de los pueblos de la región de los Montes de María, y de su propia familia. Sólo hasta el año 1955 fue invitada a presentarse

narrativos dentro de los cuáles se destacan “Changó, el gran putas” (1980), “Chambacú, corral de negros” (1967), “Historia de un Joven Negro” (1983).

por primera vez fuera del país, en París, luego de su paso por Bogotá y el pulso con los gestores culturales de la época en la capital que se dio en ese mismo año, que fue referido en un aparte anterior de este mismo trabajo.

Al respecto Edelmira dice:

Aquí todo lo que viene a Europa es más, y pues a Yeya [Delia Zapata] no la reconocieron aquí hasta que se fue a Europa. Lo primero que hizo Manuel cuando ella trajo el grupo al Teatro Colón, fue inventarse un viaje a Europa, se consiguió los pasajes fiados y se fue. Se fueron y pasaron tres meses de hambre en París, en el 55. Entonces si ellos no regresan de Europa, aquí no los hubieran reconocido, y si ella no hubiera salido de Cartagena... Ella me decía "Si yo no salgo de Cartagena, aquí me hubiera quedado vendiendo arepas de huevo en el aeropuerto, porque la gente no reconoce a las otras personas si no se ha ido a no sé dónde, si ha estado no sé dónde o si tiene tales o cuales amigos (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019).

Las experiencias posteriores de Delia Zapata respecto a su encuentro con otras experiencias de danza, maestros que ella reconoce como influencias, se dan posterior al reconocimiento en el ámbito nacional.

Delia Zapata construye entonces un corpus de obras que van condensando a lo largo de unos 50 años aproximadamente de vida artística productiva, que a su muerte se recogen en el repertorio de danzas que aún conserva en circulación su hija, con bailarines que van siendo entrenados por ella misma para presentar las obras, y los manuales coreográficos que el Patronato de las Artes le encargó a Zapata en vida. Ella entregó manuales de las danzas de la costa atlántica y pacífica de acuerdo con lo que ella había coreografiado y definido como danzas representativas de las subregiones de estos dos enclaves culturales. A la fecha está abierta la pregunta sobre los lugares de enunciación sobre los que Delia Zapata soportó estos trabajos, si son inventarios de expresiones encontradas en el territorio o ya versiones

coreográficas con perspectivas modernizantes de la danza tradicional inmersas en ellas, o trabajos de autor que no deberían ser definidos como danzas de territorios sino como danzas de autor.

En cuanto a las ideas y propuestas estéticas de Delia Zapata, y como estas se desplegaban en sus propuestas escénicas y sus posturas respecto al cuerpo y las ideas en torno a la raza y su escenificación, Edelmira expuso lo siguiente:

Pues nosotros siempre fuimos conscientes del mestizaje del pueblo colombiano. Esa era la idea central desde el comienzo de la metodología que era que, cualquier colombiano podía hacer las danzas de cualquier otra región si se le introducía en el tiempo y en la forma que es. Entonces eso ya estaba implícito en todo el trabajo, el mestizaje. Pues porque además nosotros somos mestizos totales, o sea, mi mamá era nieta de una India Zenú con español. Mi abuelo era hijo de congolés con español. Entonces nosotros sabíamos toda la vida que éramos triétnicos y la triétnia para ella era importantísima. Aparte de eso, ella hasta físicamente era de colores. Era Morena hasta aquí (señala su cintura), era amarilla, hasta los muslos y las piernas eran como unos quesos impresionantes de blancos. Yo le decía “que piernas tan blancas, y ella decía que era el blanco empujando al negro, al indio y al negro”. (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019)

El profesor Valderrama Rentería, autor de “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político–intelectual afrocolombiano”, luego de revisar todos los textos publicados por Zapata, establece que ella funcionaba bajo un marco interpretativo flexible que le permitió entender las tensiones y el fondo de la complejidad en la enunciación del mestizaje. El siguiente análisis condensa su apuesta conceptual respecto a este tema puntual:

Es necesario tener en cuenta que la idea de mestizaje en la política racial de Delia Zapata se distanció notablemente de las construcciones oficiales del término. Zapata O., por ejemplo,

no hizo uso de expresiones, palabras o ideas relacionadas con la democracia racial, la armonía racial o la raza cósmica, fundamentos ideológicos sobre los cuales se promovieron las ideas de mestizaje, folclore y nación tanto en Colombia como en Latinoamérica (Wade, 1993; Munera, [1998], 2008; Pisano, 2012; Almario, 2010; Castillo, 2007).

Igualmente, Delia Zapata promovió en sus escritos un mestizaje tendiente al reconocimiento de la heterogeneidad racial de las identidades nacionales de Colombia, en una línea diferente a la idea de mestizaje oficial que promovía un mestizaje racial homogéneo tendiente al blanqueamiento de las identidades nacionales (Wade, 1993).

En cuanto a las miradas y encuentro o desencuentro entre Delia Zapata y Sonia Osorio, Edelmira relata lo siguiente:

Ella no era que fueran enemigas ni nada por el estilo, sino que tenía otra cosa distinta y ella era muy consciente. Cuando ella [Delia Zapata] llegó de Estados Unidos, Sonia le ofreció ser su primera bailarina y mi mamá dijo “Yo prefiero ser cabeza de ratón que cola de león”, y quedaron en buenos términos siempre. Ellas eran muy decentes, muy cordiales y Sonia era chévere, lindísima conmigo, pero cada uno a lo suyo porque eran cosas que nada que ver, nada que ver.

O sea, había mucho en ese tiempo en esos grupos de estilizados muchos hombres gays, y entonces eso era como muy artificioso y... no sé cómo describir eso... (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019)

Al preguntarle a Edelmira sobre porqué consideraba ella que la visibilidad del trabajo de Osorio fue mayor en medios de comunicación y en términos de reconocimientos estatales, en relación con el trabajo de Zapata, ella responde lo siguiente:

[Delia] ...de verdad hasta el 2001 que falleció sí fue muy famosa... Fuimos por todo el mundo y por todos lados mostrando el trabajo. Más afuera que adentro del país. El hecho de la visibilización en el país, yo no sé, yo lo atribuyo a muchos factores que tienen que ver

con la idiosincrasia del pueblo colombiano, que es muy “Espectacular”, como muy artificioso.

En los años setenta, cuando se creó la Corporación Nacional de Ballet a ella [Delia Zapata] la nombraron directora de la parte de las danzas negras de las dos costas colombianas... Ahí se veía que había una diferencia cultural entre todos (los maestros, incluyendo a Sonia Osorio) pues grandísima. Y en esa época fue cuando se empezó a desarrollar o a formar o a popularizar esa especie de baile tradicional, estilizado, donde se ponían como unas puntas y toda la gente quería mostrar que había estudiado técnica clásica y que eran, pues, “los propios” ... y era bien ridículo. Desde ese tiempo no ha cambiado, no ha cambiado, porque lo que llaman ahora folclor de proyección es exactamente eso. Entonces la cosa fue que ella [Delia Zapata] se mantuvo, se mantuvo y todavía yo sigo con el mismo plan de continuar las danzas como son. Y si la gente hace con eso después, como decía ella, “cada cual hace de su capa un sayo”, pues ellos verán qué hacen, pero uno les enseña las cosas como yo las enseñé, como las aprendí, como las viví en los pueblos y en este país toda la vida (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019).

Finalmente, y respecto a las formas en las que se escenificaban y proponían estos relatos de nación en una puesta en escena, en contraposición a lo expuesto respecto a Osorio y el uso del lujo, la fastuosidad y la inclusión de gran colorido al declararse como “partidaria del esplendor”, Edelmira nos presenta la experiencia de Delia Zapata en los siguientes términos:

Y mi mamá era rigurosa. Con eso el peso de la tela, qué cantidad de tela tenía un vestido y no puede uno ponerse un pollerín ahí... Para ella [Delia Zapata] era importantísimo escoger los colores de las telas, o sea, cada cosa, porque es que el trabajo de pasar años mirando en los pueblos como se viste a la gente. Ella fue la que definió la ropa de las regiones, porque ya muchos grupos comenzaron a copiarla, Manuel [Zapata Olivella] me decía “mija tú no tienes ni idea de lo que hizo tu mamá. Esto no existía cuando tú estabas niña, esto no existía”. Delia hizo ese trabajo ella solita, con un lápiz y un papel. Y ahora que todo el mundo la imita, ni siquiera saben de dónde salió eso.

Porque es que en los años 50 estábamos saliendo de una época de violencia muy brava y cuando nosotros viajábamos con el grupo llegábamos a algún sitio y la gente de verdad

estaba desarrapado, rota, llevada. Era una desolación y una miseria total y para ella era muy importante que la gente estuviera muy bien vestida para subir al escenario. Entonces ella, por ejemplo, sí le pidió ayuda a Coltejer, Fabricato y ellos sí la ayudaron y le regalaron muchas telas. Y ella fabricaba los vestidos más primorosos para que sus bailarines, que eran campesinos, estuvieran muy bien vestidos en la escena para que no los despreciaran, además de ser pobres por estar mal vestidos. La dignidad de cómo se mostraba era importantísimo y fue un pilar fundamental (Entrevista de Ana Carolina Ávila, Casa Palenque de Delia Zapata en Bogotá, 17 noviembre de 2019).

Con el anterior análisis y revisión de las experiencias de Osorio y Zapata, se logra establecer una lectura paralela a dos experiencias distintas y contemporáneas entre sí, que perseguían por dos caminos artísticos y conceptuales distintos la misma idea de la escenificación de un relato nacional a través de la danza como dispositivo. En los espacios sociales que les rodearon, las lecturas de sus obras y los análisis que se han hecho hasta hoy de sus propuestas, podemos reconocer que, así como nuestra construcción de nación ha sido ambivalente y heterogénea, a pesar de una apariencia de relato homogéneo y colectivo, de la misma forma las derivas de la danza nos presentaron dos relatos distintos entre sí en estéticas, proyección conceptual y lugar de enunciación que responden de manera directa a experiencias vitales y sociales distintas por las posibilidades de educación y ascenso social en los dos casos.

En establecer este análisis está también la posibilidad de proponer una forma de lectura más robusta del fenómeno del ballet folclórico en nuestro país, no solamente desde el ámbito puramente dancístico, sino de las profundas relaciones que tiene con la construcción de experiencias vitales que determinan la posibilidad de dibujar una nación en escena, desde la búsqueda por el lujo y la fastuosidad, y desde el rescate de la dignidad de los campesinos y las experiencias de una país rural y compuesto por realidades diversas.

5. EL CUERPO Y LAS IDEAS QUE SE ASOCIAN A ÉL COMO DETERMINANTES EN EL DISCURSO DE LA DANZA

Luego de visitar el lugar del ballet folclórico como realización ejemplar desde la danza, en un discurso de país que configura su identidad nacional a través de distintos dispositivos, y haber analizado esa experiencia en el ámbito nacional, ahora se propone un ejercicio de análisis para encontrar otros mecanismos a través de los cuales se puede visibilizar lo que la el ballet folclórico enunció como identidad nacional mestiza en una versión escénica de unas experiencias de cuerpos distintos , presentados bajo el mismo prisma.

5. 1. La indisoluble relación cuerpo – danza

Las discusiones en torno a lo que define o no un objeto como artístico han abarcado una porción extensa de lo que hasta ahora se ha escrito en estética e historia del arte. Aun cuando es una discusión usualmente asociada al campo de la estética es importante considerar que es precisamente a partir de estas nociones que se historian los fenómenos, es decir no podría separarse un planteamiento historiográfico del discurso que este pone en marcha en torno a las obras.

Por lo general dichas consideraciones están centradas en los fenómenos de las artes plásticas como desarrollos ejemplares que sirven para plantear estos problemas. Para el caso de otras disciplinas, como la danza, las consideraciones abarcan otros campos en tanto el objeto mismo a considerar sufre un desplazamiento: la obra ya no es objeto, ni construcción plástica, no es imagen que perdure en el tiempo.

Es necesario comprender en primer lugar que las definiciones de danza han estado directamente relacionadas con las nociones de cuerpo que se ponen en marcha en los discursos estéticos hechos movimiento. Se ha reconocido lo que es o no es danza a partir del juicio sobre el cuerpo de quien baila, como una cualidad dada al cuerpo que entrena, se educa o sabe bailar / moverse / desplegarse en un tiempo y espacio. La danza se define en relación directa al cuerpo que porta la danza como lenguaje.

Para entender como el cuerpo es lienzo de la danza, es necesario establecer una relación entre las consideraciones hechas a las manifestaciones dancísticas y las características que se le otorgan a estas manifestaciones de acuerdo con quien sea el que baila o de donde provenga, en particular a partir de un caso, la danza negra o de ascendencia afro y su ambiguo lugar en la historia de la danza en Occidente. Esto para decir que el rasero que se usa para determinar lo que se considera o no danza es móvil y depende particularmente de las nociones que se pongan en marcha para determinar el fenómeno, y que en particular en este caso la noción de raza (del danzante) opera como un factor determinante para la consideración del caso.

Para empezar, se debe establecer claramente cómo el cuerpo es el dispositivo a través del cual el universo se pone en movimiento.

Desde las consideraciones que provienen desde la fenomenología, ancladas a la noción del Dasein (ser-en-el-mundo como experiencia unitaria del hombre) que puso en marcha Heidegger (1962), se comprende que el mundo es una experiencia que se organiza y se guarda en nosotros con el cuerpo como lienzo donde nos escribimos. Avanzando en la construcción del argumento, podemos plantear ahora como esta experiencia de ser y estar en el mundo, está particularmente centrada en el cuerpo en movimiento, en tanto es partir del mismo que

Comentado [AMC5]: De ser y estar en el mundo

Comentado [ACAP6R5]: Resuelto.

el hombre hace su mundo. No desde la mera abstracción intelectual, más desde la acción de recorrer el mundo para fenomenizarlo.

La experiencia del cuerpo en movimiento que se pone en marcha en la danza privilegia precisamente la percepción del individuo y como este relata lo que somos, lo hace visible en tanto se desarrolla como un lenguaje, y más importante aún le permite al hombre relacionarse con otros en ese lugar colectivo. De esta manera se puede comprender por qué si la danza es un lenguaje que privilegia la experiencia del cuerpo en movimiento, las consideraciones en torno a ella como campo de conocimiento o como manifestación artística están directamente relacionadas, e incluso derivan del lugar que se le dé a este cuerpo que baila. Esta experiencia de cuerpo y de la construcción de un colectivo que provee la danza, luego tendrá connotaciones importantes en el tejido de la noción de etnia, y la asociación de esta idea a formas de danza específicas, como la danza de matriz afro.

Para establecer con más claridad esta relación proponemos los criterios expuestos por Carlos Pérez Soto, en “Proposiciones en torno a una historia de la danza,” para acotar que es lo que se encuentra en este campo semántico, criterios que pueden ayudarnos a determinar que lo que vemos es danza:

- a. (La Danza) se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos
- b. La materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses ni los pasos. No aquello a lo que se refiere o lo que narra.
- c. Hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea esta una relación explícita o no. Coincidan dos o tres, o ninguno de los términos (2008: ...).

Esto nos indica que el cuerpo, el movimiento (no lo que refiere o narra) y el ejecutante /danzante – el espectador /quien ve son determinantes en la definición del fenómeno. Para el

caso hacia el que se dirige este análisis que es la danza de matriz afro, entrarían a jugar un papel determinante: el cuerpo del danzante en tanto negro o de ascendencia africana y como es considerado bajo la noción de raza, el movimiento en tanto relato del cuerpo desprovisto de significados, y el ojo de quien caracteriza y describe el fenómeno como un principio activo que determina su lugar y dota al movimiento de sentido de acuerdo con su universo.

Con el fin de centrar el análisis de un fenómeno dancístico bajo unas categorías de análisis independientes a las consideraciones hechas sobre las manifestaciones dancísticas afro, derivadas de la asociación a la noción “raza”, “cuerpo negro”; para problematizar las formas de nombrar el fenómeno como tal.

¿Las consideraciones sobre la raza de quien baila determinan si lo que presenciamos es o no danza, y para el caso de las danzas de la diáspora afro, son consideradas o no danza en los términos que se comprende la misma? ¿Cómo es valorada?

5.2. La consideración de raza y el lugar de las manifestaciones sensibles de acuerdo con ella.

No es lo mismo una pareja conformada por un hombre y una mujer tomados de las manos, o tal vez, con las manos en la cintura, girando por un salón de baile al ritmo de un vals, mientras el vestido de la señora roza el piso por el exceso de tela que la cubre en las piernas; a una rueda de cumbia, de fandango o de porro, donde el hombre y la mujer sin necesidad de tocarse se persiguen, se intuyen, se provocan al movimiento, donde los brazos y el pecho de la mujer descubierto deja ver el borde de los senos, donde se ven los tobillos de unos y otros mientras buscan camino para andar entre el tumulto de gente. Nunca fue lo mismo el delicado minué de una señora de sociedad en la Colonia que el vaivén de las caderas de una negra en la cocina

mientras canta sola. Y no es porque no fueran mujeres, las dos con corporeidades que respondían a sus lógicas y universos sensibles, a sus historias corporales, a su música interior. No es lo mismo porque una de ellas era capaz de producir cosas bellas y la otra no. Pero ¿por qué no?

Cuando la comprensión del mundo deriva de un sistema de ideas que ordenan el conocimiento en una jerarquía, no se puede sino ver el mundo y nombrarlo de acuerdo con el mismo. En este sentido, cualquier manifestación que fuera observada como característica de una población está dotada de las características que se le otorgan a la población misma.

Para el caso de la noción de raza, podemos adentrarnos en la arquitectura de pensamiento que soportó y dio justificación a lo siglos de dominación colonial de los europeos sobre los pueblos americanos; para encontrar como este ejercicio de dominación estaba racionalmente argumentado sobre análisis y propuestas filosóficas que, siendo producto del mismo sistema de pensamiento no darían un resultado distinto al de corroborar lo que el europeo debía ejecutar como acción natural suya sobre el mundo: el dominio. Contaron con el armamento conceptual para llevar a cabo la empresa de la colonia pues sus mismos pensadores les habían señalado la ruta de la superioridad de la raza blanca como un hecho cuya evidencia eran ellos mismos y su desarrollo como civilización.

Uno de los planteamientos centrales de esta jerarquización de las “razas inmaduras” se encuentra en el pensamiento ilustrado de Kant. El fundamento científico y racional que se adoptó desde la estética de Kant, dejó por fuera lo esencial en el arte, la *aesthesis*, la sensibilidad y la forma de percibir de otras civilizaciones que no estuvieran dentro de la sensibilidad estética de Europa. Esta forma universalizante de la estética también trasciende

Comentado [AMC7]: El fundamento científico y racional que se adoptó desde la estética de Kant, dejó por fuera lo esencial en el arte, la *aesthesis*, la sensibilidad y la forma de percibir de otras civilizaciones que no estuvieran dentro de la sensibilidad estética de Europa. Esta forma universalizante de la estética también trasciende a otras instancias, jerarquizando las categorías de raza, el género, sexo, clase, dentro de unos estándares, que se han ido renovado a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

Comentado [ACAP8R7]: Incluido, muchas gracias

a otras instancias, jerarquizando las categorías de raza, el género, sexo, clase, dentro de unos estándares, que se han ido renovado a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

En su obra Kant plantearía las bases para una ciencia del hombre relacionada directamente con los desarrollos en los campos del conocimiento humano visto en Europa hasta sus días. Por tanto, y sin otros puntos de vista para plantear otras nociones de desarrollo, sin reconocer otras civilizaciones como otros legítimos, no hay más opción que enunciar un orden jerárquico donde el blanco europeo es la punta de la evolución y de ahí hacia atrás, los demás pueblos que se alejan de este modelo de hombre y humanidad:

Creo que solo es necesario presuponer cuatro razas para poder derivar de ellas todas las diferencias reconocibles que se perpetúan en los pueblos. 1. La raza blanca. 2. La raza negra. 3. La raza de los hunos (mongólica o kalmúnica). 4. La raza hindú o hindustánica (...). De estas cuatro razas creo que pueden derivarse todas las características hereditarias de los pueblos, sea como formas mestizas o puras (Kant, 1990:...).

Un tiempo después aparecería en los escritos del mismo autor la raza “roja”, correspondiente a los indígenas americanos, ubicados en un estadio más primitivo aun de desarrollo moral establecido (Castro – Gómez, 2005).

La relación entre unos y otros por supuesto no está establecida como un asunto dialógico, en donde unas razas y otras comparten o transfieren conocimiento mutuamente, para los términos en los que se desarrolló todo el ejercicio de dominación europeo sobre los pueblos americanos y africanos traídos forzosamente, obedece al planteamiento centro – periferia, donde Europa es el centro y el resto es periferia, indicando así el punto de origen del conocimiento (centro) y hacia dónde va (periferia) (Quijano, 2003).

Esta jerarquía establecida y puesta en marcha a partir de un ordenamiento de las razas respecto a una idea de hombre y humanidad centrada en el pensamiento europeo implicó la puesta en marcha de un importante número de procedimientos sociales, encaminados a resaltar y fortalecer el lugar central de Europa como norte de cualquier desarrollo de

civilización. Uno de estos procedimientos es lo enunciado por Santiago Castro-Gómez como expropiación epistémica, entendida como una condena a los conocimientos producidos en las colonias, adicional a la expropiación territorial y económica (2005).

Aquí podemos entonces plantear que, de acuerdo con este sistema de percepción, catalogación y ordenamiento del orden del mundo, donde Europa es el punto al que debe dirigirse toda producción intelectual, estética y técnica, todo lo que se produzca en las esferas humanas, para el caso de las colonias americanas, está inevitablemente ligado a esta estructura y debe ser relacionado con ella de alguna manera para garantizar su lugar en el mundo. Las manifestaciones estéticas, expresiones que podemos más adelante relacionar con lo artístico de todo grupo humano estarían invariablemente ligadas, primero al orden que le corresponde en la clasificación de las razas del mundo por nivel de desarrollo moral, y dos a las comparaciones que tienen lugar entre cualquier fenómeno estético o artístico producido en Europa y su homólogo en otra cultura.

La danza afro, de procedencia / espíritu / marca negra, a la luz de toda esta estructura estaría invariablemente sujeta a las consideraciones que sobre los cuerpos de los danzantes se enuncian, pues ellos son negros con todo lo que esto implica en la clasificación racial; estaría sujeta a las consideraciones sobre el movimiento que pueden emanar del privilegio de la razón sobre el que opera el pensamiento occidental, en tanto no es una forma privilegiada de comunicación, relato o incluso generación de conocimiento (lo que se podría rastrear incluso hasta Platón); y por último estaría sujeta al punto de vista y sistema de ideas que ordena las nociones sobre lo que es arte, estética o manifestación artística propiamente dicha, que se ponen en marcha en la cultura europea de acuerdo a los desarrollos ejemplares de estas ideas.

No es en vano que investigadores de la danza negra hayan señalado que las primeras referencias que aparecieron en torno a ella, en las cartas, crónicas y libros de estudios de las poblaciones americanas, la consideraron “licenciosa, salvaje y pagana” (Welsh, 2002).

En síntesis, la danza afro estaría completamente fuera de toda posibilidad de ser considerada como manifestación artística, con cualidades y calidades estéticas, cuyos aportes han influenciado las formas de movimiento de las culturas americanas. Los estudios y discursos en relación a la danza afro continúan siendo enunciados desde la antropología pues sigue siendo vinculada a la memoria de un pueblo que resistió a la esclavitud refugiado en la añoranza de su África natal, de la que quedan vestigios que pasan de generación en generación en las pieles, los sonidos, los movimientos y los relatos de tradición oral hasta nuestros días; desprovista de miradas que provengan desde los estudios teóricos de la danza, análisis estéticos o planteamientos que indaguen por sus cualidades artísticas y filosóficas.

Comentado [AMC9]: No es claro este párrafo.

Comentado [ACAP10R9]: Reorganizado.

5.3. La tensión: el no lugar de los danzantes negros en la historia de la danza.

Para comprender los ejes sobre los que gravita la historia de la danza, desde la perspectiva que ha sido enseñada y legitimada como desarrollo del arte en el tiempo, es necesario especificar algunos puntos:

- Las artes en Occidente han estado sujetas a la idea de que es allí donde radica la producción de imágenes o experiencias centradas en lo visual. Esto implica que nuestra idea del mundo se concibe como una serie de imágenes, desde la perspectiva platónica, y es precisamente por este vínculo entre la idea de mundo – imagen que la creación en el lenguaje visual es lo primero en ser llamado o concebido como arte. De allí que todas las demás manifestaciones

Comentado [AMC11]: Este párrafo no es claro

Comentado [ACAP12R11]: Reorganizado.

que impliquen otros sentidos de la percepción están ubicadas en otros lugares menos relevantes.

Luego, hay que ubicar precisamente la danza en el lugar incómodo de manifestación o expresión del individuo que puede ser dotada o no de sentido de acuerdo con quien la ejecuta o la ve. Esto es tal vez una evidencia de la persistencia de esta separación entre el cuerpo y la mente que hace parte de la perspectiva euro céntrica y la supremacía de la idea de “alma” sobre “cuerpo” (Quijano, 2003), y como opera este juicio activo sobre lo que bailamos y vemos bailar: se ve un cuerpo en movimiento que es cuerpo físico, no se ve un alma, no hay evidencia de que sea el alma la que se mueva o más aún, de que lo que se mueve es un alma a través de un cuerpo. Lo aceptable es que la mente le ordene al cuerpo como bailar.

Esta perspectiva que ha dominado todo lo que consideramos como saberes corporales ha determinado de manera evidente lo que se ha estudiado como historia de la danza y lo que se ha configurado como campo de conocimiento a través de esta.

- Desde la perspectiva eurocéntrica, se denomina arte aquello dotado de características sensibles que lo ubican, en el lugar de realización ejemplar de una civilización. En este sentido, el lugar que Occidente le da a las artes, particularmente desde el Renacimiento, es independiente al de la religión, lo ritual, y lo social como espacio de cohesión. Al decir independiente no quiere decir inconexo, sino que se puede rastrear, comprender y sobre todo historiar por fuera desde un campo independiente.

En sociedades no europeas, en particular en las de procedencia africana e indígena americana, este lugar del arte está determinado precisamente por su relación con las otras esferas: la religión, lo ritual, y con valores de usos social. Esto ha implicado que el modelo de comprensión y de historiar las artes en general y en particular en el caso de la danza, que

Comentado [AMC13]: Lo reelaboré, no sé si estás de acuerdo o se pierde el sentido que le quieres decir.

Comentado [ACAP14R13]: Reorganizado.

deriva de la perspectiva eurocéntrica, desplaza los fenómenos estudiados al campo de la antropología o de la sociología y los desprovee de sus cualidades estéticas, artísticas a la luz de quien las investiga.

La danza afro, de ascendencia negra, es pues un lugar de investigación de los antropólogos, sociólogos, investigadores sociales, es decir, no cuenta con una parcela disciplinar propia.

Hasta hace muy poco tiempo es lugar de reflexión para los mismos danzantes e historiadores de la danza. Aún no ha sido posible deslocalizarla del lugar de lo étnico o lo folclórico.

En el libro *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Carlos Pérez Soto plantea en síntesis su crítica al modelo historiográfico de la danza que ha dominado su estudio académico, centrado en tres argumentos que se exponen a continuación:

1. Sostengo [en relación con la danza] que, en muy pocas culturas humanas, y solo bajo ciertas condiciones sociales, se ha danzado con propósitos que pueden considerarse “artísticos” en los sentidos modernos del término.
2. El baile social es primer indicio, y una de las principales maneras en las que la autonomía de la subjetividad particular se ha desarrollado.
3. [la historia de la danza es]...historia apologética, en tanto no está escrita para analizar y comprender, ni menos para criticar o describir contradicciones, está escrita para enseñar y admirar una disciplina. Esto a partir del informe de obras, creadores e intérpretes que pueden ser vistas como monumentos cumbres y dan cuenta del desarrollo de la danza en el tiempo (2008).

Estos indicios nos ayudarían a intuir cual sería el espacio epistémico que podría contener estas nociones de danza afro, de proveniencia negra, de manera que puedan ser desarrolladas no como meras descripciones de un fenómeno que explica las características de un grupo humano o como una evidencia antropológica; sino como fenómenos artísticos, dotados de sentido, que construyen mundo y que ponen en marcha universos sensibles.

5. 4. Los intersticios dentro del ballet folclórico.

En el en el capítulo “Mezcla y Mestizaje”, del libro *Pensamiento mestizo* (Gruzinski, 2007), se presentan varias ideas sobre el proceso de encuentro y mutua influencia entre europeos, indígenas americanos y negros africanos en la construcción de un mundo lleno de heterogeneidades, relatividades y transacciones sociales, filosóficas, simbólicas, de poder. El texto gira entorno a la imposibilidad de pensar y comprender estos fenómenos de manera aislada, a partir de una sola disciplina del conocimiento. En este sentido plantea asimismo que sería precisamente en los espacios de mediación donde se operan nuevos modos de pensamiento cuya vitalidad reside en su capacidad de transformar y criticar lo que las dos herencias, occidental y amerindia, tienen de supuestamente auténtico. Esto señala que precisamente es en el intersticio donde se pueden poner en juego y en crisis todas estas transacciones entre un universo y otro. Esta noción nos serviría para plantear el caso de la danza afro como un intersticio, como fenómeno donde pueden ponerse en cuestión lo que lo que históricamente se ha denominado danza y danzante.

Es importante comprender que la danza en las comunidades africanas cumple funciones y está sometida a consideraciones distintas a las que entraron en vigor en América con la llegada del universo del europeo, y la colonización de toda esfera de la vida de los habitantes del continente, nativos, esclavizados y criollos. Lo que es la danza en las comunidades de ascendencia afro está directamente ligada a memorias ancestrales que permanecen en el conocimiento, se transmite de una generación a otra a través de sus manifestaciones musicales y dancísticas. Son pueblos profundamente ligados a la tradición oral y corporal, y mucho menos cercanas a la tradición y el paso del conocimiento de manera escrita. La danza

en este universo es lugar de memoria, de hábitos, de encuentros con el tiempo pasado, donde se baila en presente y se construye otro tiempo en futuro. Lo que se mueve en la danza es el mundo mismo una y otra vez en sus danzantes. Esto ha sido historiado, documentado y reflexionado en distintos ámbitos académicos, más cercanos a los estudios antropológicos que al campo teórico de la danza o las artes en general.

La danza para el europeo, luego para el americano a fuerza de la **colonialidad**⁸, se comprende como la realización ejemplar de unos cuantos danzantes que logran capturar en sus cuerpos el espíritu de un pueblo, unos cuantos pocos hombres y mujeres que saben decir algo con sus cuerpos, o saben interactuar con su cuerpo a través del baile en un entorno con unas reglas específicas, para el caso de la danza social. La danza es un bien cultivado, una disciplina adquirida, racionalizada, funcional para el caso social. Puede verse descrita en textos que explican a través de manuales que datan del siglo XVI como ella codifica y explica las normas de un deber ser, de un cuerpo que se rige bajo unas ideas claras que se dirigen a algún lugar. Cuerpos y danzas como vehículos para garantizar algunas prácticas en la sociedad.

Quando los negros bailan en esta nueva tierra, y se funden sus danzas una y otra vez con otros cuerpos y otras danzas, la memoria no desaparece, el universo de sentido de la danza negra no se blanquea ni se colorea de otra cosa. Se adapta, aprende de formas nuevas, se nutre, resiste al olvido y se proyecta hacia un lugar distinto que reclama un nuevo marco para poder

⁸ El concepto de colonialidad, sirve como soporte a este texto desde lo que Aníbal Quijano propone. Se entiende como un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero en lugar de estar limitado a una relación de poder entre dos pueblos o naciones, se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la diferencia colonial.

Ese poder opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. En el patrón de poder de la colonialidad, la idea de raza y el complejo ideológico del racismo, impregnan todos y cada uno de los ámbitos de existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva. (Quijano, 2000).

Comentado [AMC15]: Si es el concepto de colonialidad (Quijano) habría que aclararlo.

Patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero en lugar de estar limitado a una relación de poder entre dos pueblos o naciones, se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la diferencia colonial. Ese poder opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social.

En el patrón de poder de la colonialidad, la idea de raza y el complejo ideológico del racismo, impregnan todos y cada uno de los ámbitos de existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva. (Quijano, 2000). En:

<http://www.cecies.org/articulo.asp?id=404>

Comentado [ACAP16R15]: Incluido en pie de página como nota aclaratoria.

comprender lo que ahora es. Asistimos a un desplazamiento epistémico en cuanto la danza para la sociedad americana se revela como un campo donde hay un cruce, una hibridación propiamente dicha. La danza para el danzante americano de descendencia africana NO ES lo que es para los africanos o para los europeos, es un universo epistémico distinto, y sin embargo en nuestra historia de la danza aparece escenificada e inmersa dentro de un conjunto de cuadros coreográficos en un relato más extenso que es la escenificación de la identidad nacional que presenta el ballet folclórico como desarrollo dancístico.

La resistencia a la desaparición de los legados que portan el cuerpo y la música de los habitantes de América y de los provenientes de África, frente a la imposición colonial sobre la lengua y otras formas de representación y manifestación estética (Welsh, 2002) se realiza en la potencia de las manifestaciones dancísticas afro. Ellas ya no son solamente repositorios nostálgicos de un universo perdido en la esclavitud, ni son solamente pruebas vivientes de que en este territorio alguna vez se encontraron tres individuos de distintos colores y se fundieron en un crisol de tierra inmenso que dio a luz todo un continente. Esta danza es por derecho propio una manifestación artística que reclama un lugar, por fuera de unos cuantos cuadros coreográficos en el repertorio del ballet folclórico, para poder ser estudiada como un campo de conocimiento susceptible de ser analizado desde perspectivas estéticas e historiográficas.

Retomando el hilo de la experiencia de Delia Zapata Olivella, y revisando nuevamente lo concluido por el profesor Carlos Alberto Valderrama en base a los textos de la artista, es evidente que ella ya habría planteado la necesidad de revisar estos modelos de enunciación para las artes y la danza. Valderrama plantea que:

Comentado [AMC17]: Excelente argumento!

Comentado [ACAP18R17]: :)

...en razón de estas consideraciones, valdría la pena distinguir entre “mestizaje desde arriba”, en referencia al proyecto racial impulsado por la élites blanco-mestizas de Colombia, que niega las relaciones de poder y la diferencia, y “mestizaje desde abajo”, en alusión a aquellas propuestas de mestizaje como la de Delia Zapata, las cuales no sólo involucran un “sincretismo epistemológico incluyente” (ver: Arboleda, 2010, 456), sino también reconocen la heterogeneidad de las identidades nacionales como resultados de las relaciones de poder, dominación y resistencia. Es posible compartir, con Zapata- Cortés (2010), la idea de que el “mestizaje desde abajo” es ‘una historia por contar (2013).

Esta lectura de las experiencias del “mestizaje desde abajo” es la que nos muestra que la carencia de modelos historiográficos que hayan permitido estos ejercicios de análisis y relatos es la primera frontera por vencer. No se trataría ya de buscarle un lugar diferencial a estas manifestaciones en subcategorías como étnico, folclórico o popular, se trataría de construir un marco lógico para comprender el fenómeno mismo en sí, como espacio de mediación donde emerge una nueva noción de danza, y procede una nueva forma de historiarla, en consonancia con estas otras experiencias de mestizaje y nuevas identidades, cuyo análisis y desarrollo rebasa un modelo binario de tradición vs. contemporaneidad o modernidad, o para el caso de la danza, una tensión entre el ballet folclórico como única forma de relato de identidades plurales escondidas bajo el manto de la “danza nacional”.

Después de todo, los intersticios son también rendijas por donde podemos ver la luz de otros lugares donde aún no hemos entrado, que apenas percibimos por lo que se irradia del otro lado. Para entrar allí, en el lugar de esta danza que no es solo escenificación de una identidad nacional es necesario verla desde las historias de los cuerpos que la relatan, experimentarla como tal, hay que descalzarse los zapatos como un ejercicio decolonial y echar a andar por un nuevo lugar de comprensión de la historia de la danza.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo como primer objetivo presentar un posible análisis sobre el lugar del ballet folclórico en la historia de la danza de nuestro país, entendiendo que su presencia ha determinado en gran medida el imaginario social respecto a la danza, y las formas como nos hemos relatado en la escena a partir de la década de 1950.

Por la profundidad y extensión de las posibilidades de reflexión que abre este tema, se enuncian las conclusiones provisionales, reconociendo que no es posible agotar en este trabajo ni la pregunta de investigación que se abrió al principio del camino, ni el recorrido de los casos de estudio propuestos para el análisis, ni las apuestas e hipótesis que se presentan desde lo histórico y lo estético.

En primer lugar, es necesario establecer que el ejercicio de escritura que se aventura para contribuir a un corpus teórico de la danza para el país, parte de la necesidad de formular preguntas que solo han tenido lugar en conversaciones informales, y no han resultado en escritos que aborden los problemas del campo, pues los ejercicios de investigación en danza en el país han tenido otras derivas, menos frecuentes que la historia y la teorización. Desde ese lugar, se entiende que es un punto de partida para futuras investigaciones de la autora o de otros que sean provocados por los temas, preguntas y lugares recorridos en este texto.

La posibilidad de pensar un fenómeno dancístico desde lo teórico requiere de manera obligatoria la construcción de un caso de estudio, que, para el caso de nuestra historia nacional, usualmente implica la búsqueda de documentos dispersos, indagación en entrevistas y fuentes primarias que apenas están siendo reconocidas. Se puede considerar que esto no necesariamente es una desventaja, sí es una exigencia metodológica adicional, pues

requiere apertura y flexibilidad para poder construir por el camino argumentaciones que se alimentan de teorías, prácticas, memorias incorporadas en historias de vida no documentadas. Esto es importante en tanto, en el marco de una Maestría en Estética e Historia del Arte, donde la formulación de problemas de investigación y su desarrollo está invariablemente sujeto al rigor documental, también aparece la posibilidad de construir desde disciplinas cuyo acervo documental también se encuentra en los cuerpos de los sujetos como es el caso de la danza, de las experiencias vitales de quienes son protagonistas de las historias, y de relatos que aún no se han escrito.

Respecto a lo expuesto en relación con el ballet folclórico y su desarrollo como relato de nuestra identidad nacional en un escenario, es importante traer de vuelta lo que se fue dibujando en el tercer aparte de este trabajo, en relación con la necesidad de revisar los fenómenos dancísticos a la luz de los fondos sociales y políticos que sirven como crisoles para su consolidación. Las propuestas teóricas e históricas de la danza requieren el diálogo y la inclusión de perspectivas transdisciplinarias, que permitan reflexionar sobre las estrechas relaciones que hay entre un movimiento escénico, los movimientos y cambios sociales, políticos e históricos. De otra forma, la escritura teórica e histórica de la danza seguirá relatando y pensando sus fenómenos desde la idealización de los relatos de los artistas, descontextualizados de las profundas influencias que les marcan.

Es inviable seguir pensando sobre la danza con cierta ingenuidad, sin hacerse preguntas de fondo sobre los relatos sociales, los cuerpos de quienes bailan y crean, las afirmaciones y ocultamientos que ha movilizad o en la escena, y los cambios sociales y políticos que han usado la danza, la han puesto o quitado de los espacios de la cultura en distintos momentos históricos.

Como se mencionó al final del capítulo 4 de este documento, aparece como un asunto relevante proponer una forma de lectura más robusta del fenómeno del ballet folclórico, y en general de la danza en nuestro país, no solamente desde el ámbito puramente dancístico sino de las profundas relaciones que tiene con la construcción de experiencias vitales de quienes la han gestado. Para el caso de Sonia Osorio y Delia Zapata, es fundamental entender los lugares por donde transitaron sus experiencias, su proveniencia, y sus apuestas conceptuales para poder dar fondo a lo que se percibe apenas como un ejercicio escénico, y leerlo más allá, como relatos en movimiento de unas identidades colectivas que se dibujaron y tramitaron a través de sus obras.

Así, encontramos que tenemos una experiencia bicéfala de danza nacional, por un lado con una tendencia a continuar la propuesta estética de Osorio con la búsqueda por cierto tipo de virtuosismo asociado a la combinación de la técnica del ballet clásico europeo, cuadros y coreografías que hablan de una nación festiva y carnavalesca, y una propuesta visual asociada al lujo y algo atractivo visualmente; y por el otro lado otra tendencia a la búsqueda de identidades menos homogéneas, más cercanas a la conservación de saberes de comunidades étnicas con historias particulares que se encuentran en un relato común dentro de una propuesta escénica, soportada en la búsqueda de un entrenamiento corporal que indaga por las corporalidades híbridas, mestizas, con lógicas diversas.

Por último, y retomando las ideas del último capítulo de este ejercicio, queda abierta la pregunta en relación a la necesidad de construir marcos de comprensión más amplios, soportados sobre ideas que se desplacen de las construcciones tradicionales de la danza y las nociones de etnia, raza y cuerpo, para poder encontrar los intersticios, las fisuras a través de las cuales se puede construir una versión más plural y profunda de nuestra historia de la

danza; con voces y relatos que permitan reflejar en su corpus teórico lo que para los bailarines es una realidad evidente en la práctica: que ella es caprichosa, multiforme, autodeterminada, mutable y que con dificultad puede caber en una sola etiqueta que la determine por géneros o períodos históricos.

7. BIBLIOGRAFIA

- Aníbal Quijano. 2000. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", *Anuario Mariateguiano*, 9, Lima.- Quijano, Aníbal.
- , 2003. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Edgardo Lander, (comp.) Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Anthony Shay. 2002. *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, representation and power*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Ariel Castillo Mier. 2015. *La vanguardia salió de La Cueva*. Revista Semana (Ciudad Futuro).
- Carlos Alberto Valderrama Rentería. 2013. "Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella: el campo político-intelectual afrocolombiano" En: *Revista CS No. 12*. 259-296. Universidad ICESI.
- Carlos Pérez Soto. 2008. *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- Carlos Rincón. 2014. "De cómo los colombianos llegaron a ser normativamente pluriculturales" en *Iconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá, Colombia. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.
- Cristina Lleras. 2005. "Pensamiento intelectual en la creación de la mirada estética", en *Arte, Política y Crítica. Politización de la mirada estética. Colombia 1940 – 1952*.

- De Rumold, Inca M. 2012. "Del Ballet Folklórico del Atlántico al Ballet Nacional de Colombia "Sonia Osorio". En: *Revista Huellas*. Revista de la Universidad del Norte.
- Delia Zapata. 1962. "La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana". En: *Revista Colombiana de Folklore, segunda época*, (7), pag. 185–210.
- , 1964a. "Danza y Folklor". En: *Páginas de Cultura*. Instituto Popular de Cultura de Cali.
- , 1964b. "Lo folklórico y lo popular". En: *Páginas de Cultura*. Instituto Popular de Cultura de Cali.
- , 1965. "Las razas que dan origen al folklore colombiano". En: *Páginas de Cultura*. Instituto Popular de Cultura de Cali.
- , 1967. "Ballet o Danzas Modernas". En: *Páginas de Cultura*. Instituto Popular de Cultura de Cali.
- , 1967a. "An Introduction to the Folk Dances of Colombia". *Ethnomusicology*, 11.
- , 1970. "El bullerengue". En: *Colombia Ilustrada*, (2), 189–210. 1970
- Diana Carolina Zapata-Cortés. 2010. *Mestizaje nacional: una historia "negra" por contar*. Memoria y Sociedad, 14 N°29.
- Entrevista a Delia Zapata Olivella. 1965. "Las Danzas Negras en Colombia". En: *Páginas de Cultura*. Instituto Popular de Cultura de Cali.
- Juan Camilo Maldonado. 201. *Tesis de pre grado. Iniciación Artística para Niños entre Seis y Ocho años de Edad por Medio de la Danza*. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. 2001
- Kariamuwelsh. 2002. Ed. African Dance. African World Press Inc. Canada.

Katya Mandoki. 2006. *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos*. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI Editores.

Lynn Garafola. "Contested Stages." 1998. *The Wome´s Review of Books* VI, No. 3.

Con formato: Español (España)

Margarita Tortajada. 2004. "Bailar La Patria y la Revolución." Revista *Casa del Tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana Julio-agosto.

María Teresa García-Schlegel. 2014. "La nación unificada en el escenario. Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla" en: *Revista Jangwa Pana*. Universidad del Magdalena Jangwa Pana, pag 186 – 194.

María Teresa Garcia-Schlegel. 2016. "La fémima y la danza como experiencia de Nación". Tesis doctoral en Antropología. Universidad Nacional.

Marilyn Grace Miller. 2004. *José Vasconcelos"about-face on the cosmic race Race and Fall of the cosmic race. The cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas.

Martin Heidegger. 1962. "The Ontological Priority of the Question of Being" *Being and Time / trad. John Macquarrie & Edward Robinson*. Londres: S.C.M.

Ministerio de Cultura. 2010. *Para un país que baila. Lineamientos del plan nacional de Danza 2010-2020*. Colombia.

Nubia Florez. 1996. *Una vida en la danza, resultado de la Beca Colcultura*. Sin publicar.

Peter Wade. 1993. *Gente negra, Nación Mestiza, Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Medellín, Colombia, Ediciones Uniandes, editorial Universidad de Antioquia.

-----, 2002. *Música, raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá, Colombia, Vicepresidencia de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Multiletras Editores.

Santiago Castro - Gómez. 2005. *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana.

Serge Gruzinski. 2007. "Mezclas y mestizajes" en *Pensamiento mestizo*. España. Editorial Paidós.